



# Universidad Autónoma de Querétaro

## Facultad de Lenguas y Letras

Lezama Lima o la poesía como resistencia: un acercamiento  
al pensamiento y obra poética del autor habanero

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de  
Licenciado en Lenguas Modernas en Español. Línea terminal Docencia y Literatura

Presenta:

José Jorge Ramírez Vázquez

Dirigido por:

León Felipe Barrón Rosas

SINODALES

Dr. León Felipe Barrón Rosas

Presidente

\_\_\_\_\_

Firma

Dra. Carmen Dolores Carrillo Juárez

Sinodal

\_\_\_\_\_

Firma

Dra. Ma. Ester Bautista Botello

Sinodal

\_\_\_\_\_

Firma

Dr. David Eleodoro Miralles Ovando

Sinodal

\_\_\_\_\_

Firma

Dra. Cecilia María Teresa López Badano

Sinodal

\_\_\_\_\_

Firma

Dra. Adelina Velázquez Herrera

Directora de la Facultad

\_\_\_\_\_

Firma

Centro Universitario  
Querétaro, Qro. 13 de mayo, 2022  
México



Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales  
de Información



Lezama Lima o la poesía como resistencia: un  
acercamiento al pensamiento y obra poética del autor  
habanero

**por**

José Jorge Ramírez Vázquez

se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0  
Internacional](#).

**Clave RI:** LLLIN-238411

## Resumen

El autor cubano José Lezama Lima (1910-1976) desarrolló gran parte de su obra en torno al barroco cual expresión de lo americano. Por tal motivo, nos aproximamos al concepto de barroco desde los diferentes usos que se le atribuyen, especialmente los relacionados con la literatura latinoamericana, ya que en su composición estética se manifiesta la mezcla cultural del continente, motivo que Lezama Lima retoma para construir un pensamiento y una forma que representan lo americano. Esto se relaciona con un afán de conocimiento, el cual tiene su origen, según el poeta habanero, en intelectuales criollos como Sor Juana Inés de la Cruz y Don Carlos de Sigüenza y Góngora, ambos autores son parte del proyecto barroco que contribuye en el s. XIX, al surgimiento de los movimientos independentistas de las naciones americanas.

Asimismo, se describe el pensamiento de Lezama Lima como una epistemología alternativa a la ideología dominante, dado que rechaza el orden eurocéntrico del mundo y crea una modelo cultural que privilegia el conocimiento cualitativo, basado en la búsqueda de un saber “otro” a través de las imágenes y la imaginación. En este sentido, notaremos que el barroco lezamiano persigue al igual que la *praxis revolucionaria* de Sánchez Vázquez (1915-2011) y el *ethos barroco* de Bolívar Echeverría (1941-2010), la creación de un paradigma cultural opuesto al occidentalismo hegemónico. Por tanto, describiremos la consistencia de tales conceptos y cómo se relacionan con el pensamiento del fundador de Orígenes.

Finalmente, se analiza una selección de poemas de Lezama Lima, donde se describen los planteamientos teóricos y estéticos, que muestran la escritura de dicho poeta como un paradigma que difiere de los valores civilizatorios de la modernidad iluminista, pues el barroco lezamiano propone la construcción de una epistemología a partir de la interacción con el otro, configurándose de este modo una respuesta estético política que reafirma el poder creador del latinoamericano y rechaza el dominio etnocéntrico.

### Palabras Clave:

Lezama Lima; barroco americano; epistemología alternativa; crisis de la modernidad.

## **Agradecimientos**

En primer lugar, deseo agradecer al Dr. León Felipe Barrón Rosas los conocimientos, la ayuda, el acompañamiento y sobre todo la paciencia y el tiempo prestado para desarrollar este proyecto. Igualmente, agradezco la participación de los sinodales, profesores que me formaron a lo largo de la carrera y cuyas clases recuerdo con gran cariño y profunda admiración.

También agradezco a mi madre el ejemplo de siempre buscar el conocimiento y el placer de la lectura que nos heredó. Igualmente agradezco a María Fernanda Tapia Botello el haber vivido el desarrollo de este trabajo y su ayuda en la transcripción y revisión de los poemas contenidos en el corpus.

Agradezco a Lezama Lima su escritura que me atrapó cual enigma a descifrar. Y finalmente dedico este trabajo a Rodrigo Ramírez Tapia, deseando que en un futuro persiga el conocimiento que llene su espíritu.

“Solo lo difícil es estimulante...”

José Lezama Lima

## Índice

<b>Introducción</b>	<b>6</b>
<b>I. El barroco</b>	<b>13</b>
1.1 El concepto de barroco	13
1.2 El barroco americano	16
1.3 El barroco lezamiano o el Señor Barroco	18
<b>II. El mundo de las imágenes</b>	<b>22</b>
2.1 La historia y las imágenes	22
2.2 El contrapunteo	24
2.3 La imagen	26
2.4 La naturaleza, el origen y la ausencia	29
<b>III. Ethos barroco, praxis revolucionaria y barroco lezamiano</b>	<b>33</b>
3.1 El Ethos Barroco	37
3.2 Praxis filosófica y revolucionaria	41
3.2.1 Praxis revolucionaria y artística	43
3.3 A manera de conclusión para este apartado	47
<b>IV. Acercamiento a la obra poética del Lezama Lima</b>	<b>49</b>
4.1 La escritura lezamiana: un proceso en torno al conocimiento y lo cubano	49
4.2 Toma del corpus	52
<b>V. Análisis del corpus</b>	<b>55</b>
5.1 La forma barroca: el conocimiento y la nada	56
5.1.1 El conocimiento y la nada	57
5.2 Representación del Otro: los personajes excéntricos en la lírica lezamiana.	68
5.3 Los mecanismos barrocos y el mal gusto	84
5.4 La escritura lezamiana, una epistemología alternativa	99
<b>VI. Conclusiones</b>	<b>109</b>
<b>Referencias</b>	<b>114</b>
Bibliografía de Lezama Lima	114
Bibliografía audio visual	114
Bibliografía general	114
<b>Anexo I</b>	<b>118</b>
Ah, que tú escapes	118

<b>Se te escapa entre alondras</b>	<b>119</b>
<b>Estoy</b>	<b>120</b>
<b>El pabellón del vacío</b>	<b>122</b>
<b>Discurso para despertar a las hilanderas</b>	<b>126</b>
<b>Como un barco</b>	<b>128</b>
<b>Culebrinas</b>	<b>130</b>
<b>Rapsodia para el mulo</b>	<b>132</b>
<b>Ahora penetra</b>	<b>138</b>
<b>Discordias</b>	<b>140</b>
<b>Las siete alegorías</b>	<b>143</b>
<b>Cielos del sabbat</b>	<b>147</b>
<b>Aislada ópera</b>	<b>151</b>
<b>Llamado del deseoso</b>	<b>155</b>
<b>Resistencia</b>	<b>156</b>
<b>Éxtasis de la sustancia destruida</b>	<b>158</b>
<b>El cuello</b>	<b>159</b>
<b>Las barbas de un rey</b>	<b>161</b>
<b>Se desprendió</b>	<b>161</b>
<b>Consejos del ciclón</b>	<b>163</b>
<b>Anexo II</b>	<b>165</b>
<b>Esquema 1: Proceso lezamiano de la imagen</b>	<b>165</b>
<b>Tabla comparativa I: <i>Lezama Lima, Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría</i></b>	<b>166</b>
<b>Tabla comparativa II: Los cuatro <i>ethe</i> de la modernidad</b>	<b>167</b>

## Introducción

El presente trabajo se desprende del interés que generan dos cualidades intrínsecas en la escritura de Lezama Lima: el placer estético y el hermetismo simbólico. Asimismo, abordaremos el funcionamiento de la propuesta lezamiana referente al barroco americano, que en similitud al neobarroco de Severo Sarduy (1972) se plasma cuál paradigma alternativo a la ideología dominante. Ideas que han sido revisadas en la novela de Lezama Lima *Paradiso* (Cevallos, 2010; Chiampi, 2001), pero no con la misma consistencia en su obra poética, pues se ha llegado a considerar de carácter apolítico, dicho de otra forma, como una poesía preocupada solamente por la consistencia estética de la obra. Además, por su complejidad y hermetismo no es muy conocida la lírica de este autor. Por tales motivos, resulta pertinente realizar un acercamiento a la producción lírica del fundador de Orígenes, para analizar las características que muestran su pensamiento y poética en relación a un paradigma cultural, donde el latinoamericano posee plena expresividad y poder creador.

Aunado a esto el poeta origenista desarrolla a lo largo de su obra un sistema teórico a partir de la imaginación y la poesía. Cabe mencionar que tal sistema teórico y poético consolidado en su trabajo intelectual y creativo ha sido uno de los principales ejes de estudio alrededor de este autor; como muestra de esto tenemos la tesis de José Alfredo Valerio (2016), donde se analiza el ensayo de Lezama Lima titulado *Introducción a un sistema poético* (1954), en este estudio Valerio identifica ciertos tópicos abordados en dicho texto, como las constantes relaciones antinómicas de movimiento y reposo, proliferación y ausencia. Ya que Lezama Lima destaca en este ensayo (1971, p. 7) la consistencia ambivalente de la imagen al otorgarle cualidades heraclitanas, pues al igual que el río aludido por el filósofo griego, la imagen representa quietud y movimiento, esto último en cuanto a

las interpretaciones e impresiones que transmite al receptor. En secuencia a lo anterior, María Albín (2001) considera la noción de ausencia uno de los pilares de la poética de Lezama, ya que el vacío encierra la posibilidad de la creación, del surgimiento y la proliferación de las imágenes.

Pasando a otro punto, Lezama Lima manifiesta su idea del barroco en relación a dos vertientes: la identidad cultural de América y la poesía como medio cognoscente del mundo, tema revisado por Guillermo Sucre (1973). Este académico venezolano analiza el sistema del fundador de *Orígenes*, centrándose en el concepto del *logos de la imaginación*, presente en la teoría de Lezama de las *Eras imaginarias*, la cual considera Sucre como una propuesta diferente para apreciar la historia y la cultura, así como se desprende de sus mismas palabras: “Se trata, en efecto, de algo más que del mero derecho de existencia de la literatura. Lo que quiere formular Lezama, en verdad, es un sistema poético del mundo, y aun de la historia” (Sucre, 1973, p. 1). En la anterior cita, Guillermo Sucre refiere que para Lezama el quehacer poético se relaciona con una búsqueda de conocimiento (p. 4 – 5) relativa a las imágenes y la historia, de aquí su relación con el orfismo, pues para este fin se requiere un descenso a los infiernos, con esto el poeta habanero persigue un saber poético o diferente.

En el mismo sentido, Marco Ramírez (2007) describe como cualidad del sistema lezamiano la clara oposición al pensamiento cientificista, como se muestra a continuación: “Se prefigura un sistema que no pretende un desarrollo ni esquema lógico, ni una edificación racional, sino un crecimiento desde la poesía” (Ramírez, 2007, p. 4). Esta cita nos muestra la concepción del autor cubano referente a la poesía y la imaginación, medios para volver inteligible el mundo, acto que opone el pensamiento imaginario-poético a la razón y lógica de la modernidad ilustrada. Por otra parte, vale señalar que Lezama Lima no busca un sistema irracional, sino un sistema racional pero diferente, es decir con base en la racionalidad de la

poesía y la imaginación para valorizar, contemplar y entender el mundo, la sociedad y la historia de un modo distinto a la percepción impuesta por occidente.

Vemos con lo anterior que la labor intelectual y artística de Lezama Lima se sitúa plenamente en la discusión sobre la identidad americana y la crisis de la modernidad. En este sentido analizaremos la lírica del fundador de *Orígenes*, como una respuesta estético política frente al paradigma cultural etnocéntrico y colonialista. Por tal fin, describiremos las ideas y los mecanismos que muestran el pensamiento del autor habanero, cual modelo alternativo al hegemónico; esto en semejanza a otros planteamientos teóricos como los de Bolívar Echeverría y Adolfo Sánchez Vázquez, filósofos que a través de un marxismo renovado desarrollan su obra desde Latinoamérica, con el fin de construir un modelo cultural diferente del capitalismo eurocentrado.

Dicho lo anterior, para analizar la lírica de Lezama Lima se requiere tomar en cuenta dos cosas. En primer lugar, su construcción teórica respecto a la poesía, la imaginación, el conocimiento y el barroco americano, ideas presentes a lo largo de su ensayística. En segundo lugar, hay que recalcar la importancia de una lectura simbólica, ya que las metáforas y las imágenes que componen los textos analizados evocan la mutación y variación del sentido o significado.

Ahora bien, la obra poética de Lezama Lima es tan extensa como exquisita, por tal motivo en el presente trabajo, abordamos un corpus compuesto por veinte textos extraídos de los diferentes poemarios de este autor. Dicha selección la realizamos ante una previa lectura y reflexión; estos son en su mayoría poemas de verso libre, que mostraron elementos literarios pertinentes para el análisis pretendido, pues ostentan la constante presencia y evolución de un sistema poético relacionado con la búsqueda de conocimiento, la imagen, la historia, el barroco y la identidad americana. En la lectura analítica de los poemas

seleccionados examinamos la estructura formal, al igual que la composición simbólica e ideológica. Ya que ambas partes son fundamentales para el entendimiento del barroco lezamiano como lugar de lo americano, lo que persigue la configuración de una forma lírica que se expresa cual manifestación híbrida y transcultural, acción que marca un espacio de resistencia y crítica al paradigma cultural dominante. En otras palabras, la obra del autor origenista se manifiesta como una discusión, donde se consolida la identidad del americano y su percepción del mundo desde lo poético y el devenir entre el centro y la periferia (Cevallos, 2010, p. 48 y ss.), hechos que favorecen la reflexión y creación de diferentes y mejores formas de interacción social, al igual que la reinterpretación de las relaciones de producción.

Cabe suponer que como intelectual crítico y sumamente reflexivo, seguramente Lezama Lima analizó las dificultades que padecía la humanidad en medio del s. XX, como las dictaduras de Machado y Batista en Cuba o el fascismo europeo encarnado en la Guerra Civil Española y la II Guerra Mundial. Momentos históricos que tal vez marcaron la poética del autor habanero y su posicionamiento frente a la crisis civilizatoria de la modernidad, esto se ve reflejado en dos poemas presentes en nuestro corpus, publicados en el libro *La fijeza* en el año de 1949: “Éxtasis de la sustancia destruida” y “Resistencia”, textos donde el poeta habanero aborda la creación de un pensamiento poético, cual forma adversa a la corriente científicista o positivista. Como mencionamos anteriormente, esto refleja que el poeta origenista desarrolla a lo largo de su obra un sistema teórico a partir de la imaginación y la poesía, y en relación a lo barroco como representación y reivindicación de lo americano o lo subalterno.

Así pues, en el primer capítulo describimos los diferentes significados en torno al barroco, ya que esta corriente estética de los siglos XVI y XVII es retomada en la actualidad

como una característica propia de la literatura latinoamericana (Cevallos, 2010). Junto a lo anterior, para Lezama Lima el barroco implica una forma: reflejo de la identidad mestiza del latinoamericano, como también de un paradigma ideológico que persigue la búsqueda de un conocimiento poético, es decir un pensamiento *otro* que se desvincula de las pretensiones productivas y de dominio, para privilegiar el valor de la forma y una percepción del mundo desde lo cualitativo y el auto reconocimiento en la otredad. En resumen, en el primer capítulo nos aproximamos al desarrollo histórico del barroco como también a los diversos significados que se le atribuyen, especialmente en relación con la composición cultural de América y la apropiación que hace Lezama Lima de esta estética.

En el segundo capítulo se explica la consistencia teórica del pensamiento lezamiano, en cuanto a la forma barroca y la búsqueda de un conocimiento poético, pues el poeta de *Trocadero 162* ve en la imagen un saber compartido por la humanidad, ante esto Lezama propone una visión de la historia a partir de la imaginación, rasgo compartido por todos los pueblos y civilizaciones. De este modo la historia resulta un tejido de múltiples posibilidades identificadas gracias al *contrapunteo*, una metodología que Lezama Lima retoma de su coterráneo Fernando Ortiz (1940) y que le permite establecer múltiples relaciones entre las diferentes culturas o sociedades, alejándose de la visión lineal del historicismo hegeliano. Asimismo, en este capítulo abordamos la consistencia del pensamiento lezamiano vinculado a la imagen, la creación y la búsqueda de lo oculto o un conocimiento otro.

En el tercer capítulo describimos los parecidos que existen entre el pensamiento lezamiano y el concepto propuesto por Bolívar Echeverría (1998) de *ethos barroco*, un paradigma civilizatorio alternativo al dominante. De igual manera abordamos el concepto de *praxis revolucionaria* concebido por Adolfo Sánchez Vázquez (2010), en otras palabras, una forma de actuar que involucra la teoría y la acción para modificar la realidad de consistencia

capitalista a un modelo cultural distinto. En conjunto, estos tres autores persiguen la construcción de una epistemología opuesta a la ideología dominante. Además, tales autores configuran sus planteamientos teóricos para favorecer el valor de uso y el pensamiento cualitativo, motivos contrarios a la lógica del capitalismo. Tales relaciones entre estos autores nos permiten apreciar en la poética del fundador de Orígenes, una respuesta estético política que involucra la crítica al orden eurocentrado y reivindica la plena libertad de Latinoamérica. En resumen, estos tres autores favorecen la creación de un pensamiento enfocado en el valor de uso o el valor de la forma, hecho que desplaza el predominio de la razón utilitarista y la explotación del valor económico, pues como mencionamos, dichos autores persiguen la creación de un modelo civilizatorio que anule las relaciones de dominio determinadas por el pensamiento capitalista.

En el capítulo cuarto nos aproximamos a la escritura del poeta origenista a través de dos preocupaciones latentes en su obra: la búsqueda de un conocimiento alternativo y la definición de lo cubano o lo americano. Tales preocupaciones las comparte Lezama Lima con dos autoras que en gran medida influyeron en el desarrollo de su obra: María Zambrano y Lydia Cabrera. Primeramente, Lezama Lima y María Zambrano coinciden en la búsqueda de un conocimiento otro (Arcos, 2010), es decir un conocimiento poético que se obtiene mediante el contacto con lo oculto o lo divino, en otras palabras, este conocimiento se distingue por enfatizar la existencia de la otredad, pues cabe mencionar que el pensamiento hegemónico elimina lo diferente.

Por otra parte, Lydia Cabrera a través de sus trabajos antropológicos (Cuervo, 2013) ayuda a que Lezama Lima desarrolle su percepción relativa al barroco, como representación de la identidad americana. Pues la autora isleña realiza varios estudios sobre la consistencia transcultural de algunas tradiciones cubanas. Tales estudios fueron publicados en la revista

*Orígenes*, antes de que Lezama Lima terminara su sistema de pensamiento, el cual se consolida en *La expresión americana*, conjunto de ensayos donde Lezama Lima aborda la consistencia mestiza del latinoamericano, un hecho que el fundador de Orígenes ve representado en la forma del barroco americano, esto en la yuxtaposición de elementos distintos que signan la mezcla cultural, como una mutación o devenir entre los diversos componentes que conforman la identidad americana. Por último, en el cuarto capítulo revisamos brevemente el desarrollo de la obra lírica de Lezama Lima, al tiempo que presentamos los poemas que componen nuestro corpus, los cuales representan una muestra de los diferentes poemarios del autor cubano.

Finalmente, en el quinto capítulo se presenta la lectura analítica correspondiente a los poemas seleccionados, los cuales hemos agrupado en los siguientes subtítulos:

- La forma barroca: el conocimiento y la nada.
- Representación del Otro: los personajes excéntricos en la lírica lezamiana.
- Los mecanismos barrocos y el mal gusto
- La escritura lezamiana, una epistemología alternativa.

En estos apartados se presenta un sistema poético donde se propone una forma diferente de pensar el mundo, es decir a través de imágenes o del llamado *logos de la imaginación*, acto que busca oponerse a la razón científicista y utilitarista del pensamiento burgués. Por tal motivo, en la lectura analítica de los poemas revisamos los elementos temáticos, teóricos, estructurales y simbólicos que muestran el funcionamiento de la poética lezamiana, en relación a un pensamiento y modelo cultural que reivindica los sectores subalternos y disuelve el dominio derivado del colonialismo occidental.

## I. El barroco

### 1.1 El concepto de barroco

El barroco es uno de los movimientos artísticos que más han exacerbado la magnificencia de los estilos y las formas en la historia del arte. Asimismo, el barroco es la joya amorfa que recubre el pensamiento y la poética de Lezama Lima. En la obra de este autor habanero, el barroco es un elemento con una función especial tanto en la composición de su estilo, como en la construcción de su pensamiento histórico-poético. Además, en el barroco americano se fragua un código estético y cultural que conlleva un accionar ideológico, frente al discurso hegemónico del eurocentrismo propio de la modernidad capitalista.

En cuanto al barroco en la literatura latinoamericana del siglo XX, resaltan los autores cubanos Lezama Lima, Alejo Carpentier y Severo Sarduy, este último enfatiza en su obra la percepción del neobarroco en relación a la sociedad latinoamericana, es decir un paradigma estético e ideológico que refleja el pensamiento poético como un discurso alternativo.

Por otra parte, el barroco posee en sí una multiplicidad de significados, los cuales han sido estudiados con mayor continuidad desde la segunda mitad del s. XX a la fecha (Chiampi, 2001, p. 18); tal es el caso del crítico ecuatoriano Santiago Cevallos (2012, p. 12), quien refiere la existencia de dos barrocos: uno “clásico” o de corte histórico ubicado entre los siglos XVI y XVII y otro “tranhistórico”, es decir un barroco que trasciende en el tiempo y que resurge en diferentes momentos, como una característica intrínseca de la literatura hispanoamericana.

Junto a lo anterior, Cevallos clasifica al barroco de la siguiente manera: “En este sentido propongo diferenciar entre distintas formas del mismo: a) un *Barroco dominante*

—que se corresponde con el Barroco histórico hispanoamericano—, b) un *Barroco manifiesto*, c) un *Barroco latente* y, d) un *Barroco como manifestación*” (Cevallos, 2002, p. 11). Unido a esto Cevallos menciona a Lautréamont como referente de un barroco en latencia, mientras que Onetti y Borges lo son de un barroco manifiesto; por último menciona a Lezama Lima como representante del barroco de la manifestación o expresión (p. 14), claramente este nombramiento se relaciona con la obra del poeta originista, pues una de las ideas centrales en su pensamiento es la apreciación del barroco como *Expresión americana*, título de uno de sus más reconocidos libros (Lezama Lima, 1993), el cual sustenta entre sus páginas un discurso cultural contrahegemónico o de “contraconquista” (p. 80), desenvuelto bajo una epistemología que parte de la poesía y la imaginación.

En general, podemos entender el concepto de barroco mediante tres significados asociados. Primeramente, designa un periodo artístico posterior al renacimiento; en segundo lugar es utilizado como adjetivo, o sea para referir ciertas cualidades estéticas de alguna obra de arte o de arquitectura. Finalmente, el barroco muestra un tercer significado referente a su aproximación con la realidad social de Latinoamérica, es decir un significado que implica un posicionamiento ideológico, como lo hace Severo Sarduy (1972) al argumentar que el barroco actual o neobarroco (p. 35), enfatizando el prefijo *neo*, implica la ruptura con el logos absoluto impuesto por occidente.

En este sentido, Lezama Lima ve en el barroco una relación intrínseca con lo americano, esto visto desde lo criollo o mestizo, pues la forma barroca deviene de la yuxtaposición o acumulación de diferentes elementos, acto que promueve la elisión del centro o pérdida del origen en cuanto autoridad, cabe mencionarlo, de consistencia eurocentrada. Para el poeta habanero tal desvanecimiento del centro promueve la creación y la proliferación hipertélica, ya que en la poética lezamiana la forma barroco parte del

desencadenamiento de lo subalterno o liberación de lo americano, esto es la aceptación y la reivindicación de lo africano, lo indígena, e incluso lo asiático en el espectro cultural de América. Asimismo, veremos más adelante que en la obra del autor de “La muerte de Narciso” se configura un modelo cultural a partir de dos premisas: la relación latente con lo oculto, lo desconocido o lo Otro, y la búsqueda de un conocimiento contrario a los fines perseguidos por la razón utilitaria, hecho que Lezama Lima manifiesta en la creación de una epistemología alternativa, dicho de otra forma, en la construcción de un pensamiento contrahegemónico.

Ideas similares se aprecian en el libro de Bolívar Echeverría *La modernidad de lo barroco* (1997, p. 44), donde el *ethos barroco* se sirve principalmente de la voluntad de forma, para establecerse como un estadio alternativo al proyecto civilizatorio de la modernidad imperante. Como veremos más adelante, Bolívar Echeverría propone cuatro diferentes *ethe* o *formas de la modernidad*, los cuales tienen por diferencia el nivel de aceptación respecto al hecho capitalista. En este sentido, el *ethos barroco* se caracteriza por la capacidad de oponerse al *ethos realista*, el cual representa al sistema capitalista, pues como refiere Severo Sarduy: “ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes” (1998, p. 16).

Junto a lo anterior, el filósofo México-ecuatoriano nos deja entre ver que la modernidad del concepto barroco es por excelencia su cualidad de ejercicio crítico y transformador de la realidad, esto es una epistemología alternativa que rompe con la lógica dominante y que encuentra su morada y lugar de acción entre las sociedades latinoamericanas.

Estas ideas nos permiten relacionar el concepto de barroco, especialmente dentro de la obra de Lezama Lima, como una forma de praxis cultural que persigue la construcción de

una epistemología diferente y cuestiona los discursos hegemónicos impuestos por la modernidad capitalista, los cuales han resultado en los más atroces etnocidios, genocidios y ecocidios (Echeverría, 1997, p. 34) en la historia de la humanidad.

## **1.2 El barroco americano**

Desde su origen en el corazón de la aristocracia europea, la estética barroca ha estado permeada por una fuerte carga simbólica, pues como se sabe era la representación material (Moraña, 2004, p. 27) del poder e ideología de la élite católica europea, contrapuesta a la Reforma Luterana.

Con la conquista de América, el barroco pasó al Nuevo Mundo por medio de la cúpula social española, venida a ocupar los puestos del gobierno virreinal, véase al respecto la siguiente cita: “no será hasta el periodo de «estabilización virreinal» cuando podrá vislumbrarse en América la plena vigencia de un aparato de poder cultural unificado, centralizado y afincado institucionalmente en los centros letrados de la colonia” (Moraña, p. 24-25).

En la cita anterior, Mabel Moraña apoyándose en el andamiaje teórico propuesto por Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984), refiere la instauración del barroco, un medio artístico y cultural, como un factor de control y civilidad, valores representados por los centros urbanos, los cuales sirvieron para desarrollar los procesos de transculturación.

Tales procesos culturales que resultaron en una sociedad mezclada, ocurren desde los primeros momentos de la conquista y la colonia, ejemplo de esto son algunos sacerdotes y frailes venidos a América, que se acercaron a las culturas precolombinas, con la intención de encontrar elementos que facilitaran la evangelización e impartición de la catequesis, como el

caso de Fray Bernardino de Sahagún (Garibay, 1993), quien en su interacción con los pueblos originarios recogió algunas narraciones de la mítica mesoamericana.

En este sentido, el desarrollo del barroco americano conlleva una fuerte labor pedagógica, pues las órdenes religiosas se sirvieron de tales mecanismos estéticos y discursivos, para instruir a los pueblos originarios en la nueva religión y orden social, por tanto el barroco resulta un factor preponderante (Chiampi, 2001, p. 197) en el impulso del dominio colonial legitimado en las utopías religiosas.

De este modo se acuñó un lenguaje mestizo de cualidades estéticas, el cual podemos encontrar ejemplificado, como refiere Lezama Lima (1993, p. 83), en la Basílica del Rosario en Puebla, México, o en la Iglesia de San Lorenzo de Potosí en Bolivia, donde la fachada está coronada con la estatuilla de una princesa inca, pues los sacerdotes permitían a los artesanos indígenas integrar algunos motivos o símbolos referentes a su cultura. Lo mismo es apreciable en la Misión de Landa de Matamoros en la Sierra Gorda de Querétaro, donde aparecen en la fachada unas sirenas, figuras que poseen un correlato en la mítica mesoamericana y que por su relación con el agua son de vasta importancia en la cosmovisión de los pueblos otomíes. No obstante, a pesar de que el barroco llevaba desde su origen la connotación de impureza, el barroco de las colonias o denominado *de indias* (Moraña, 2004, p. 29) era considerado inferior al europeo, ya que su carácter ecléctico representaba la mezcla cultural y racial de los dos continentes.

Luego del esplendor alcanzado, el barroco pasó a ser una estética atacada (Chiampi, p. 195-223) en el discurso público y religioso, lo cual hizo que sobreviniera en decadencia frente a nuevas corrientes estéticas.

Asimismo, el barroco (Echeverría, 1997, p. 121-122) lucha contra la mala perspectiva histórica que dejó de él el siglo XVII, hasta su posterior rescate a través del resurgimiento de

algunos exponentes de la lírica barroca, entre los cuales podemos destacar el caso de Luis de Góngora, quién tras ser olvidado en Hispanoamérica es recuperado primeramente en Francia (Barrón, 2020, p. 31), en este orden de ideas, tras la influencia recibida por parte de los parnasianos franceses, Rubén Darío contribuye al regreso del arte de Góngora a la Península Ibérica.

Finalmente, a principios del s. XX el barroco inicia su resurgimiento a manos de autores latinoamericanos como Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña (Barrón, p. 36 y ss.), pioneros en el estudio del Siglo de Oro de la literatura española, ya que los trabajos publicados por estos intelectuales son previos al conocido coloquio realizado en 1927 en torno al centenario de la muerte de Góngora. Aunado a esto, autores españoles como Luis Cernuda, García Lorca y Juan Ramón Jiménez, entre otros (Garzón, F. En Bianchi, 2010, p. 178) marcaron una influencia especial en la escritura de Lezama Lima y el grupo de Orígenes.

### **1.3 El barroco lezamiano o el Señor Barroco**

José Lezama Lima monta como proyecto teórico el desarrollo de un pensamiento vertido en dos ideas preliminares: las *eras imaginarias* y *el barroco*. La primera implica el ejercicio de un pensamiento poético que pretende a partir del arte o sus representaciones, reconocer las características propias de una época, es decir, el arte se vuelve un medio para conocer y entender el mundo (Lezama Lima, 1993, p. 49-78).

El segundo término evocado en el pensamiento lezamiano es, precisamente, el del barroco como un espacio estético y epistemológico, que da lugar a la identidad americana y enfatiza su carácter de mestizaje cultural, para establecer un paradigma contrario al pensamiento etnocéntrico de la modernidad.

Cabe destacar que tanto la obra poética como ensayística del autor habanero, se encuentran enfáticamente dirigidas a cuestiones relativas al conocimiento o su búsqueda. En esta misma relación de ideas, la crítica brasileña Irlemar Chiampi (2001, p. 23) señala que el barroco lezamiano se caracteriza por dos elementos: *la tensión y el plutonismo*. El primero es producto de la transculturación y el desarrollo estético del barroco americano, dado que el agrupamiento de motivos europeos y americanos generan dicha tensión formal, pues a diferencia de éste, Lezama Lima (1993, p. 80) refiere que el barroco europeo carece de tal tensión. El segundo elemento que refiere la académica brasileña es el *plutonismo* o la *poética diabólica*, la cual se relaciona, preeminentemente, con la composición estética del barroco americano, para esto Chiampi (1993, p. 23) explica la etimología *diaballein* como separar o romper, lo que signa la tensión en el barroco americano al conjuntarse elementos de realidades discrepantes, ya que para Lezama Lima la cúspide formal del barroco es la convergencia de lo africano, lo europeo y lo americano. Además, el plutonismo conlleva la búsqueda del conocimiento, metafóricamente referida en el descenso al infierno o al Hades, lo que implica la adquisición de un nuevo saber; véase en relación a esto la siguiente cita:

...el plutonismo corresponde al contenido crítico del barroco americano, correlato a la tensión formal (...) Si tenemos en cuenta que lo plutónico es el magma ígneo, formador de la corteza terrestre, y que Plutón es el señor de los infiernos, se entiende que el plutonismo es “el fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica (Chiampi, 1993, p. 23).

Tales elementos característicos del barroco lezamiano se relacionan con un paradigma epistemológico dirigido a la búsqueda del conocimiento disperso y fragmentado, a su vez unificado por el origen. Esta búsqueda del conocimiento está teñida por una postura

crítica, que cuestiona el pensamiento occidental y su relación con el Iluminismo. En relación a esto, Lezama Lima parte de la imaginación como medio cognoscente, al ser la imago un elemento compartido por todos los humanos y civilizaciones, lo que resulta en una forma de conocimiento diferente.

La imaginación es el principio originario a partir del cual emana cualquier conocimiento o experiencia. Como mencionamos anteriormente, este planteamiento del poeta habanero se muestra contrario a la corriente racionalista dominante y al historicismo hegeliano, ya que el pensamiento lezamiano no se aproxima a la historia de forma lineal, sino como una serie de saltos atemporales, concedidos por los rasgos similares que ostentan las expresiones culturales de dos civilizaciones o sociedades distintas, en este sentido Lezama despliega su pensamiento crítico como respuesta (Chiampi, 1993, p. 27) al reduccionismo histórico de América, presente en la obra Hegel (Lezama Lima, 1993, p. 73); respecto a esto, Lezama Lima dice: “He ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver” (p. 63). Para Lezama Lima el barroco americano es un paradigma afianzado desde el proyecto cultural criollo de los siglos XVII y XVIII, proyecto que ha denominado como *nuestro señor barroco*, caracterizado por “un afán de conocimiento universal, y científico” (Lezama, 1993, p. 84), encarnado arquetípicamente en las figuras de Sor Juana Inés de la Cruz y Don Carlos de Sigüenza y Góngora.

Si bien la producción intelectual de estos personajes se desprende del mismo movimiento ilustrado causante de la modernidad capitalista, la razón barroca compuesta por “la innovación del verbo poético y el afán del conocimiento físico” (Ibíd.), va más allá de pretender controlar la naturaleza para su explotación, sino que a partir del espacio natural y

su contemplación surge la vida, pues la naturaleza al igual que el magma plutónico representa el origen que posibilita toda creación, ya sea poética o teórica.

La acción intelectual de los autores novohispanos referidos anteriormente, ejemplifica lo que Lezama Lima denominó “la curiosidad barroca” que como el *ethos barroco* de Bolívar Echeverría y la *praxis revolucionaria* de Sánchez Vázquez, implica un posicionamiento ideológico frente al paradigma de la modernidad capitalista. En este sentido veremos que para el poeta origenista, la poesía o la imagen es una experiencia cognoscente alimentada por la curiosidad o deseo de saber.

## II. El mundo de las imágenes

### 2.1 La historia y las imágenes

La poesía y el pensamiento de Lezama Lima se edifican sobre la importancia de la imagen y el conocimiento, así lo podemos apreciar a lo largo de su producción poética y narrativa, y aún más en su ensayística donde tal autor despliega sus reflexiones referentes a la imagen, la poesía y la historia. Con esto el fundador de Orígenes pretende un método histórico de la imaginación, así como se expresa en la siguiente cita: “Una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no puede establecer el dominio de sus precisiones” (Lezama, 1992, p. 56).

Así pues, con la ficción o imagen el poeta de *Trocadero 162* propone el análisis histórico por medio de las Eras Imaginarias. Acto constituido sobre la oposición al historicismo causalista Hegeliano (Chiampi, 1992, p. 27) y su consistencia eurocentrada que como refiere Irleamar Chiampi, muestra tras la segunda guerra mundial “sus efectos trágicos” (p. 29).

Lezama Lima sostiene que la imago se despliega como la historia de las civilizaciones. El conocimiento de esta característica propia de cada cultura nos permite su comprensión y conocimiento, véase referente a esto la siguiente cita: “Si una cultura no logra crear un tipo de imaginación, si eso fuera posible, en cuanto sufriese el acarreo cuantitativo de los milenios sería toscamente indescifrable” (Lezama, 1992, p. 58). En este sentido, para Lezama la imagen es memoria que responde a una necesidad comunicativa del alma humana y que mantiene su esencia “espermática” o “siempre creadora” (p. 60).

Junto a esto, Lezama manifiesta que en la “imago” de cada pueblo se crean “entidades naturales imaginarias” y “entidades culturales imaginarias” (p. 52). En las entidades naturales encontramos los elementos físicos y naturales que componen la imagen, tales como los trigales, las noches de septiembre, chozas y castillos, es decir, elementos que sirven en la conformación de una imagen, cuadro o paisaje, pero que por sí solos no transmiten ningún mensaje tácito. En cuanto a las entidades culturales, Lezama alude elementos con una significación abstracta o simbólica, referente a esto proporciona como ejemplos: campesinos en kermesse o trabajando al pie de un castillo, los ornamentos de un señor que pasea, castillos hechizados, entre otros. Lezama describe la acuñación de estas entidades de la siguiente manera: “Si digo piedra, estamos en los dominios de una entidad natural, pero si digo piedra donde lloró Mario, en las ruinas de Cartago, constituimos una entidad cultural con sólida gravitación” (Lezama, 1992, p. 54). Con esto, Lezama se refiere al proceso donde al conjuntar distintos elementos naturales o pertenecientes a la realidad física, se configura un sentido o significado que se expresa en la composición misma de la imagen y su implicación interpretativa respecto a la cultura o sociedad que la genera y recibe. Un ejemplo de esto es la similitud de significados que se expresan por ejemplo en la siguiente escena, donde la estatua de una Virgen es llevada en hombros y es soltada en medio de la procesión, al momento que se enfatiza la imagen de su destrucción contra el suelo y los añicos que quedan por ahí esparcidos. Esta escena se aprecia en la secuela número tres de la película *El Padrino* (Ford Coppola, 1990) y en la novela de Edson Lechuga *Anoche me soñé muerta* (2015), tal imagen es recreada de forma similar en diferentes contextos socioculturales, geográficos y narrativos, sin embargo, dicha escena alude en las dos obras referidas, un mismo efecto o significado premonitorio referente a la decadencia, la muerte y la tragedia que se avecina.

Este efecto es lo que Lezama (1971, p. 20; 1992, p. 54) refiere como el significado gravitatorio de la imagen, en otras palabras, el sentido o efecto transmitido.

Asimismo, la imaginación es inherente a cualquier civilización humana y por medio de ésta se conciben expresiones culturales imbuidas de las creencias e ideologías de una sociedad. Al identificar dichos elementos se marcan las diferencias culturales y estéticas que componen cada Era Imaginaria. Lezama Lima (1992, p. 58) se refiere a éstas, como los momentos en que la imago se impone como historia, pues la relación entre estética y pensamiento agrupa a distintas sociedades, sobre una misma comprensión del mundo.

Referente a esto, Cruz Hernández (1997, p. 58) señala que Lezama establece como *Eras imaginarias* la etrusca, la carolingia y la católica, esta última es la que más influye en el pensamiento lezamiano, basado en la triada mística de poesía-poeta-poema, ya que la poesía se relaciona con lo sagrado (Cruz, p. 52). Entonces, el poeta muere o baja al Hades para entrar en contacto con lo divino o la poesía y ascender de regreso o resucitar, mediante la creación de las imágenes, donde se oculta el conocimiento parcialmente revelado, cuestión que se abordará en los apartados siguientes.

## **2.2 El contrapunteo**

Para efecto del análisis de la imaginación e historia, Lezama Lima no pretende anular desde su sistema una perspectiva racional, sino que acuña una racionalidad nueva con base en una determinada metodología: *el contrapunteo*, técnica en la que el editor de Orígenes halla una forma de pensamiento relacionada con el americano y su problemática identidad.

El contrapunteo consiste en múltiples comparaciones que permiten la autonomía de comprensión desde distintas perspectivas, como lo señala Irlemar Chiampi:

El contrapunto instauro la libertad de la lectura del sujeto metafórico para componer lo que él [Lezama] llamó “red de imágenes que forman la Imagen” (...) en vez de relacionar los hechos culturales americanos por la relación de causa-efecto, denuncia una progresión evolutiva, su contrapunto se mueve, erráticamente, para adelante y para atrás en el tiempo, en busca de analogías que revelen el devenir (Chiampi, 1992, p. 17).

Con esto vemos el accionar del contrapunteo como un mecanismo que recorre la cultura e historia humana en distintas direcciones, a través de las relaciones dadas por la percepción del mundo que manifiesta cada sociedad en sus imágenes y su imaginación. Cruz Hernández menciona que “la *imago* es el motor de la historia, la imagen preside y configura las realizaciones históricas” (p. 53). Referente a lo anterior, vemos cómo Lezama en *La expresión americana* compara textos y personajes de culturas alejadas en el espacio y en el tiempo, tal es el caso de la Odisea y el Popol vuj, así la visión contrapunteada permite la creación de un sentido más allá del historicismo lineal, que ve en Europa la cúspide de la humanidad y el desarrollo.

Por esta causa, el poeta de la calle Trocadero toma dicho método del contrapunteo, ya que ostenta un carácter liberador y americano, pues dicho análisis histórico es utilizado anteriormente por otro cubano: Fernando Ortiz en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), donde dicho autor aborda la identidad americana, al comparar estos dos productos característicos del continente. Por su parte, el tabaco es de origen híbrido, es decir, nace de la combinación de distintas matas, mientras que la caña de azúcar crece a partir de las raíces ya existentes en la tierra, no obstante, la azúcar extraída de la caña primeramente

es morena como el tabaco, pero con distintos procesos se va blanqueando, como la reproducción del discurso blanco colonialista que denosta la raíz autóctona del continente.

Ortiz también ve en estos productos de origen agrícola elementos de transculturación de lo americano, dado que dichos productos son consumidos por todo el mundo, hecho que lleva a todas las sociedades a compartir actos en común, los cuales se prestan para el análisis contrapuntístico. En este sentido y continuando el paradigma de su compatriota, Lezama Lima pretende liberar al americano y reivindicar su capacidad creadora (Lezama, 1992, p. 73 y ss.), al concebir un pensamiento histórico-poético que unido a la expresividad del barroco, define el carácter de la identidad americana.

### **2.3 La imagen**

El poeta origenista, en su ensayo *Introducción a un sistema poético* (1971), refiere la equivalencia entre la imagen y la sentencia poética. Aunado a esto, Lezama Lima ve a la imagen cual parte de una triada mística (Cruz, 1997, p.43) conformada, como se mencionó anteriormente, por el poeta, la poesía y el poema.

Para *el maestro cantor* hay un significado metafísico en esto, lo cual describe como la relación entre el primordial, dual y trial. Lezama Lima (1971, p. 14 y 15) refiere que el uno primordial es el origen y el movimiento, de éste se deriva el dual o la representación. El tres alude la ausencia, junto a esto el autor origenista señala que el trial es la síntesis de los dos anteriores, en otras palabras, es ausencia y posibilidad, que como veremos más adelante, permite tanto la creación de la imago, como la unión entre el uno y el dual o lo diverso. La naturaleza es el origen primordial, sin embargo, para Lezama es diferente la naturaleza y el paisaje, pues este último resulta un hecho artificial (Lezama, 1993, p. 63), ya que su creación

se corresponde con la presencia humana. Así, el dual es el paisaje o la reproducción desprendida del uno indivisible: la naturaleza.

Siguiendo con lo anterior, el autor de *La muerte de Narciso* nos presenta dos momentos simbióticos en la creación de la imagen, los cuales denomina como: el *descendere* y el *ascendere*. El *descendere* es la búsqueda del saber, Lezama relaciona el “descendit at imaginem” con el “descendit at infero” (Lezama, 1971, p. 15), es decir, el descenso al infierno, tópico recurrente en la literatura mítica, donde el viaje al inframundo pretende la búsqueda de un conocimiento o revelación. El descenso de la imagen se refiere al paso del ser al no ser o la conformación de la imagen a partir de lo que Lezama Lima denomina “la realidad participante” (1971, p. 20), la cual se corresponde con el medio físico o natural que pasa a ser figurado en el arte o la imagen, esto con la mediación del autor: una entidad que se vuelve invisible o ausente, pero que a través de su percepción del entorno, ideologías y creencias, vincula la realidad con su obra, acto que forma lo que Lezama llama la “irrealidad gravitante” (p. 20) o ficción. El siguiente esquema muestra como es tal proceso en que el autor cubano involucra realidad e imagen:

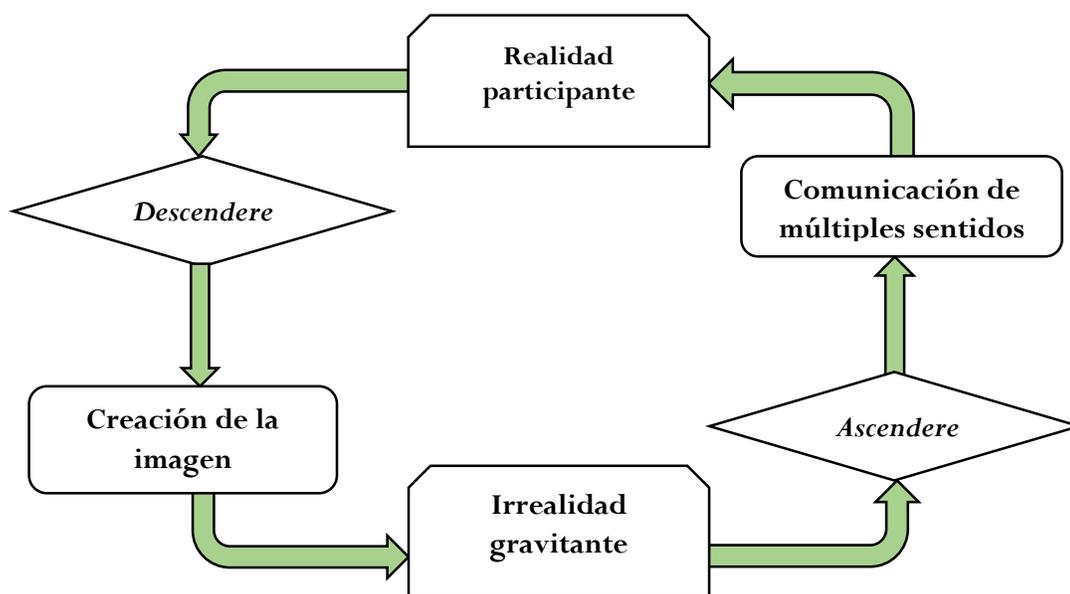


Ilustración 1: El descenso lezamiano o el surgimiento de la imagen (autoría propia).

Como se mencionó anteriormente, la transformación del ser al no ser es un proceso reflejado en el descenso lezamiano, pues, el mundo físico, poseedor de vida y movimiento, muta a lo inerte y ficcional de la imagen. A su vez, con la misma importancia, el ascendere es el regreso del Hades. En este punto sobresale otra característica atribuida con frecuencia a la poética del autor habanero: la resurrección (Cruz, 1997, p. 42 y ss.). Dado que, la cualidad comunicativa de la imagen transmite un conocimiento o experiencia, que es mutable en cuanto a su significado. Entonces, el ascenso es la comunicación compartida por medio de la sentencia poética o la imagen, es el diálogo entre el espectador (o lector) y la obra de arte. Esto es la resurrección del poeta, como lo refiere Lezama Lima en la siguiente cita “Pero a todo sobreviví, y he de sobrevivir también a la muerte. Heidegger sostiene que el hombre es un ser para la muerte; todo poeta, sin embargo, crea la resurrección, entona ante la muerte un hurra victorioso” (Martínez, T. E. En Bianchi, 2010, p. 48). Esto mismo se aprecia en su ensayo *Introducción a un sistema poético* (1971), donde el movimiento es intrínseco al ser, sin embargo, el autor origenista refiere que la perfección del ser está en el reposo. Esta contradicción la ejemplifica Lezama al comparar la imagen con el río de Heráclito, pues la imagen funciona de la misma manera: a pesar de ser una representación estática, cada aproximación resulta distinta, es decir, comunica un sentido nuevo o diferente.

Con esto, la imagen se revela como muerte y vida. Lo que muestra, nuevamente, su carácter contradictorio (Cruz, 1997, p. 77; Valerio, 2016, p.11), pues como hemos visto, en la obra de Lezama se enfatizan las cualidades que resultan adversas entre sí, como la fijeza y el movimiento, lo eterno y lo fugaz, el cuerpo y la esencia, o lo oculto y lo visible. No obstante, refiere Lezama Lima en una entrevista (Bueno, S. En Bianchi, 2010, p. 19), que él considera estas contradicciones como un continuo, partes necesarias entre sí, o como el mismo Lezama lo define: “un cosmos infinitamente relacionable” (p. 20), es decir, que los

diferentes significados evocados por las imágenes forman en conjunto una constelación, y tal conjunto es lo que otorga el sentido comunicativo del poema y la imagen.

#### **2.4 La naturaleza, el origen y la ausencia**

Lezama Lima pone especial atención a ciertos términos que conforman su poética: la imagen, la historia, la naturaleza, el origen, el vacío, la ausencia y lo fragmentario. Todos estos conceptos se relacionan entre sí, formando un sistema, que él define como una constelación, pues los elementos que la componen se muestran inconexos, distanciados como las estrellas.

La naturaleza y el origen son ideas sinonímicas en la poética lezamiana. Como señala Cruz Hernández (1997, p. 45), para Lezama el mito bíblico del destierro del paraíso, representa la pérdida de la naturaleza originaria, esto manifestándose como su ocultamiento o ausencia. Tal pérdida también se relaciona con la muerte del padre de Lezama, acontecimiento retratado en su novela *Paradiso*. Referente a esto, señala Santini que la ausencia del origen o naturaleza simboliza la disipación del orden y sentido (citado por Cevallos, 2010, p. 272). Sobre esto se erige lo que Valerio Luna (p. 18) identifica como el imposible sintético y Santiago Cevallos (p. 258) como el invisible absoluto. En conjunto podemos apreciar que esto se refiere a la dificultad de entendimiento, por una parte, causado por la falta de origen (invisible absoluto), lo que se traduce a una carencia de dirección en cuanto a comprensión de un significado visible. Por otra parte, el reconocimiento del sentido se dificulta más ante el accionar barroco de la proliferación y síntesis de elementos convergentes y opuestos (imposible sintético) caracterizados por el plutonismo, la tensión formal y la ausencia de concordancia entre los elementos.

Véase respecto a lo anterior, la siguiente cita del autor habanero: “la poesía mantendrá el imposible sintético, siendo la posibilidad de sentido de esa corriente mayor dirigida a las grutas...” (Lezama, 1971, p. 10). Con esto, tenemos un panorama compuesto por distintos significantes o imágenes que están a modo de islas rodeadas por la nada. En la ausencia reside la imposibilidad, sin embargo, para Lezama lo difícil o imposible conlleva lo realizable, como lo refiere la siguiente cita “el icárico intento de lo imposible es la única seguridad que se puede alcanzar” (Lezama, p. 180, citado por Cevallos, 2010, p. 267). En este sentido, el pensamiento de Lezama se relaciona en gran medida con el de María Zambrano, seguramente, producto de una influencia mutua, fruto de la amistad y los años en que la filósofa española vivió en Cuba y colaboró con el grupo de Orígenes.

La filósofa galardonada con el Premio Cervantes también encuentra en la naturaleza un origen oculto, como se aprecia a continuación: “La forma primaria en que la realidad se presenta al hombre es la de una completa ocultación.” (1973, p. 31). Aquí, además se muestra una filiación al pensamiento heideggeriano del que Zambrano, muy posiblemente, abrevó de la tendencia filosófica presente en la Revista de Occidente, dirigida en su momento por José Ortega y Gasset, quien tradujo algunos textos del filósofo alemán. Esta ocultación y revelamiento poético bien puede referir el concepto de *aletheia* de Heidegger, mismo que está presente en la obra *El arco y la lira* de Octavio Paz (2010).

En esta secuencia de ideas, Zambrano expresa que el ser humano, al inicio de sus tiempos, experimenta una hostilidad producto del desconocimiento de la naturaleza o la realidad que lo rodea: “no puede discernir si persigue o es perseguido” (p. 30) nos dice la filósofa española. Así pues, la naturaleza se muestra como una realidad donde lo oculto es lo sagrado (p. 33). Entonces, la naturaleza que representa ausencia y ocultamiento, conduce al

ser humano a una búsqueda ontológica y epistemológica, es decir, al deseo de comprender su naturaleza interna, al igual que la externa que lo rodea.

Para María Zambrano este paulatino conocimiento de la realidad desemboca en la creación de los dioses. La realidad oculta se hace presente en la imagen, la captura de un instante, donde se manifiesta lo divino. De esta forma vemos como en el pensamiento de María Zambrano y de Lezama Lima, la naturaleza es ausencia de la que se desprende la posibilidad creadora y la búsqueda del conocimiento, al igual que en el descenso al Hades. Así pues, para la filósofa de Málaga, la realidad oculta permite el desarrollo del pensamiento humano al cuestionarse sobre sí mismo y su entorno, como se desprende de la siguiente cita: “Es la ausencia inicial del ser la que provoca la demanda, la interrogación” (Zambrano, 1973, p. 60). En este sentido la acción de preguntar conlleva dos condiciones: la libertad de poder hacer la pregunta, y la libertad obtenida al cuestionar. Pues la posibilidad de preguntar proviene del vacío, lo divino o la naturaleza. Sin embargo, el ser humano tiene que liberarse de lo divino, para desarrollar una conciencia propia (Zambrano, p. 62) reflejada en la aparición del pensamiento filosófico en Grecia.

La relación entre el ser y la naturaleza implica un desprendimiento voluntario del origen, para hallar en el vacío la posibilidad creadora y la posibilidad de sentido, como refiere Santiago Cevallos: “El movimiento fundamental del sistema lezamiano se caracteriza así por la pérdida del original y por la (im)posibilidad de su reconstrucción, vale decir, por la posibilidad infinita de re-construcción en términos de diferencia y transfiguración” (Cevallos, 2010, p. 273). Esto señala que la ausencia permite la reproducción del original en forma de copia, marcado por la diferencia, dicho de otra manera, la sustitución del original por un discurso que forma Otro sentido (Cevallos, p. 276), un discurso nuevo pero que contiene en sí el discurso primario, sometido al devenir de su significado, es decir, a la

mutación constante de su sentido. Así, el vacío tiene una función liberadora en cuanto dispersión y multiplicación del sentido, visto lo anterior, como un conocimiento o experiencia comunicada por la imagen o la sentencia poética.

Lezama ve en el barroco una práctica referente al conocimiento como transformación y reinterpretación del paradigma cultural dominante. Por tal motivo, en su obra el maestro cantor presta especial atención al pensamiento y el lenguaje, elementos que se enfatizan como un devenir o un hecho en mutación constante. El objetivo del poeta origenista (Cevallos, p. 259) es construir una imagen americana a partir de la variación de los significados, para crear un discurso de la periferia, es decir, un pensamiento y un discurso que representan a los sectores subalternos y afirman lo americano (Moraña, 2004, p. 38 y ss.).

### III. Ethos barroco, praxis revolucionaria y barroco lezamiano

Si bien Lezama Lima no fue perseguido durante el inicio del gobierno de Fidel Castro, como otros escritores cubanos, si fue condenado al aislamiento y al ostracismo, por no mostrarse abiertamente comunista. Tal caso hace aparentar una relación inconciliable entre el poeta cubano y autores marxistas como Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría, sin embargo, las actitudes y planteamientos teóricos de estos tres autores coinciden en diferentes aristas. En este sentido, abordaremos en el presente capítulo las ideas de Bolívar Echeverría y Adolfo Sánchez Vázquez en relación con la propuesta vertida por Lezama Lima en su obra poética y ensayística. Claramente la relación entre estos filósofos y el poeta originista no se da a través de los planteamientos de Marx, sino porque los tres autores mencionados persiguen la construcción de un modelo cultural, cual paradigma alternativo a la ideología dominante.

Primeramente, Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría (Gandler, 2007, p. 161-162) desarrollan su obra filosófica, como ruptura del marxismo dogmático fosilizado en los aparatos teóricos de la URSS, enfocados en la legitimación de tal régimen. De igual forma, se muestra la actitud de Lezama Lima, pues nunca se asumió rígidamente como parte de alguna corriente de pensamiento, por ejemplo, nunca tomó el credo de la religión católica con el rigor tradicional, esto lo vemos en el documental de Iván González Cruz “Lezama Lima, o la cultura como resistencia” (2003), donde el padre Gaztelu, amigo y colega de Lezama Lima, afirma que ante el punto de vista de la Iglesia Católica, el fundador de Orígenes resulta un hereje, pues el autor habanero alejándose de cualquier dogmática teológica y filosófica, concibe un misticismo propio que involucra la resurrección del poeta o regreso del Hades, tras la búsqueda de lo divino: la poesía y el conocimiento.

Otro rasgo general que llegan a compartir los autores referido, es el rechazo a la filosofía de corte europeizante, como la hegeliana que deja fuera de sus consideraciones a Latinoamérica y las demás periferias. Por su parte, Lezama Lima genera una propuesta teórica alrededor del barroco cual expresión americana, es decir, tanto un pensamiento, como una forma cultural alejada del etnocentrismo occidental. Así el barroco lezamiano se presenta como una acción creadora y transformadora, que genera múltiples posibilidades a partir de la mezcla cultural o la yuxtaposición de elementos variables. De igual manera, Sánchez Vázquez desarrolla una parte fundamental de su obra respecto a la praxis, acto que en semejanza al barroco lezamiano, conlleva una acción siempre transformadora, pero que en consistencia al pensamiento marxista del filósofo hispano-mexicano, se vuelve una praxis revolucionaria al conjuntar la teoría y la acción en pro de la transformación de la realidad, esto en beneficio de la sociedad en general y no solamente de los grupos de poder.

Junto a lo anterior, Adolfo Sánchez Vázquez define formas de praxis como la revolucionaria y la creativa, las cuales exaltan su cualidad comunicativa para modificar las relaciones de dominio y producción, determinadas por el capitalismo. De igual forma, Lezama Lima construye un pensamiento poético, que se involucra con la realidad social y reivindica la plena expresividad y poder creador del americano, cual paradigma alternativo al impuesto por el dominio occidental. Con esto, Lezama Lima propone una edificación cultural desde el pensamiento contrapuntístico, para fraguar en el barroco la forma de una epistemología que disuelve los límites impuestos por la segregación racista y clasista.

Tales ideas también son apreciables en la obra de Bolívar Echeverría, quien alude la existencia de un *ethos barroco*, es decir, un paradigma civilizatorio que se resiste a aceptar la ideología dominante y verla como inevitable o inmodificable. Así mismo, veremos en los siguientes apartados que para Bolívar Echeverría, el *ethos barroco* es una respuesta

epistemológica, que persigue desde la periferia una lógica adversa a la producción y al dominio. De igual manera, Lezama Lima aborda el barroco americano, el cual está constituido por dos ejes, que en gran medida se relacionan con los planteamientos del filósofo México-ecuatoriano, a) la forma barroca: expresión de la cultura americana como una manifestación mestiza o mutable; y b) la creación de una epistemología alternativa que en el caso de Lezama Lima se presenta en la búsqueda del conocimiento entrañado en la imagen.

Esto configura lo que Lezama Lima (1993, p. 79-106) denominó la *curiosidad barroca o eros cognoscente*, una actitud que el poeta isleño relaciona con una lógica contraria a la acumulación de poder material o económico, pues desde el modelo lezamiano se privilegia el acopio de saber y experiencias estéticas. Dicho de otra manera, se privilegia el valor cualitativo sobre el cuantitativo, de modo que la forma barroca apertura el devenir entre el centro y la periferia, lo que promueve una praxis que permite establecer una relación diferente con el mundo: no de dominio, sino de entendimiento y atracción por el saber desconocido. En tal sentido, la curiosidad barroca se configura como una actitud crítica, que en igualdad a las propuestas marxistas de Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría monta una epistemología alternativa al pensamiento occidental. Véase el siguiente cuadro donde se compara puntualmente las ideas que resultan cercanas entre los tres autores abordados en el presente capítulo:

<b>Autores</b>			
<b>Ideas compartidas</b>	<b>José Lezama Lima</b>	<b>Adolfo Sánchez Vázquez</b>	<b>Bolívar Echeverría</b>
<b>Búsqueda teórica de un modelo cultural alternativo.</b>	El autor cubano crea un pensamiento barroco, cual paradigma americano, alternativo a la ideología eurocentrada, ya que, en tal modelo la periferia	El filósofo hispanomexicano describe la praxis revolucionaria, una actitud alternativa a la ideología dominante, cual medio para transformar la	El filósofo México-ecuatoriano asume la existencia de un ethos barroco, estadio de la modernidad, que funciona como un modelo

	social y cultural recobra su completa expresión y poder creador.	sociedad ceñida por la lógica capitalista.	civilizatorio alternativo, dado que, no acepta las problemáticas socioculturales derivadas del hecho capitalista, sino que busca resolverlas o modificarlas.
<b>Rechazo a los límites del dogmatismo.</b>	No despliega su obra bajo planteamientos dogmáticos, ya que esto, limita el carácter hipértelico y liberador del barroco lezamiano, acto que promueve el contacto y comprensión de lo otro o el Otro, para acuñar un paradigma social diferente.	Construye su teoría filosófica desde un marxismo no dogmático, pues, de lo contrario, se limita la creación de un pensamiento verdaderamente crítico, que modifique la realidad social.	Su origen ecuatoriano, más su formación en Alemania y su estancia en México, le permite a este autor un acercamiento no dogmático con el marxismo, para desarrollar en su obra filosófica, un auténtico modelo crítico de la cultura.
<b>Rechazo contra teorías o planteamientos eurocéntricos.</b>	Rechaza el reduccionismo de América, que connota la filosofía hegeliana.	Refiera que la filosofía como la hegeliana, se limita a describir y aceptar la realidad, sin pretender modificarla o realizar una aproximación crítica.	Rechaza la filosofía hegeliana, al considerarla de corte europeizante, y contraria a la mezcla cultural propia del ethos barroco.
<b>El valor de la forma y el pensamiento cualitativo.</b>	El barroco lezamiano persigue un afán de conocimiento poético, es decir, un saber desde lo cualitativo y el valor de la forma, aspectos contrarios a la lógica de la producción y el cientificismo capitalista.	La praxis revolucionaria conlleva la unión de la teoría y la acción, mas tal teoría se aleja de la lógica del capitalismo y el pensamiento utilitarista, para privilegiar el pensamiento cualitativo y crítico, enfocado en el valor de uso o valor de la forma.	Este autor crea una epistemología a partir de los mecanismos barrocos que agrupan distintos discursos, privilegiando el valor de la forma y el pensamiento cualitativo, dado su consistencia de mezcla cultural, contraria al capitalismo y al etnocentrismo.

*Tabla comparativa I: Lezama Lima, Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*

Como se aprecia en el cuadro anterior, los tres autores persiguen un pensamiento que resulta contrario al eurocentrismo, el colonialismo y el valor mercantil del mundo, principios que constituyen el paradigma de la ideología dominante, y que los autores mencionados pretenden sustituir por un planteamiento alternativo. Asimismo, los autores referidos privilegian el pensamiento cualitativo y el valor de la forma, como también muestran rechazo

contra las teorías que pretenden la europeización del mundo. En consistencia a esto, los autores referidos en el cuadro anterior se alejan de cualquier dogmatismo que eclipse una verdadera visión crítica sobre la historia y la sociedad. Pero principalmente, estos tres autores comparten el interés por crear una epistemología que desde la periferia sirva de guía, en la construcción de un modelo cultural que procure el mejoramiento y desarrollo equitativo, tanto en el ámbito local como en el internacional. Por tales motivos, los elementos expuestos en el presente apartado nos permiten realizar una lectura de la obra poética de Lezama Lima, cual representación de un paradigma cultural diferente del impuesto por el colonialismo occidental. A continuación, desglosamos los conceptos de *ethos barroco* y *praxis revolucionaria*, propuestos por los filósofos referidos anteriormente.

### **3.1 El Ethos Barroco**

Como hemos visto, el barroco es un término que sobresale en las discusiones referentes a la crisis de la modernidad. El filósofo y estudioso de la cultura Bolívar Echeverría centró gran parte de su obra en este concepto, ubicado en su teoría de los cuatro *ethe* de la modernidad: el *clásico*, el *romántico*, el *barroco* y el *realista* (Echeverría, 1998, p. 90). De estos cuatro *ethe* constituidos en torno al “hecho capitalista”, sobresale el llamado *realista* (Echeverría, 1998, p. 37), el cual busca establecerse como la única forma cultural existente y posible (Gandler, 2007, p. 364-365). La siguiente cita de Bolívar Echeverría nos muestra tal atributo de dicho *ethos*: “lo podemos llamar *realista* por su carácter afirmativo no sólo de la eficacia y bondad insuperables del mundo establecido o «realmente existente», sino, sobre todo de la *imposibilidad* de un mundo alternativo” (Echeverría, 1998, p. 38). Con esto, Bolívar Echeverría manifiesta cómo dicho discurso de la modernidad capitalista pretende borrar sus

contradicciones internas, que provocan la crítica y la consecuente creación o implementación de sistemas culturales e ideológicos diferentes. Tales contradicciones internas que refiere Bolívar Echeverría visibilizan la crisis civilizatoria, que se desprende de las problemáticas propias del hecho capitalista, por ejemplo, el supuesto progreso de la humanidad, sin mencionar que el desarrollo de los países hegemónicos, requiere el dominio de los países subdesarrollados.

Ante esto, Bolívar Echeverría (p. 167-168) refiere la existencia de cuatro *ethe*: estadios producto de la modernidad, donde la diferencia es dada por su relación con el hecho capitalista, es decir, la reproducción social de la lógica referente a la producción de plusvalor y acumulación del capital, donde todo debe ser consumido, es decir, mercantilizado, subordinando el *valor de uso* ante el *valor* en términos económico. Así, los *ethe* propuestos por el filósofo ecuatoriano-mexicano, se distinguen entre sí, según su aceptación del paradigma capitalista y las contradicciones que éste genera en la composición social, como se muestra a continuación en la siguiente tabla:

ETHE DE LA MODERNIDAD				
CARACTERÍSTICAS	RELACIÓN CON LA REALIDAD	RELACIÓN CON LA CONTRADICCIÓN CAPITALISTA	ORIGEN DE SU DENOMINACIÓN	RELACIÓN ENTRE VALOR Y VALOR DE USO
ETHOS REALISTA	IDENTIFICACIÓN TOTAL Y MILITANTE DE LA VIDA COTIDIANA REGIDA POR LA ACUMULACIÓN DEL CAPITAL	ELIMINA LA CONTRADICCIÓN TRATÁNDOLA DE INEXISTENTE	SE DICE REALISTA AL AFIRMAR QUE ES INSUPERABLE E INMEJORABLE EL MUNDO YA ESTABLECIDO, DICHO ENTRE COMILLAS “EL MUNDO REALMENTE EXISTENTE”	SUBORDINA TOTALMENTE EL VALOR DE USO AL VALOR DE CAMBIO
ETHOS ROMÁNTICO	IDEALIZACIÓN INCOHERENTE DE LA REALIDAD: VE AL CAPITALISMO CONTRARIO A SU VERDADERA IMAGEN	A TRAVÉS DE LA IDEALIZACIÓN NIEGA LAS CONTRADICCIÓNES INTERNAS	ROMÁNTICO POR SU IDEALIZACIÓN DE LA IMAGEN CONTRARIA A SU REAL APARIENCIA	INVERSO AL REALISTA, SUBORDINA EL VALOR DE CAMBIO AL VALOR DE USO

ETHOS CLÁSICO	VISIÓN DEL HECHO CAPITALISTA COMO INELUDIBLE DE LA VIDA Y MUNDO MODERNO	ACEPTA LAS CONTRADICCIONES AL PERCIBIRLAS COMO INEVITABLES E INHERENTES AL MUNDO	EN RELACIÓN AL ARTE NEOCLÁSICO DONDE EL IDEAL ES IGUAL AL OBJETO	A DIFERENCIA DEL REALISTA, ÉSTE NO SUBORDINA TAJANTEMENTE EL VALOR DE USO AL VALOR DE CAMBIO
ETHOS BARROCO	BUSCA TRASCENDER Y DESREALIZAR LAS CONTRADICCIONES DEL HECHO CAPITALISTA AL CREAR UN PARADIGMA ALTERNATIVO	SE RESISTE A ACEPTAR LAS CONTRADICCIONES Y TOMA PARTIDO AL RESPECTO, PARA CONSOLIDAR SU TRANSFORMACIÓN	BARROCO POR SU RELACIÓN ENTRE EL OBJETO Y LA PUESTA EN ESCENA, ES DECIR, LOS MECANISMOS BARROCOS, POR EJEMPLO, DE PARODIA E INTERTEXTUALIDAD, CREAN UN DISCURSO ALTERNO, A PARTIR DE LA INCLUSIÓN DE OTROS DISCURSOS PERIFÉRICOS	DA COMPLETA VIGENCIA AL VALOR DE USO

*Tabla comparativa II: Los cuatro ethe de la modernidad* (autoría propia a partir de Echeverría, 1997, p. 167-179).

En la tabla anterior, se observa que el *ethos barroco* se relaciona con el *romántico*, porque ambos privilegian, aunque en diferente medida, el *valor de uso*, es decir el valor de la forma, sobre el *valor de cambio*. Por el contrario, el *ethos clásico* y el *realista* favorecen el *valor de cambio*, aunque el último lo hace con mayor vigor. La principal diferencia entre el *ethos barroco* y los otros tres es que el barroco pretende romper rotundamente con los otros ethe y su forma de rechazar las problemáticas derivadas de las contradicciones internas del pensamiento dominante. Por otra parte, vemos que el *ethos realista* pretende sobreponerse a los demás y remarcar el discurso moderno ilustrado, caracterizado por el uso de la razón para el desarrollo económico y tecnológico, a su vez, enfocado a la acumulación de riquezas materiales.

Esto se relaciona directamente con las ideas económicas de Adam Smith y su concepto del *homo oeconomicus* (Marshall, 1986, p. 36), es decir, el hombre que domina su entorno natural y social para obtener beneficios materiales y monetarios, específicamente

para su persona. Ante esto, el filósofo sudamericano sostiene que: “La idea de un *ethos* barroco aparece dentro de un intento de respuesta a la insatisfacción teórica que despierta esa convicción de toda mirada crítica sobre la civilización contemporánea” (Echeverría, 1998, p. 36).

En este sentido, para Bolívar Echeverría el *ethos* significa una forma de conducta cultural, determinada por la aceptación del discurso moderno capitalista y las contradicciones que éste conlleva. Asimismo, el *ethos barroco* se vuelve una forma de percepción y organización del mundo, al crear una epistemología propia, motivos que también persigue Lezama Lima en su percepción del barroco cual expresión americana.

Por su parte, el *ethos realista* rechaza las epistemologías alternativas, por ejemplo, al catalogar el barroco en el rubro del mal gusto, lo esperpéntico y grotesco, lo rural, lo anticuado o lo inoportuno (Echeverría, 1998, p. 106-107), valores negativos en el paradigma del *ethos realista*. Junto a lo anterior, el barroco muestra características consideradas improductivas (Echeverría, p. 41-42), pues su predilección por la ornamentación y la puesta en escena conduce a la multiplicidad de referentes, que afectan la posibilidad de un sentido objetivo y una comunicación eficaz, atribuciones necesarias para la producción capitalista.

En recapitulación, las dos principales características del *ethos barroco*, que se oponen al *realista* son, por una parte, el no negar ni aceptar las contradicciones del discurso moderno ilustrado (Echeverría, p. 40) y por otra parte, la *voluntad de forma* (p. 89 y ss.), impulso que se opone al valor económico, es decir, que propicia la creación de códigos y mecanismos estéticos, adversos tanto a la ideología, como a la lógica de la producción. En tal sentido, se aproximan el pensamiento de Lezama Lima y el de Bolívar Echeverría, pues los dos ven en la forma barroca un espacio propio para los discursos periféricos, además, dicha forma se compone por los mecanismos barrocos que promueven el derroche de sentido y se muestran

antiproductivos. Acto que genera una epistemología alternativa, centrada en el pensamiento y en el valor cualitativo. Signándose de esta manera el *ethos barroco* al igual que el barroco lezamiano, como una forma cultural autodeterminada sobre el cuestionamiento crítico y modificación de la estructura social preponderante.

### **3.2 Praxis filosófica y revolucionaria**

El neobarroco (Chiampi, 2001, p. 41) reivindicado como discurso americano, tiene un primer origen en Alejo Carpentier y Lezama Lima, no obstante, es Severo Sarduy quien consolida tal tradición literaria frente a la crisis de la modernidad. En este sentido, el barroco americano de Lezama Lima o el neobarroco de Sarduy muestran un espacio y un instrumento de crítica (Cevallos, 2012, p. 27), que como menciona la académica brasileña Irlemar Chiampi (2001, p. 29), configura el surgimiento de una estética, con base en el cuestionamiento de los discursos que legitiman los valores de la modernidad iluminista.

Esto nos muestra en la actividad poética de José Lezama Lima un hecho más allá de una actitud crítica, es decir, la creación de un pensamiento poético, cual praxis artística y revolucionaria en el sentido abordado por el filósofo hispanoamericano Adolfo Sánchez Vázquez, quien desarrolló su obra filosófica, en torno a tal categoría central en el pensamiento marxista (Sánchez, 2013, p. 57). La propuesta de Sánchez Vázquez se consolida sobre la unificación de la teoría y la praxis, a partir de la interpretación que realiza dicho filósofo (p. 284) de la *Tesis XI sobre Feuerbach* publicada por Marx en 1849, texto en el cual se manifiesta la dimensión de la filosofía o la teoría como guía de la acción transformadora.

En este sentido, el filósofo catedrático de la UNAM, señala las diferencias existentes entre praxis y práctica (Sánchez, p. 28), ya que, la primera se relaciona con la producción

teórica o filosófica, la cual, es de carácter subjetivo e inmaterial. Mientras que la segunda, se basa en el establecimiento de técnicas y herramientas con una utilidad enfocada a la transformación de las materias primas, en objetos con valor y funcionalidad. Ante esto, Sánchez Vázquez (p. 283) afirma que la filosofía o la teoría no puede transformar la realidad física o social. Sin embargo, dicho filósofo (p. 282) refiere la existencia de dos formas de filosofía: la que se asume a sí misma como descripción y aceptación de la realidad (agrupando a Hegel en ésta); y la que se asume como fuente de transformación revolucionaria (tal el caso de Marx y Engels).

En tal orden de ideas, para el filósofo hispanoamericano, la praxis es el medio de conocimiento y ordenamiento del mundo, pero también es la actividad que modifica el entorno y las relaciones de poder. Asimismo, Sánchez Vázquez (p. 278) considera que tal concepto alcanza su cima en la forma de la *praxis revolucionaria*, acción que transforma tanto la naturaleza (producción de objetos), como lo social (relaciones de producción). Sin embargo, para el surgimiento de la praxis revolucionaria es necesario que la filosofía, la teoría o el pensamiento muestren una vinculación consciente con la realidad, para que la teoría sirva como transformación de la sociedad y no solamente como explicación de los hechos o fenómenos.

En este sentido, la praxis filosófica de Sánchez Vázquez se consolida en la adquisición de la “conciencia cotidiana”, esto es un actitud crítica que sirve de herramienta para transformar su entorno y sociedad, con base en la estrecha relación entre la teoría y la práctica, véase al respecto la siguiente cita del académico Stefan Gandler: “La conciencia cotidiana no debe, pues, trasladarse mediante mecanismos pedagógicos a un plano filosófico y por tanto racional, sino que un análisis crítico debe destapar las contradicciones en el pensamiento dominante” (Gandler, 2003, p. 169). Referente a esto, la conciencia cotidiana

no se enfoca en la percepción teórica de la realidad, sino el cuestionamiento de las ideologías dominantes: accionar de un pensamiento teórico o filosófico, que sirve de guía para la construcción de nuevos paradigmas sociales. Además, la cita anterior revela el desprendimiento del dogmatismo teórico que pretende Sánchez Vázquez, para conciliar en la conciencia cotidiana de la praxis revolucionaria conocimiento y acción, teoría y práctica, es decir, la composición entre dos ejes: el pensamiento crítico y la acción transformadora de la realidad objetiva y subjetiva, así pues los agentes sociales que están en contacto con la teoría crítica, asumen una postura activa en la praxis revolucionaria, enfocada al cuestionamiento y reinterpretación de las relaciones de poder y producción presentes en la sociedad.

Con esto, el filósofo español señala que la toma de conciencia de la praxis se ve materializada en los movimientos sociales, obreros o revolucionarios (Sánchez, p. 312), que pretende destruir y sustituir (p. 302) la maquinaria del Estado burgués. De igual forma, Lezama Lima concilia en el barroco americano una estrecha relación entre su pensamiento o teoría y la realidad sociocultural de Latinoamérica, lo que resulta en una actitud o praxis que reivindica el poder creador y la expresividad del americano o del subalterno.

### **3.2.1 Praxis revolucionaria y artística**

Adolfo Sánchez Vázquez (2013) identifica diferentes tipos de praxis, que se distinguen entre sí, dado los fines y formas de su producción. Por ejemplo, la ciencia es una praxis de consistencia teórica (p. 297-299). La praxis productiva principalmente persigue fines materiales y económicos; no obstante, ambas se unen para mejorar y aumentar la

manufactura de objetos o artículos, con valor mercantil y que satisfacen alguna función o necesidad humana.

De igual forma se manifiesta la praxis política (Sánchez, p. 277), la cual tiene como fin de su producción determinar las relaciones económicas y de poder presentes en la sociedad. En este sentido, la praxis revolucionaria es una forma de praxis política, que muestra una vinculación consciente entre el actuar político y las diversas problemáticas socioculturales. Así pues, como refiere Sánchez Vázquez (p. 303) las contradicciones internas del capitalismo conducen a la revolución: el cuestionamiento y transformación de la realidad social.

Junto a lo anterior, la praxis revolucionaria parte de tres elementos característicos: a] la toma de conciencia cotidiana; lo que involucra a b] la unión entre lo subjetivo y lo objetivo, es decir, teoría y práctica, conciencia y acción; y c] la manifestación material de la unión de lo ideal y lo objetivo, esto enfocado en la transformación de la realidad, que a su vez permite la verificación y reformulación de la teoría y la práctica.

Sánchez Vázquez (p. 278) también refiere la existencia de una praxis artística, que como el pensamiento lezamiano, tiene por fin productivo la comunicación. En relación a esta praxis, el filósofo hispanoamericano enfatiza dos niveles: la reiterativa y la creadora, véase al respecto la siguiente cita:

La praxis se presenta bien como praxis reiterativa, es decir, conforme a una ley previamente trazada, y cuya ejecución se reproduce en múltiples productos que muestran características análogas, o bien como praxis innovadora, creadora, cuya creación no se adapta plenamente a una ley previamente trazada, y desemboca en un producto nuevo y único (Sánchez, p. 319).

La anterior cita muestra a *la praxis reiterativa* en el sentido de reproducción de un ordenamiento ideológico y material preestablecido. Mientras que *la praxis creadora* es mutable (Sánchez, p. 230), pues persigue siempre una transformación diferente de la materia. Así pues, las características intrínsecas que otorga tal autor a la *praxis creadora* son:

- a. La unidad indisoluble entre lo objetivo y subjetivo
- b. La imprevisibilidad del proceso y el resultado
- c. La unicidad e irrepetibilidad del producto (p. 323)

Ante tales cualidades siempre transformadoras que caracterizan a las *praxis revolucionaria* y *creadora*, Sánchez Vázquez (p. 329) establece la igualdad entre ambas, ya que las dos parten de un acto psíquico que involucra la elevación de la conciencia; las dos requieren necesariamente la comunión de lo objetivo y lo subjetivo; y ambas pasan finalmente a su materialización. La *praxis creadora* es vista como revolucionaria, en medida que promueve un cambio en el orden social. Por el contrario, la *praxis imitativa* (p. 330) no produce un cambio en la realidad presente, sino que la reproduce igual que un hecho ya determinado.

Por otra parte, Sánchez Vázquez (p. 28) señala entre los términos de *praxis* y *poiesis* una cercanía semántica proveniente de la época de los antiguos griegos, ya que por entonces tales vocablos referían el hacer o producir algo plenamente material. Sin embargo, dichos conceptos son reinterpretados en la actualidad al modificar su significado, para designar la realización de algo inmaterial o subjetivo, es decir, en el plano de las ideas, ya sea en la construcción artística o filosófica.

Dicho de otro modo, en la actualidad los conceptos de *praxis* y *poiesis* representan una acción que no persigue los valores de la producción capitalista, pues en tal sentido, carecen de una función útil o práctica, es decir, tanto la *praxis* filosófica como la artística

constituyen, principalmente, actos improductivos. Sin embargo, estos dos conceptos se consolidan en el plano de lo objetivo, al servir como espacios de reflexión crítica, cuestionamiento y guía, para la transformación de las estructuras ideológicas que configuran las relaciones económicas y de poder presentes en la sociedad. En similitud a esto, Lezama Lima plantea su obra artística e intelectual, la cual se relaciona con las praxis descritas, pues el autor cubano sitúa su pensamiento en el plano de la *poiesis*, esto al enfatizar la importancia de la metáfora como posibilidad de múltiples variantes, lo que muestra la escritura lezamiana en relación a la praxis creativa, dado que ambas no se ajustan a ningún modelo o ley previamente trazada, hecho que resulta en la constante mutación o devenir entre los diferentes discursos agrupados en la forma barroca. Además de lo anterior, tanto la praxis revolucionaria como la creativa o artística persiguen, al igual que el barroco lezamiano, la edificación de un paradigma alternativo que enfatiza su carácter hipertélico, es decir, su consistencia mutable, la cual refleja la posibilidad de transformar la realidad social y crear un pensamiento, que además sirve como medio regulador y guía en el proceso de afirmación y reivindicación de lo latinoamericano, frente al reduccionismo occidental.

En resumen, el sistema lezamiano o *poiesis* diabólica, dado su sentido adverso al pensamiento hegemónico, se devela como una praxis revolucionaria, ya que cumple con las características descritas anteriormente, pues el trabajo intelectual del fundador de Orígenes, al igual que la praxis revolucionaria, parte de la toma de conciencia, acto que implica la construcción de un discurso congruente con la realidad y que al mismo tiempo motiva el mejoramiento de ésta. La postura que persigue Lezama Lima atañe la necesidad del americano de asumir su plena expresividad, en otras palabras, su potencial creador el cual había sido negado por el dominio colonialista. Consecuentemente, los planteamientos de Lezama Lima encierran la congruencia correspondiente entre su teoría y la realidad del

continente americano. Finalmente, en el pensamiento sanchezvazquiano esta unión de lo subjetivo y lo objetivo se materializa ante la transformación de la realidad, en relación a Lezama Lima, esto lo vemos en la reivindicación del pensamiento latinoamericano, cual forma alternativa de entender y organizar el mundo, al mismo tiempo que se cuestiona y modifica la construcción eurocéntrica de la cultura.

### **3.3 A manera de conclusión para este apartado**

Como se ha observado en el presente capítulo, tanto la *praxis* de Sánchez Vázquez como el concepto de *ethos* propuesto por Bolívar Echeverría, son categorías que se definen conforme a la relación del individuo con el mundo y el paradigma capitalista. Por su parte, el *ethos barroco* de Bolívar Echeverría se muestra como el único estadio de la modernidad, el cual no acepta ni borra las contradicciones internas de la ideología imperante, sino que trata de combatirlos. De igual modo, la *praxis revolucionaria* referida por Sánchez Vázquez aparece como un acto que involucra la toma de conciencia para cuestionar las contradicciones contenidas en el pensamiento y forma de la *praxis* dominante, es decir, la *praxis productiva*.

En este mismo sentido se muestra la poética del fundador de Orígenes, pues Lezama Lima ve en el barroco un modelo contra hegemónico, que implica un conocimiento alternativo como transformación y reinterpretación del mundo. Por tales motivos, *el maestro cantor* presta especial atención al pensamiento y el lenguaje, elementos que enfatizan la comunicación como un devenir, un hecho en mutación constante, el cual crea un discurso de la periferia, como la *praxis* revolucionaria, es decir que persigue la acción transformadora de la realidad, con base en un pensamiento y un discurso que representan a la periferia. De este modo el barroco resulta un concepto con un profundo sentido ideológico y social (Moraña,

p. 47 y ss.), que rescata la heterogeneidad irreductible del americano. Con todo lo anterior, se aprecia la cercanía entre los presupuestos teóricos de Bolívar Echeverría, Adolfo Sánchez Vázquez y Lezama Lima, pues los tres coinciden en el problema civilizatorio que se presenta ante la crisis de la modernidad. Además, el *ethos barroco*, la *praxis revolucionaria* y el *barroco lezamiano* se enfrentan a tal problema con un pensamiento edificado desde la periferia, el cual sirve como una guía civilizatoria alternativa al capitalismo eurocentrado. Finalmente, estas similitudes latentes entre los postulados teóricos de estos tres autores nos permiten acercarnos a la obra poética de Lezama Lima desde una perspectiva distinta de la apreciación que comúnmente se tiene sobre este autor, es decir, desde una crítica que pretende modificar el sistema cultural dominante y la edificación de una razón postcolonial (Mignolo, s/f, p.1), la cual desplaza el pensamiento establecido por la modernidad iluminista, por tal motivo, la obra poética de Lezama Lima puede ser leída como una manifestación de resistencia y reflexión contra el orden establecido desde la colonia.

#### IV. Acercamiento a la obra poética del Lezama Lima

##### 4.1 La escritura lezamiana: un proceso en torno al conocimiento y lo cubano

La escritura de Lezama Lima es una de las más prolíficas, copiosas y excelsas de la literatura latinoamericana. Su obra poética se compone por cuatro poemarios publicados por el autor en vida: *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945), *La fijeza* (1949) y, *Dador* (1960); más uno de publicación póstuma: *Fragmentos a su imán* (1977), agregando a su obra general, poemas publicados a lo largo de su vida en otros medios impresos.

La escritura de Lezama Lima se revela como un proceso que inicia desde su primera publicación *La muerte de Narciso* en la revista *Verbum* (1937), y que culmina su estructura, como el mismo poeta origenista le refiere a Ciro Bianchi (2010, p. 106), a finales de la década del 50, con la publicación de *La expresión americana* (1958). Tal proceso crece alrededor de dos preocupaciones compartidas por los diferentes grupos intelectuales de La Habana: la búsqueda de un conocimiento primigenio y la definición de lo cubano o lo latinoamericano (Cuervo, 2013, p. 86), preocupaciones que como hemos visto, están presentes en toda la obra del fundador de Orígenes.

Estas dos pulsiones que quizá se generaron en el poeta habanero por intuición, se reafirman ante el acercamiento con distintos personajes de la vida literaria. En este sentido, sobresalen los casos de dos mujeres de suma importancia para la intelectualidad del momento, además, las dos desarrollaron su obra en amistad con Lezama Lima, nos referimos a María Zambrano y Lydia Cabrera.

Anteriormente, ya hemos señalado las convergencias entre el pensamiento de Lezama Lima y el de la filósofa española María Zambrano, pues como menciona Jorge Luis Arcos

(2010), ambos persiguieron la idea de “una sabiduría otra”, es decir, una “razón poética” (p. 19) emanada del contacto con lo oculto o lo divino, en otras palabras, con la nada o el vacío, por lo que el tema de la insularidad (Arcos, p. 20) será un tópico compartido por ambos autores, sobre todo, en la figura del acercamiento a la nada como sacrificio órfico, esto es el destierro al Hades para obtener en el regreso un conocimiento oculto.

De igual forma, los estudios antropológicos y los escritos literarios de Lydia Cabrera se vuelven de fundamental importancia para que Lezama Lima configure su percepción del barroco americano, como expresión de la cultura híbrida, o sea, la mezcla de lo criollo o mestizo y lo africano (Cuervo, 2013, p. 86). Cuervo Hewitt explica que en tal momento había dos formas de visualizar lo cubano, tal como se desprende de la siguiente cita: “para 1937 ya había surgido una división entre los escritores que buscaban lo cubano en lo local y los escritores, futuros origenistas, que buscaban lo cubano en lo universal” (p. 84). Junto a esto, Julia Cuervo refiere que Lezama Lima era mayormente afín a la estética criolla y en su momento, rechazó la lírica de color local, al tiempo que configuraba junto a sus compañeros origenistas una estética relacionada al conocimiento poético de la imago (Cuervo, p. 85) y la dimensión universal de la cultura, lo cual consiste en un universalismo dado por la coexistencia de las diferencias y variantes.

De igual forma, Julia Cuervo (p. 86) menciona que Lezama Lima hizo patente su rechazo a la poesía de tema local o negro en su libro *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938) catalogando tal poesía como mera apariencia, algo superficial o sin significado. No obstante, Lezama Lima modificó su percepción respecto a estas manifestaciones culturales de lo negro o africano, en gran medida por la influencia de Lydia Cabrera, quien se destacó entre la intelectualidad latinoamericana, por sus estudios etnológicos sobre lo afrocubano y sus libros de cuentos que abordan la misma temática.

Asimismo, Julia Cuervo refiere que la incorporación de la cultura negra o africana que hace Lezama Lima en su obra se presenta después de 1945, año en que se publica por primera vez, en la revista *Orígenes* un cuento de Lydia Cabrera: *La Virtud del Árbol Dagame*. Posteriormente Cabrera realiza otras publicaciones en *Orígenes*, resaltando la del no. 36 (Cuervo, p. 87), donde muestra su ensayo *El sincretismo Religioso de Cuba...*, trabajo dedicado a Lezama Lima y que la escritora cubana concibió en relación al concepto de *transculturación*, propuesto por Fernando Ortiz.

La presencia de María Zambrano también se resuelve importante para que Lezama Lima vislumbre en la composición de su pensamiento, la unión entre lo criollo mestizo y lo africano, esto a causa de dos textos de la filósofa española (Cuervo, p. 88) *La cuba secreta* (1948) y *Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis* (1950), este último publicado en *Orígenes*. En el primero, la autora española compagina con Lezama Lima en la idea de la poesía como medio de liberación y conocimiento. Mientras que en el segundo título, establece una proximidad entre la escritura de Lydia Cabrera y de Lezama Lima, pues los dos persiguen en la literatura un saber primigenio, es decir, un conocimiento poético retenido en las imágenes y en las narraciones ancestrales, acto que da voz y libera a la raza oprimida.

En referencia a esto, vemos que anterior a la fecha indicada por Julia Cuervo, en el poema de Lezama Lima “Como un barco” publicado en *Enemigo rumor* (1941), se puede percibir ya cierta percepción de lo africano como parte de lo cubano y latinoamericano, además de su liberación a través del conocimiento alternativo, pues aunque la voz poética no lo menciona puntualmente, el poema hace énfasis en dos imágenes que analizaremos con mayor detalle en los capítulos siguientes: el “húmedo recuerdo de las manos atadas” y “esos labios antaño perseguidos”, lo que nos hace imaginar que la mujer que mira el mar en dicho poema es de origen afrocubano.

En efecto, la poesía de Lezama Lima conserva formas más cercanas a la lírica clásica española, además de la nula la presencia de juegos fonológicos y onomatopéyicos, como en el caso de la poesía de Nicolás Guillén, pues para el fundador de Orígenes lo africano aparece como una presencia mezclada en el paisaje o tapete cultural del barroco americano. Finalmente, vemos que la escritura de Lezama Lima madura de tal modo que llega a incluir lo asiático en dicho espectro cultural, que mantiene su base en la idea de una universalidad, en cuanto devenir impulsado por las diferencias y contrastes.

#### **4.2 Toma del corpus**

La selección de nuestro corpus consta de 20 poemas, que representan una muestra transversal de la producción poética que desarrolló Lezama Lima a lo largo de su vida y a la par de su escritura ensayística y narrativa. Los poemas elegidos reflejan en sus estructuras, mecanismos e imágenes la composición del pensamiento lezamiano, o sea, la búsqueda de un conocimiento poético y la reivindicación de lo americano, ambos componentes de un paradigma contrahegemónico.

Igualmente, los poemarios de Lezama Lima revelan el proceso donde el autor va hilando tales ideas que constituyen dicho paradigma. Para empezar, sus dos primeros poemarios *Enemigo rumor* (1941) y *Aventuras sigilosas* (1945) muestran la búsqueda del conocimiento como algo oculto, un viaje o descenso, por ejemplo en poemas como “Se te escapa entre alondras” y “Llamada del deseoso”; de igual forma, se presenta la reivindicación de lo subalterno, especialmente femenino, lo cual se libera ante la manifestación y contacto con el conocimiento, véase el poema “Discurso para despertar a las hilanderas.”

Como refiere Julia Cuervo (2013, p. 84), antes de 1944 Lezama Lima no muestra una visión muy clara de su planteamiento crítico respecto a lo americano. No obstante, en su tercer poemario *La fijeza* (1949), el poeta de la calle Trocadero marca firmemente el rechazo al iluminismo, seguramente por el hueco existencial generado en el mundo tras las mayores atrocidades de la II Guerra Mundial: los campos de exterminio y la bomba atómica. Esta nueva actitud que descarta la racionalidad dominante es apreciable en los poemas “Éxtasis de la sustancia destruida” y “Resistencias.”

En *Dador* (1960) su último poemario publicado en vida, Lezama Lima lleva al límite el hermetismo característico de su anterior obra. Los textos agrupados en este libro se distinguen por ser de muy extenso aliento, o textos compuestos por una aglomeración de estructuras métricas clásicas, especialmente sonetos. Este poemario se vuelve tan oscuro que resulta hasta irónico uno de los títulos contenidos en dicho libro: “Ahora penetra”, poema compuesto por dos sonetos y una décima, en los cuales se aborda la concepción lezamiana referente al conocimiento. En otros casos de este poemario similares al ejemplo anterior, dicho hermetismo es promovido por el cúmulo y mezcla de estructuras clásicas. Por ejemplo, el segmento titulado “Venturas criollas”, fragmento compuesto por un gran número de sonetos que aparecen separados, al tiempo que conforman un mismo todo.

En otros casos, el exceso de imágenes y metáforas configuran una gran cantidad de versículos que dan a los poemas una larga duración. De este modo Lezama Lima compone en tal hermetismo el espacio de lo americano: un conocimiento sometido al devenir del contrapunteo (Chiampi, 1993, p. 17), lo que también manifiesta la proyección de su “poiesis demoníaca” (p. 23), paradigma disidente respecto al orden hegemónico. Muestra de esto son los poemas “Culebrinas” y “Cielos del Sabbat”, pues dichos textos, como el de José Juan

Tablada “Misa negra”, aluden a una conexión con el ocultismo o lo diabólico, pero en un sentido contestatario, es decir, desestabilizador y opuesto a la norma establecida.

Finalmente, su última producción poética es agrupada en *Fragmentos a su imán*, en ésta, Lezama Lima modula la extensión de su aliento sin perder el estilo característico. Asimismo, vemos algunos poemas de extensión reducida un tanto diferentes a su estilo habitual, tales como “Las barbas de un rey”, “Consejos del ciclón” y “Se desprendió”; en estos textos se muestran las intenciones del poeta habanero de construir un sistema cultural, con base en la búsqueda de un conocimiento poético y la revalorización de América y lo americano.

Ahora bien, en el siguiente capítulo, analizaremos en nuestro corpus los elementos que componen en la lírica lezamiana, una respuesta estético cultural adversa al paradigma moderno capitalista.

## V. Análisis del corpus

La poesía de Lezama Lima desborda la riqueza del lenguaje al mismo tiempo que se cierra sobre la composición de sus complejas imágenes, las cuales sólo pueden ser entendidas en el plano de lo metafórico o lo simbólico (Barrionuevo, 1984, p. 174), ya que ésta es una de las principales cualidades de tal obra poética, como lo menciona Cruz Hernández en la siguiente cita que alude al fundador de Orígenes “en un primera lectura su corriente magnética nos atrae, después la tarea será descifrar los símbolos” (p. 90).

Tras la lectura y análisis de los poemas seleccionados, encontramos elementos que muestran en nuestro corpus una respuesta cultural adversa al paradigma de la metafísica moderna, dicha respuesta se relaciona directamente con la noción de *ethos barroco* de Bolívar Echeverría, al igual que el concepto de *praxis artística y revolucionaria* de Adolfo Sánchez Vázquez, pues el pensamiento y la poética lezamiana son una construcción que se involucra plenamente en la realidad latinoamericana, dado que la obra de Lezama exalta la cualidad comunicativa de la imagen y forma un espacio de diálogo contrapuntístico, necesario para el cuestionamiento y supresión de los discursos racistas y clasistas.

En su propuesta del *Eros cognoscente*, Lezama Lima apuesta a una actitud crítica que modifique la relación del ser humano con su realidad, es decir, no como conquista, sino como recuperación de ese conocimiento ancestral o humanamente primigenio. Siguiendo este orden de ideas, en los poemas seleccionados del corpus hemos identificado algunos elementos que muestran parte de la obra poética de Lezama Lima en sentido de una crítica al pensamiento capitalista y etnocéntrico, pues estos elementos dan muestra de una forma y un pensamiento poético cual representación del Otro, al tiempo que encausan una respuesta estética e ideológica que se erige desde la periferia y da voz a lo subalterno para la creación

de un modelo cultural alternativo; hemos agrupado tales elementos en los siguientes subtítulos:

- La forma barroca: el conocimiento y la nada
- Representación del Otro: los personajes excéntricos en la lírica lezamiana.
- Los mecanismos barrocos y el mal gusto
- La escritura lezamiana: una epistemología alternativa

Dicho lo anterior, pro seguiremos a precisar en lo siguiente dichas características encontradas en los poemas analizados.

### **5.1 La forma barroca: el conocimiento y la nada**

Lezama Lima expone en su obra y estilo literario la importancia de la forma barroca, pues en ésta el poeta habanero encuentra el espacio para un pensamiento que reivindica lo americano y lo africano, así lo señala Lezama Lima en *La expresión americana* (1993, p. 105), donde la culminación del barroco se manifiesta en la figura del artesano Aleijandinho, personaje “que simboliza la rebelión artística del negro” (p. 104), ya que en su obra se incluyen los elementos propios de su raza y su cultura, hecho contrario a las formas estéticas predominantes.

Aunado a esto, Lezama Lima ve en el barroco la apertura a una expresividad universal, pues el barroco exhibe también una dimensión oriental (Lezama, p. 97), la cual es más visible en el último poemario de Lezama Lima *Fragmentos a su imán*, por ejemplo en el poema *El pabellón del vacío*.

Lo mismo aprecia Bolívar Echeverría (1998, p. 44) sobre la voluntad de forma, característica central del *ethos barroco*, ya que sus mecanismos estéticos son contrarios a la lógica utilitarista del capitalismo, esto abre la puerta a la creación de un proyecto epistemológico (Echeverría, p. 105-106), que resulta incómodo para el proyecto hegemónico. Así, el barroco americano desde el siglo XVII se vuelve un espacio estético donde los sectores subalternos se ven representados identitariamente. En tal acto se ven incluidos los criollos rechazados por sus iguales europeos, quienes ven en el “programa barroco” (Echeverría, p. 96) la posibilidad para apropiarse del pasado americano como suyo, igualmente como refiere Lezama (1993, p. 100) se trasmuta la historia de España a América.

Al final vemos que el proyecto barroco producto de tal proceso transculturador, forja en la forma barroca una epistemología propia, proseguida por autores como José Martí (Lezama Lima, 1993, p. 105), e incluso podríamos decir que el mismo Lezama Lima.

### **5.1.1 El conocimiento y la nada**

El poeta de la calle Trocadero ve en el barroco una tensión latente, producto de la condensación de elementos diferentes u opuestos. La proliferación barroca surge para llenar la nada. En este sentido, el vacío es la posibilidad de la creación o adquisición del conocimiento. Lezama Lima denomina esta relación de misterio y vacío: eros cognoscente o curiosidad barroca (Lezama, 1993, p. 84), lo que se entiende como un acercamiento erótico hacia el conocimiento o lo desconocido.

Esto se relaciona también con la tensión producto del descenso a los infiernos, dicho de otra forma, la actitud barroca persigue en tal acto un doble placer: el gusto por el conocimiento y por la experiencia estética. Con lo anterior vemos que la curiosidad barroca

se centra en la constante búsqueda de saber, simbolizado por Lezama Lima (p. 83) en el plutonismo o descenso al Hades, lo que encierra como en la mítica proeza órfica, el contacto hostil pero seductor con la nada o lo desconocido, es decir, lo divino (Zambrano, 1973).

Por otra parte, tales ideas presentes en el barroco lezamiano tienen su origen en Bernini (Lezama, 1993, p. 100), quien en su madurez (Echeverría, 1998, p. 98) monta su empresa artística bajo la consigna de representar lo irrepresentable: Dios o lo divino. Esto a través de retratar momentos místicos, que focalizan el contacto del ser humano con lo celestial, como en el caso de la escultura *Agonía de la Beata Ludovica*.

El contacto que el ser humano tiene con lo oculto o lo divino resulta hostil, sin embargo, esa hostilidad producto de lo no visible es algo positivo (Zambrano, 1973, p. 73), pues tal ausencia abre la posibilidad de la pregunta. Véase al respecto la siguiente cita: “La aparición de dioses como Apolo, y la revelación de Jehová, señalan así la aparición de lo más humano del hombre: el preguntar, el hacerse cuestión de las cosas” (Zambrano, p. 35).

La cita anterior nos muestra el acercamiento a lo oculto o lo divino a través del cuestionamiento, es decir, comprender la naturaleza o lo que nos rodea. Ésta es una idea concebida y defendida anteriormente por integrantes de la Compañía de Jesús, organización que en gran medida promovió el desarrollo del barroco en el s. XVI, como lo refiere Bolívar Echeverría:

La idea planteada por Luis de Molina y retomada a su manera por Francisco Suárez -clasificada de herética por ortodoxos y protestantes- de que hay una *scientia media* en Dios, la que conoce el mundo en estado de infinidad de probabilidades... (Echeverría, 1998, p. 113)

Esto se refiere que la *scientia media* es el acercamiento a Dios o lo divino, a través del conocimiento de su creación, lo que enfatiza la existencia de múltiples formas y posibilidades, entendidas y seleccionadas por el uso del libre albedrío, cualidad otorgada al ser humano por la misma gracia divina. En tal sentido, la interacción del ser humano con Dios o lo oculto se da a través del ejercicio del pensamiento, en otras palabras, en la búsqueda de conocimiento y el contacto con el vacío o lo desconocido, temática frecuentemente abordada por el poeta de la calle Trocadero en su lírica.

Ya hemos mencionado que Lezama Lima pretende lo que Bernini en su obra escultórica, es decir, representar un acto que no puede ser percibido: el contacto con la nada o lo oculto, hecho que en Lezama Lima se vuelve raíz del desborde poético que compone la proliferación barroca. Ruiz Barrionuevo (1984, p. 173) refiriéndose al poema “Ah, que tú escapes” menciona que la lírica de Lezama Lima es una escritura sobre el mismo poetizar. En relación a esto, para el autor habanero el conocimiento es imagen, es decir que la poesía y la imaginación encierran un conocimiento que se hace visible en el momento de la creación artística, sin embargo, nunca se llega a alcanzar, aproximándose siempre a un conocimiento inefable y en constante construcción, véase dicho poema: “Ah, que tú escapes...” del libro *Enemigo rumor* (Anexo I, p. 118). En este texto el yo poético tiene un acercamiento erótico con una figura femenina que se muestra etérea y en huida, inalcanzable e incomprensible, pues como menciona María Zambrano “La manifestación de lo divino es siempre instantánea” (p. 39). La voz de este poema se enfrenta a un momento en el que percibe un saber “tu definición mejor”, pues “lo que aparece en el *instante* es la pre-verdad” (Zambrano, p. 40), en este sentido, en tal contacto instantáneo manifestado por el yo poético, sólo se revela una parte del conocimiento encerrado en la nada o lo desconocido. Posteriormente aparece una lamentación ante tal carencia: “si en el puro mármol de los adioses hubieras

dejado la estatua que nos podía acompañar...” El poeta evoca en estos versos el mármol, un material donde queda lo oculto (Ruiz, 1984, p. 174), esto es lo divino en alusión a las esculturas marmóreas del arte griego.

Ideas similares se aprecian en el poema “Se te escapa entre alondras” (Anexo I, p. 119) véase los siguientes versos: “Se te escapa entre alondras el ruido de sienes / para el agua desoída en las primeras horas...” El poema inicia con estos dos versos, los cuales reflejan la ausencia dejada por un ente o una fuerza que se retira y se oculta. Por su parte, la imagen “ruido de sienes” hace referencia al pensamiento y a la duermevela en que se ve envuelto el yo poético en el momento de la creación o el contacto con lo desconocido. Ruiz Barrionuevo (1984, p. 174) refiere que para Lezama Lima los elementos que presentan humedad o agua se vinculan a la posibilidad de creación y conocimiento, así pues el verso “para el agua desoída...” conecta al yo poético sumergido en la duermevela de la creación con un saber que no puede ser comprendido en su totalidad, lo cual se refleja en el uso adjetival del participio que marca la imposibilidad de escuchar el agua, es decir, percibir plenamente el conocimiento. Más adelante se termina de configurar la idea de algo oculto en el vacío, lo que despierta un deseo latente en la voz poética, véase los siguientes versos:

Oh, que tú seas el fin que entorna los balcones

que despiertan sin nunca despertar...

Que lo que aprisiones sea más que el ruido

del brazo donde todo es mar afinado...

En este fragmento vemos el deseo por lo ausente, por lo que está sin estar, volviendo al significado metafórico de la búsqueda del conocimiento, la creación, o la posibilidad de capturar un poco de ese mar, de esa esencia que a través del movimiento del brazo se

transforma en imagen o poema. En el mismo sentido, Lezama Lima configura la enigmática imagen que compone la siguiente parte de este poema:

Que existen o no existen  
si tú fueras el primero  
a cazar en la nieve  
los insectos sin ojos  
que ruedan por la nieve.

Los primeros versos de esta estrofa nos refieren un devenir o mutación entre el ser y el no ser, lo que deriva en la “caza” o búsqueda de los insectos sin ojos en la nieve, elemento que el poeta reitera dos veces para reafirmar el significado metafórico de la nieve: imagen de la nada o el espacio de la ausencia fértil, donde se oculta lo sagrado; esto último metafóricamente referido en “los insectos sin ojos” o más preciso, escarabajos, simbolismo que Lezama Lima toma de los egipcios, ya que para esta civilización los escarabajos, especialmente el “pelotero” (Becerra, s/f; Aitor, s/f) era considerado en relación con el dios solar Khepri, símbolo del renacimiento y la transformación.

Véase aquí el accionar de la poética lezamiana de desaparecer acercándose (Lezama, 1971, p. 23), o sea, el decir algo sin decirlo directamente, pero manteniendo su presencia; esto semejante al mecanismo barroco de sustitución propuesto por Sarduy (1972, p. 9), pues Lezama hace la referencia de los escarabajos, por medio de una de sus características fisiológicas, es decir, la carencia de ojos, acto que permite en la acción contrapuntística barroca relacionar el significado de dichos coleópteros con lo sagrado, pues lo que busca el poeta de la calle Trocadero en tal imagen, es relacionar lo oculto y la reencarnación o transformación del ser, a causa del encuentro con lo desconocido y lo Otro.

Esto igualmente se aprecia en la última estrofa del poema, además de expresar el escape o imposibilidad de retener la esencia sagrada de lo oculto, véase a continuación la estrofa:

Y su suerte se ha quedado  
bajo los párpados pobres  
como un pellizco en la rosa  
del aliento de los dedos  
y se reconoce y se pierde  
en los insectos sin ojos  
que ruedan por la nieve

Así pues la aproximación a este conocimiento oculto se vuelve inconciliable o huidizo, ya que lo único que permanece en los dedos utilizados para la creación es la leve presencia de la rosa, o sea, un mínimo atisbo del conocimiento y la poesía. Como se observa en estos dos textos analizados, la poesía y la imaginación, al igual que la creación misma, son un saber cuya vía de asimilación resulta estar en la interacción con lo desconocido. Sin embargo, Lezama Lima aprecia que el saber en su consistencia natural es inabarcable, mutable y sometido a un devenir en constante construcción.

En su último poemario *Fragmentos a su imán*, encontramos que el vacío, además de lo anterior, se enfatiza como un espacio de comunicación con el Otro o lo desconocido, donde se reafirma el mismo ser ante tal contacto con la nada, esto lo apreciamos en poemas como “Estoy” y “El pabellón del vacío” (Anexo I, p. 120 y 122). El primero de estos textos inicia con el yo poético sumergido en una angustia signada por la espera y la imposibilidad sensorial o cognoscente:

Voy con el tornillo  
preguntando en la pared,  
un sonido sin color,  
un color tapado con un manto.  
Pero vacilo y momentáneamente  
ciego, apenas puedo sentirme.  
De pronto, recuerdo,  
con las uñas voy abriendo  
el *tokonoma* en la pared.  
Necesito un pequeño vacío,  
allí me voy reduciendo  
para reaparecer de nuevo,  
palparme y poner la frente en su lugar...

Como se aprecia, el yo poético va perdiendo sentidos como la vista (*Un color tapado...*) y el oído (*un sonido sin color*), hasta que encuentra el resurgimiento (*reaparecer de nuevo*) en el vacío. En la cultura japonesa el *tokonoma* es un espacio en la pared, un nicho, una ventana sin salida; tal espacio tiene una función ornamental y espiritual, ya que se reserva como un lugar sagrado, a la vez que llega a estar decorado con un árbol bonsái y un pergamino o una pintura de carácter sacro, además, este espacio tiene su origen en rituales budistas. En este sentido, el *tokonoma* representa un lugar aparentemente vacío, sin embargo, ahí anida lo divino, es decir, lo oculto o el conocimiento, como se refleja en la siguiente cita: “La poesía para Lezama es un vehículo de conocimiento hacia fuera y hacia dentro del hombre, por eso necesita este vacío. El *tokonoma* no está vacío porque lo habitan nuestros

pensamientos...” (Cruz Hernández, 1997, p. 106). Como refiere Cruz Hernández, el yo poético está en soledad pero resulta una soledad fecunda, pues de tal vacío resurge el poeta, no obstante, la duda volverá al final del poema, para manifestar nuevamente lo inasible del conocimiento encontrado. Posteriormente, la voz poética regresa al espacio sagrado, en un acto de desdoblamiento entre el ser y el no ser, entre lo físico y lo terrenal, *el otro* y el que *sigue caminando*, véase a continuación el fragmento final de este poema:

¿La aridez en el vacío  
es el primer y último camino?  
Me duermo, en el *tokonoma*  
evaporo el otro que sigue caminando.

Se puede apreciar una idea semejante en el poema titulado “Estoy”, del cual Cruz Hernández (1997, p. 96) refiere que desde el mismo título se nos manifiesta una idea que atañe la existencia y la otredad, este poema nos muestra un yo poético que se encuentra desplazándose en la calle, sumergido en una melancólica reflexión sobre la nada, cuando se topa con la siguiente imagen: un hombre saboreando una espina de pescado, a continuación el yo poético dice:

Brillan como la luna, las espinas, los dientes,  
las uñas.  
El pescado vuelve a hundirse en el bolsillo hundido.  
¿Las espinas del pescado  
serán la primera forma en que se hace visible la nada?  
¿La espina tocada por la luna es la nada?...

En este poema vemos que el cuestionamiento existencial surge ante el contacto con el otro y la nada, es decir, con el hombre que come pescado y la espina carente de materia que la recubra, símbolo de la ausencia o el vacío. En la siguiente estrofa, el yo poético padece dificultad al escuchar y hablar, dicho de otra manera, al comunicar “la nada”: el conocimiento obtenido al contacto con el vacío. Véanse los siguientes versos:

Paso a la otra esquina,  
Una muchedumbre de ciempiés va brotando de una oficina  
destartalada. Las voces se confunden  
y llegan al oído como una última ola.  
Un gordezuelo se dirige a mi rincón.  
No puedo decir si me habla.  
La nada se agita en mi boca  
Como un bulto forrado,  
Como una papilla que crecía  
Como si quisiera salir por la nariz.  
Mascar, el buey de nieblas, la nada.

Como se aprecia, la primera parte de esta estrofa alude a la pérdida de la audición, pues el poeta se ve imposibilitado a escuchar plenamente el mensaje o el conocimiento transmitido por aquellas voces.

De igual forma, en la siguiente parte de la estrofa, el yo lírico pierde la capacidad de proferir palabras o comunicar lo que ha escuchado, esto a pesar de que tenga tal conocimiento “agitándose” en su misma boca, idea que se reitera en el último verso de la estrofa “Mascar, el buey de nieblas, la nada(…)” Aquí Lezama Lima introduce esta imagen que veremos varias

veces en el poema: “buey de nieblas”, la cual responde a una construcción simbólica similar a las ya analizadas, ya que por una parte el buey representa lo sagrado, al ser un animal de culto para algunas civilizaciones como la asiria aludida en el mismo poema.

A su vez, la cornamenta del buey se relaciona con la luna, la uña y la espina, todos elementos incisivos (Cruz, p. 92) carentes de carne. Además, la cornadura al igual que la luna en cuarto menguante, se distinguen por resaltar la ausencia de su centro. Aunado a esto, la característica atribuida al buey, es decir, la niebla alude al poder de la creación, pues como mencionamos anteriormente (Ruiz, 1984) los elementos que contienen humedad, como en este caso la niebla, representan la nada y la posibilidad creadora, donde el ser encuentra su reafirmación en el devenir contrapuntístico, como se aprecia en la siguiente estrofa del poema:

La esquina se llenó de lluvia.  
Descendía el agua por la escalera,  
rectificaba sus pisadas.  
Comencé a subdividirme con la lluvia.

En estos versos el conocimiento y la creación simbolizados, nuevamente, en el agua o la humedad, se relacionan con el plutonismo o descenso órfico a los infiernos. En este sentido, al entrar en contacto el ser con el no ser o el vacío, el yo poético se reafirma sobre una multiplicidad de posibilidades.

Como se aprecia en el presente apartado, los dos primeros poemas analizados (“Ah, que tú escapes” y “Se te escapa entre alondras”) abordan la relación del poeta con el conocimiento en una búsqueda epistemológica. Por otra parte en los dos últimos (“El pabellón del vacío” y “Estoy”), la relación del yo lírico con el vacío resulta tanto en una

exploración epistemológica, pero sobre todo ontológica, donde el mismo ser se conoce y reafirma ante el contacto con la otredad. Como mencionamos anteriormente, en la poesía de Lezama Lima encontramos constantemente la presencia de elementos con atribuciones simbólicas que representan, primeramente, una preocupación o atracción hacia lo oculto. En segundo lugar, una imposibilidad sensitiva que normalmente alude a la pérdida de los sentidos; y por último, la posibilidad creadora que recupera el yo poético a través de los sentidos y el contacto con la nada o el conocimiento oculto.

Esto muestra que la poética Lezamiana se desarrolla ante la búsqueda de un conocimiento otro, o sea, un conocimiento poético que no persigue técnicas o saberes pertinentes para la producción de objetos con valor cuantitativo, sino que se sitúa en el valor cualitativo, forma de conocimiento que incluye diferentes perspectivas y posicionamientos. En el mismo sentido, el *ethos barroco* de Bolívar Echeverría refiere una forma epistemológica adversa a la lógica dominante del eurocentrismo capitalista, pues como hemos visto, el paradigma barroco se despliega ante la búsqueda de un saber diferente, adquirido a partir de adentrarse a lo oculto y lo desconocido, acto que implica el devenir entre el ser y el no ser, lo presente y lo ausente, implicación que designa la consistencia mutable de tal conocimiento, que como la *praxis artística y revolucionaria* de Adolfo Sánchez Vázquez, no sigue una ley o esquema trazado predeterminadamente, si no que persigue en tal constante metamorfosis una forma de pensamiento que permita la liberación de la ideología dominante y la transformación de las estructuras socioculturales, que determinan las relaciones de dominio y producción.

## **5.2 Representación del Otro: los personajes excéntricos en la lírica lezamiana.**

Como es referido anteriormente, el barroco se vuelve un espacio político y estético, donde se construye un discurso contra hegemónico, es decir, un discurso otro o del Otro. Véase respecto a esto la siguiente cita de Santiago Cevallos sobre el barroco hispanoamericano:

Dicho concepto ofrece la oportunidad de referirse no sólo a la imaginación y a la simbolización de la modernidad, sino de analizar los procedimientos que operan en el texto hispanoamericano y que los constituyen en un discurso Otro (alucinatorio), en el reverso excremental y opaco de los discursos hegemónicos, incluidos los de la modernidad positivista” (Cevallos, 2012, p. 41 y 42).

En este sentido, la escritura barroca se desplaza del centro rector y se vuelve un discurso excrecente (Cevallos, p. 47), tanto por su afán de incomodar por su consistencia escatológica, desagradable o de mal gusto; como también su intención de marcar diferencia y rechazo del paradigma ideológico preeminente. Así pues, a través de la parodia, la proliferación y demás mecanismos que componen tal escritura (Cevallos, p. 51) se desplaza el sentido o significado, para crear una literatura compuesta por “el reverso excremental de un discurso dominante” (Cevallos, p. 53) y por los “fragmentos de otros discursos” (p. 50). Ante este orden de ideas, Santiago Cevallos identifica en la narrativa de su coterráneo Pablo Palacios, la crítica al paradigma hegemónico a través de personajes que resultan “absolutamente excéntricos para la estética dominante” (p. 54). Lo mismo se aprecia en otras corrientes artísticas, que han surgido para señalar el malestar social causado por la estructura moderno-positivista. Ejemplo de esto es el teatro expresionista, estética que muestra el malestar social de principios del siglo XX (Muñoz, 2011, p. 198), causado por el militarismo,

los estragos de la Gran Guerra Mundial y las paupérrimas condiciones de vida y laborales que aquejan a la mayoría de la población.

Blanca Muñoz (2011) menciona que en las obras de algunos autores expresionistas los personajes, regularmente con destinos trágicos, representan a los grupos sociales subalternos u oprimidos, como se desprende de sus propias palabras: “Franz Wedekind y Ernst Toller serán los dos polos de un teatro que expresa los sentimientos y subjetividades de los dominados y, sobre todo, de quienes sobrevivieron en el primer conflicto bélico mundial del Siglo XX” (p. 200). Aunado a esto, Muñoz agrega: “Los personajes de Wedekind (Lulú, Wozzeck) morirán trágicamente en el caos colectivo, los protagonistas de Toller, al contrario, se rebelarán frente a un destino inexorable que les oprime y corrompe” (p. 200). Con esto podemos ver a personajes del teatro expresionista en función de una crítica contra la modernidad que aliena, animaliza y reduce la consistencia humana de los individuos (Cruz, 2013).

Ahora bien, en algunos de los poemas de Lezama Lima seleccionados en nuestro corpus encontramos personajes que se presentan en el mismo sentido, ya que representan figuras contrarias a los arquetipos de la razón positivista occidental. Dichos personajes aparecen oprimidos por alguna fuerza, pero a la vez, se liberan ante el contacto con lo oculto o la posibilidad creadora. Veamos esto, primeramente, en el texto “Discurso para despertar a las hilanderas” (Anexo I, p. 126), publicado en el libro *Enemigo rumor* (1941). Los títulos en los poemas de Lezama Lima a menudo sirven de indicio para entender el contenido del texto en sí, pues ante el hermetismo característico del poeta origenista, dicha parte del texto vierte algo de luz sobre el poema. Cabe mencionar nuevamente la importancia del simbolismo que se desprende de los elementos presentes en cada imagen. Inicialmente vemos en texto referido que la voz poética observa a una figura femenina, la cual refleja una confusión o

pesadumbre latente en su ser, véase los siguientes versos: “va muriendo, color que si pregunta / en la sonrisa no puede ya ni respirar...” En estos versos vemos que la mujer observada pasa por una dificultad que le resta vitalidad y sensibilidad. En seguida la voz del poema nos indica el contacto de la figura femenina con la nada: “la oquedad”, quizá metafóricamente una taza con té o algún líquido que muestra tal vacío cual espacio fértil al relacionarse con el agua y la creación. Véase los versos que continúan:

lloras grabadas en el aire dormitando  
en los relieves, en la oquedad  
del agua ascendiendo hasta los labios,  
hasta las manos entibiando la oquedad

En estos versos, el espacio cóncavo donde está el agua se aproxima al ser por medio de los sentidos, en este caso representados por los labios y las manos, lo que resulta en la liberación o posibilidad creadora, esto al momento que la figura femenina despierta, como se observa en los siguientes versos: “Allí despierta, peina o recorre –convulsa se adormece, / suave de torres– verde cabellera, silla de marfil.” Así pues el personaje femenino despierta y se revitaliza con “verde cabellera” y se acerca a lo etéreo y lo sagrado: la “silla de marfil”; las siguientes imágenes en el poema aluden al movimiento que hace el brazo ante la marea, referencia de la mano que crea imágenes cuando borda. Esto da pie al inicio de una proliferación de imágenes, que ponen especial atención sobre elementos que presentan humedad, es decir, la posibilidad de conocimiento y creación.

De esto podemos deducir que en relación al título el personaje es una “hilandera”, la cual se libera ante la ejecución de su arte productor de las formas y relieves, concebidas gracias a la destreza de sus manos. Por otra parte, el título de este poema hace referencia a

un discurso para arengar a las hilanderas, sin embargo, el poema nunca muestra aires beligerantes, sino más bien se nos exhibe como una oda, un canto que exalta las cualidades de las hilanderas, es decir, un discurso que reivindica la existencia de un grupo social, reprimido por el orden falocéntrico clasista, esto es apreciable en la parte central del poema, donde la voz gramatical cambia a segunda persona, para iniciar la interpelación de la voz poética hacia la hilandera y exaltar sus más sublimes cualidades, véase los siguientes ejemplos:

Oh tú de torres, oh tú en la impedida nube alambrada  
para moler insectos redorados o sueños giradores...

Como se observa, la voz poética ubica a la mujer observada en lo más alto, pues ella se compone de torres, además se encuentra en “la impedida nube alambrada”, o el espacio vacío y húmedo donde habita la creación y el conocimiento. Aunado a esto, dicha imagen pretende una sensación de dificultad, pues la nube aparentemente suave resulta hostil al ser “alambrada”, dificultad que hace referencia a la tensión derivada del plutonismo o la búsqueda órfica.

En el apartado anterior vimos la presencia de insectos, de igual forma aparecen en este poema en alusión a la cultura egipcia (Aitor, s/f), ya que los nobles de esta cultura usaban joyas con escarabajos de oro que representaban lo sagrado. En este sentido, podemos entender el acto de “moler insectos redorados o sueños giradores”, cual captura y aproximación al espacio místico del conocimiento y la creación.

Con esto vemos que el poema se centra en un personaje excéntrico, pues representa un sector periférico y marginal de la sociedad. Lezama Lima en este y otros poemas escribe sobre las mujeres, para resaltar sus cualidades creadoras y dadoras de vida. Por tal motivo,

en el poema predominan imágenes y elementos que reflejan dicho simbolismo como la luna, la marea, lo verde o el agua, imágenes que configuran un discurso poético que resulta en la apoteosis de “las hilanderas”.

Ahora veamos el caso del poema “Como un barco” (Anexo I, p. 128) contenido en el mismo libro. El título de este poema nos hace imaginar el mar, el horizonte y un navío, y efectivamente el texto nos muestra un panorama compuesto por la playa, el cielo y las islas que se observan a lo lejos. Aquí se resalta el paisaje caribeño, metáfora de la forma barroca en cuanto manifestación de lo yuxtapuesto: mezcla del mar, tierra y cielo; como también implica la representación de lo fragmentario, elementos aislados pero unidos por la nada, o en este caso el mar, un elemento que refiere vida y poder creador.

En semejanza al anterior, en este texto la voz focaliza su visión sobre una figura femenina que a lo largo del poema realiza dos acciones: ver el horizonte sumida en una melancólica reflexión y beber plácidamente en la playa. Como se mencionó en el capítulo anterior, esta composición lírica hace especial énfasis en dos imágenes que nos presentan a dicha mujer con características afrocubanas, tales imágenes son: el “húmedo recuerdo de las manos atadas” y “esos labios antaño perseguidos”. La segunda imagen referida nos remite a una característica física prominentemente de origen africano y rechazada en su momento por los estándares de belleza blanco-occidental. Junto a esto, ambas imágenes aluden a un pasado histórico de opresión y esclavismo, que marca la imposibilidad creadora o cognoscente impuesta por el dominio colonial, lo que se expresa en la represión o atadura que manifiestan los sentidos figurados en la boca y las manos. Posteriormente, vemos a la mujer del poema en medio de un aletargamiento producto de la reminiscencia de aquel pasado abrumador, véase el siguiente segmento del poema:

finamente anudadas las pestañas

erraban imponiendo silencios,

obligando al húmedo recuerdo de las manos atadas...

Se observa en tales versos e imágenes la imposibilidad del conocimiento y la creación, esto en la opresión y persecución sobre las manos y la boca, partes anatómicas involucradas en la creación y el conocimiento del mundo. No obstante, para Lezama Lima América ya se ha liberado y se manifiesta con la plena expresividad y vitalidad, que le ha negado la metafísica occidental. En alusión a esto, en el poema “Como un barco” vemos la liberación o resurgir de lo antes perseguido, acto que se manifiesta nuevamente en la figura del despertar ante el contacto con el agua, véase el siguiente fragmento:

Esa ceniza y esos labios antaño perseguidos,

arco de la espiral aspirada,

volverán a despertar después de la llamada a tu rostro.

Después de las aguas que van invadiendo

los sentidos, la guirnalda y las lámparas.

En el extracto anterior vemos el resurgimiento de un conocimiento otro u originario, que reaparece tras el autorreconocimiento en el rostro, asimismo la mujer despierta cuando los sentidos son inundados por esa nueva agua revitalizadora y sagrada. Ante tal hecho se aprecia un cambio de actitud, el cual se manifiesta en la postura que asumen las manos en los versos que prosiguen: “También las manos adelantadas / para adormecerse en el ajedrez.” El gesto de las manos en esta imagen nos muestra comodidad y poder, lo que reivindica en tal figura el *potens* creador de las y los latinoamericanos y la acuñación de una epistemología y un paradigma cultural alternativo.

La presencia de un personaje afrocubano también se da en el poema titulado “Consejos del ciclón” (Anexo I, p. 163), donde se nos presenta dicho personaje de forma muy similar, pues se encuentra en la playa comiendo un fruto símbolo de ese conocimiento “otro” de la creación, suceso que como veremos más adelante libera y transforma al personaje.

El siguiente poema a analizar titulado “Culebrinas” (Anexo I, p. 130) resulta interesante por su temática y personajes, pues el texto se aproxima a lo diabólico y el ocultismo como representación de lo excéntrico, ya que nos muestra a los participantes de un aquelarre, en oposición a un inquisidor representante del cristianismo o el pensamiento ortodoxo. El primer nombre que aparece en el poema es del juez Lancre, esto en los versos que se muestran a continuación:

El magistrado Lancre, severo, enviado de Castilla, sentado en la tinta de su memorial.

¿Hay que confesar que hubo pacto con el Diablo o simple adivinación?

Lezama Lima comete una imprecisión histórica quizás intencionalmente, esto al castellanizar al inquisidor francés Lancre (Broquerion, 2004), comisionado a principios del siglo XVII por Enrique IV para atender los reportes de brujería en la Baja Navarra o País Vasco Francés. Dicho inquisidor terminó enjuiciando a más de cuatrocientas brujas y brujos (hecho que se alude en el poema). Después de esto, Pierre Lancre produjo varios libros donde da parte de sus experiencias y anécdotas de tal ignominiosa persecución, cabe resaltar entre estos textos el denominado *Tratado de brujería vasca*, publicado por primera vez en español en el 2004 por la editorial Txalaparta.

El segundo nombre que resalta en el poema de Lezama es el de Lancinena: un noble español de la región vasca que junto a su esposa figuran en algunas leyendas como principales auspiciantes de un aquelarre o misa negra, a continuación los versos del poema que aluden a tal personaje:

Se ha nombrado una dignidad para las fiestas del Diablo, el Obispo del  
Sábado.

El feudal Lancinena acepta la designación, mientras Lancré en la plaza  
pública

tiene que tocar el violín para que se alejen cuatrocientas brujas.

No sabemos de dónde tomó Lezama Lima las referencias sobre estos personajes, pero sí sabemos que conoció la historia en algún momento y captó su atención, como lo expresan las siguientes inscripciones en uno de sus diarios:

Entre los Vascos (1605), existió el Obispo del Sábado, para las misas negras, siendo uno de los primeros el poderoso feudal Lancinena, del que se cuenta que una noche de Sábado en la que daba una fiesta nocturna, rompió a bailar la primera pieza con el diablo (con los violines en sordina). En la segunda pieza permitió que el diablo poseyera a su mujer ante sus ojos... (Lezama Lima, 2014, p. 64).

*Ubique Daemon*, el demonio en todas partes, lo cual hacía que se creyera que el demonio existía en las flores rojas... (Lezama Lima, p. 65)

Como se refirió, Lezama no menciona la bibliografía de donde extrae tales ideas, que se aprecian igualmente en el poema analizado, pero estas anotaciones de su primer diario nos muestran el interés por dichas imágenes que dotará de simbolismo en su texto lírico.

Inicialmente, vemos que el poema configura una relación entre el centro y la periferia. El ministro Lancre “sentado en la tinta de su memorial” representa la autoridad hegemónica al ser enviado de Castilla centro del territorio español, hacia la periferia, es decir, al País Vasco región que por su ubicación y cultura propia tradicionalmente ha mostrado un rechazo al dominio madrileño. En relación a Lezama, cabe mencionar el caso de la Guerra Civil Española, donde este territorio norteño de la península ibérica fue el último bastión y punto por donde algunos combatientes del Ejército Republicano pudieron escapar hacia Francia. Así pues, el País Vasco, famoso por sus cuevas donde se celebraban grandes aquelarres, representa la periferia desplazada y el feudal Lancinena es la contra autoridad, al ser un noble que infringe el principal deber de su clase: imponer la reproducción social del dominio. Pues el aquelarre o misa negra es un ritual donde todos participan por igual, sin distingo de clase o estatus social. Como refiere José Emilio Pacheco (2013) en el aquelarre “el pueblo se rinde culto a sí mismo” (p. 1), lo que resulta en una celebración de los oprimidos, diferente a las fiestas de los nobles y al ritual católico, esto es sin espadas, duelos, sangre, falsas cortesías, ni la opresión moral de la Iglesia. (Michelet, s/f, p. 99). Entonces el siervo de la Edad Media encuentra su liberación en el espacio de la misa negra: el oprimido se desprende momentáneamente de la violencia social, económica y sexual perpetrada por la clase dominante y legitimada mediante los aparatos de la religión. Ante esto, las festividades de la nobleza en la Edad Media resultan de muerte y opresión, mientras que la misa negra (Pacheco, p. 7 y 8) se presenta como una festividad de la vida y la liberación. Por tales motivos, en el aquelarre se reivindica principalmente la figura de la naturaleza y las mujeres, el sector social más limitado y oprimido, sobre todo en tal periodo de la historia.

En el poema referido, la relación entre la naturaleza y la mujer se presenta como un “soplo divino” transmitido por la estatua del dios Pan, un conocimiento que se comparte entre

ambos: el de la vida. Como refiere Severo Sarduy (1972) “Pan, dios de la naturaleza, preside toda obra barroca auténtica” (p. 8). Con esto vemos que en el barroco y en el aquelarre se enfatiza la figura pagana del dios de la naturaleza, quien “oculto en el bosque, asume los atributos del diablo” (Pacheco, p. 4); así la mujer de esta época es heredera del conocimiento y veneración de la naturaleza, legado de sus antecesoras.

Esto se manifiesta igualmente en la reivindicación de Eva poseedora del conocimiento (pecado) original, ese conocimiento oculto semejante al que persigue Lezama Lima en la imagen, medio para recuperar la naturaleza primigenia. La reivindicación del poder en las mujeres se manifiesta en los siguientes versos: “(...) Lancré en la plaza pública / tiene que tocar el violín para que se alejen cuatrocientas brujas. / Son brujas hijas de pescadores, tan atrevidas navegando como Eriko el Rojo”. Primeramente, la voz del poema hace referencia a la tradición marítima de los vascos, pero singularmente equipara a las mujeres de esta región con el líder vikingo Erik Thorvaldsson, claramente, una imagen que propone la igualdad de poder y acción, sobre todo en referencia a la búsqueda o persecución de lo desconocido, como dicho rey nórdico que fundó un asentamiento en Groenlandia y muy probablemente llegó hasta la América continental antes que Colón.

Asimismo, como refiere Jules Michelet (s/f, p. 93) ante lo negado por los hombres, las mujeres mediante la figura de la bruja o hechicera se hacen por cuenta propia de un lugar de importancia en la sociedad. En esta época, la importancia de la bruja reside en el conocimiento herbario, un conocimiento otro desprendido del culto a la naturaleza y de su relación con el dios Pan. Cabe mencionar que tales saberes impulsaron el surgimiento de la ciencia moderna, pero a su vez ésta condenó dicho conocimiento medicinal como maleficio.

El poema analizado se desarrolla haciendo alusión a los tres actos o momentos de la misa negra (Michelet, s/f). Esto se torna en un devenir que iguala el bien y el mal como partes

de algo mismo. En el texto analizado se manifiesta esta dualidad en el rojo, color que exhibe primeramente la presencia del demonio en la flor:

Pero antes oyó que la flor roja se hinchaba en chispas concretas y se trocaba en la orquídea del barítono.

La flor borracha como un gallo repetía: *ubique daemon, ubique daemon*, el demonio está en todas partes y su cabeza se esconde en la flor roja.

Uno de los principios del satanismo como del catolicismo es el reconocimiento recíproco entre el bien y el mal, es decir que no puede existir el uno sin el otro: el diablo está en la flor roja, pero la naturaleza también es la creación de Dios, así que él está igualmente en la flor y en el color rojo. Esto lo vemos en los versos que siguen a los referidos arriba:

El pago de esas tres piezas fue que Dios lo roció con estigmas y lepra.

El rojo de la lepra une el escondite del Diablo y la alabanza del Señor.

El barítono nonchalante al verbo leproso decía: *ubique Deus, ubique Deus*.

Dios está en todas partes, pero la lepra lo enredaba con mugre y arena sulfúrea.

Estos versos nos muestran en las llagas del leproso la coexistencia maniquea del bien y el mal, donde al contrario de los ejemplos anteriores que se refieren a Satanás, en este fragmento se alude la presencia del Dios cristiano en todas partes; finalmente el poema reafirma tal unión en los últimos versos:

Para superar al Diablo, Dios tuvo que abrillantar el cuerpo leproso,  
decían el barítono y el barbero paseando hasta la fuente donde cae el  
caballo risible de alas enmieladas,

y provocar el grotesco ruido de Jehová cabalgando el Gran Pan.

Aquí se nos presenta la estridente revelación de las dos figuras sagradas sobrepuesta la una sobre la otra, pero que ante tal visión conforman un todo, al igual que lo planteado por Lezama Lima en su poética diabólica, donde la tensión producto de estos elementos discrepantes es lo que permite su relación simbiótica y creación de un sentido nuevo.

El siguiente poema a ver es uno de los mayormente conocidos de la obra de Lezama Lima, “Rapsodia para el mulo” (Anexo I, p. 132) es un texto que como el mismo autor narra, lo concibe a partir de una imagen proveniente de su niñez cuando vivía en el campamento militar de Columbia. Entonces, Lezama Lima veía el paso de las mulas cargadas de pesadas ametralladoras dirigidas hacia el bosque y los desfiladeros, lugares que el poeta habanero concebía de misterio y encanto.

El fundador de Orígenes notaba que a los mulos les temblaba la piel, quizá de terror por lo que se aproximaba, pero no desistían de su marcha, quedando el poeta asombrado por “ese paso seguro, esa obediencia, esa secreta paciencia”, admiración que pudo expresar hasta dicho poema. Así pues, en relación a estas características vislumbradas en su infancia, Lezama Lima retoma como personaje al mulo para generar una serie de simbolismos que entretejen una figura cual metáfora del americano.

Primeramente, a lo largo de este poema vemos constantemente imágenes referentes a los ojos del mulo. El ojo negro se vuelve reflejo del abismo, presentándose como un medio sensitivo que interactúa con el misterio de lo oculto, véase el siguiente ejemplo:

Sentado en el ojo del mulo,  
vidrioso, cegato, el abismo  
lentamente repasa su invisible (...)

Aunado a esto, el ojo del mulo manifiesta un grado de ceguera que refiere la imposibilidad o dificultad de percibir completamente tal conocimiento que se acerca y se aleja, como se muestra a continuación:

y así los inmutables ojos recorriendo  
lo oscuro progresivo y fugitivo.  
El espacio de agua comprendido  
entre sus ojos y el abierto túnel (...)

Sin embargo, el astigmatismo se yuxtapone a la posibilidad de la creación o la vida, motivos que se manifiestan en el poema como humedad y vegetación presentes en el ojo del equino, véase los siguientes ejemplos:

Sus ojos soportan cajas de agua  
Peldaños de agua soportan sus ojos,  
(...)  
Sus cuatro ojos de húmeda yesca  
sobre la piedra envuelven rápidas miradas.  
(...)  
Los ojos del mulo parecen entregar  
a la entraña del abismo, húmedo árbol.  
Árbol que no se extiende en acanalados verdes  
sino cerrado como única voz de los comienzos

En este último ejemplo vemos a la humedad y al árbol convertidos en el conocimiento primigenio: la voz de los comienzos, la cual es de carácter universal en el sentido de un conocimiento compartido a través de la imagen y la creación. Igualmente, la piel del mulo

muestra la percepción sensitiva de lo oculto o lo inexistente, motivo que se presenta en el poema en forma de sonido, elemento etéreo que se extiende cual pregunta secreta:

En el sentado abismo,  
paso a paso, sólo se oyen,  
las preguntas que el mulo  
va dejando caer sobre la piedra al fuego  
(...)  
Cuando se adentra más en el abismo  
la piel le tiembla cual si fuesen clavos  
las rápidas preguntas que rebotan.

Como se observa, el sonido de los pasos del jumento plantea una pregunta que el abismo devuelve en forma de eco, manifestación de lo ausente u oculto. Tal acto provoca el estremecimiento de su piel: temor y dificultad que son sobrepasados y vencidos gracias al potens creador, lo cual se expresa en este poema a través de los sentidos de la vista y el tacto:

el mulo sigue transportando en sus ojos  
árboles visibles y en sus músculos  
los árboles que la música han rehusado.

Aquí vemos como el equino transporta en sus ojos y piel “árboles visibles”, es decir, árboles de la creación, y árboles que no expresan música, en otras palabras, que ocultan sus sonidos o saberes, pues como hemos visto, la presencia del conocimiento y la creación es momentánea y huidiza. En este punto, hay que recalcar que en el pensamiento lezamiano la tensión plutónica u órfica también es producto de la imposibilidad de capturar en su totalidad el conocimiento, el cual se torna efímero y fugaz. Por otra parte, en este poema el mulo es

sometido por el enorme peso que lleva y la designación impuesta de lo estéril al ser un animal híbrido y de carga, incapacitado para asumirse como un ser creador, veamos el siguiente segmento del poema:

Ese seguro paso del mulo en el abismo  
suele confundirse con los pintados guantes de lo estéril.  
Suele confundirse con los comienzos  
de la oscura cabeza negadora.  
Por ti suele confundirse, descastado vidrioso.  
Por ti, cadera con lazos charolados  
que parece decirnos yo no soy y yo no soy...

Como se expresa, el mulo es designado en apariencia estéril, consecuentemente en tal negativa se replica la alienación del individuo, en este caso el mulo que termina por reproducir la ideología dominante y asumir una condición de supuesta inferioridad. En particular este fragmento del poema nos remite a la siguiente cita de *La expresión americana*: “He ahí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver” (Lezama, 1993, p. 63), argumento similar al expresado en el poema cuando dice “Por ti suele confundirse, descastado vidrioso”, esto en alusión a los latinoamericanos que vemos limitado el florecimiento económico, educativo y cultural de nuestra región, al asumir una postura de sumisión derivada del colonialismo que aún es favorecido por las élites políticas y sociales.

Sin embargo, el pensamiento de Lezama Lima elimina tal imposibilidad impuesta, para crear en el despertar crítico de la sociedad, un paradigma cultural que refuerza la vitalidad de los países latinoamericanos para su desarrollo fuera del dominio imperialista.

Tal afirmación y reivindicación del poder americano se expresa en el andar del mulo tan seguro y firme, una imagen que abre el texto y se reitera hasta el final. Junto a esta idea se muestra al personaje equino aproximarse al abismo lleno de *humedad*, es decir, lleno de vida y conocimiento, como se desprende de los siguientes versos: “asciende vidrioso, cegato, / como un oscuro cuerpo hinchado / por el agua de los orígenes”.

En estas líneas vemos que el mulo ostenta el conocimiento primigenio de la vida, lo cual reafirma su posibilidad de consumir lo realizable o crear, como se expresa a continuación: “Paso es el paso del mulo en el abismo. / Su don ya no es estéril: su creación / la segura marcha en el abismo.” Aquí la voz del poema afirma que la cualidad principal del mulo es adentrarse en lo desconocido, en otras palabras, la búsqueda órfica del conocimiento y la creatividad, lo que revela el potencial de preguntar, crear, sentir y expresar, cualidades que en un principio quisieron ser negadas al “poderoso mulo”, metáfora del individuo latinoamericano desplazado a la periferia supuestamente estéril.

Para concluir, vemos que los personajes analizados en el presente apartado, expresan la preocupación del autor habanero respecto a lo latinoamericano y la creación de un pensamiento o paradigma cultural alternativo, el cual da pie a la representación de los sectores marginados y sometidos. La opresión latente es una característica en los poemas analizados, pero como hemos visto, la emancipación de tal energía también resulta una constante en la poética analizada. De este modo la poética lezamiana constituida a partir de la búsqueda de un conocimiento originario o poético se revela como una praxis revolucionaria en el sentido abordado por Adolfo Sánchez Vázquez (2013), pues persigue un pensamiento que se opone al dominante, además de fomentar un espacio de diálogo donde el otro, el subalterno o americano tiene la palabra, y muestra en su expresión completa y consumada una forma distinta de entender y construir el mundo, que como el ethos barroco

de Bolívar Echeverría (1998) se alejada de los límites etnocéntricos, dado que la preocupación propia del proyecto barroco por incluir las culturas subordinadas, enfoca su liberación como crítica y ruptura con la ideología dominante. En tal caso, la poética de Lezama Lima envuelve una acción desde la periferia, que como la praxis sanchezvazquiiana y el ethos barroco, apremia el surgimiento de un modelo cultural, cual medio y guía para la transformación de la realidad social y reivindicación de los grupos históricamente subordinados por el colonialismo blanco occidental.

### **5.3 Los mecanismos barrocos y el mal gusto**

Como es ampliamente conocido, el barroco posee históricamente el exceso ornamental y el contraste claro oscuro como elementos principalmente reconocibles en su composición estética. Más allá de esto, tales características tienen la función de comunicar un mensaje místico e ideológico. En este sentido, Bolívar Echeverría (1998, p. 98-100) refiere que el arte barroco conlleva la ritualización de la realidad, es decir, la obra barroca toma los espacios públicos, tales como plazas y catedrales para conducir el mensaje religioso y político a quién observe la obra directa o indirectamente, y de este modo acuñar en la población una interpretación prefigurada del mundo y de la vida cotidiana.

Junto a lo anterior, el contraste de la luz y las tinieblas simboliza la lucha entre el bien y el mal (Echeverría, p. 99). Por su parte, la acumulación ornamental, como hemos visto, surge a partir del vacío al tiempo que forma un esquema caótico, a causa de la demasía de elementos que pretenden representar lo irrepresentable: Dios o lo divino. Igualmente, la forma barroca se vuelve la representación de la sociedad y su construcción desordenada y

caótica, singularmente marcada por el contraste entre la opulencia y la miseria, el exceso (la acumulación) y la carencia (el vacío).

Por otra parte, el barroco que floreció en el s. XVII sobreviene en decadencia producto de las nuevas estéticas y la incipiente sociedad, que como refiere Bolívar Echeverría (1997) está “basada en la producción de la riqueza como plusvalor explotado a los asalariados mediante la gran industria” (p. 126).

El sentimiento de rechazo al barroco se encumbra en las clases altas al designar tal composición estética como de mal gusto, ya sea por su complejidad rebuscada, o por incluir lo subalterno, lo grotesco y lo esperpéntico de la realidad (Echeverría, p. 94). El ataque a la estética barroca es un hecho que se aprecia, por ejemplo, en el estudio que hace Irlemar Chiampi (2001, p. 195 y ss.) sobre *El Sermón de la sexagésima* de Fray Antonio de Vieira (1608-1697). En este trabajo la académica brasileña hace referencia que en dicho sermón, el padre Vieira, bajo el uso de una minuciosa estructura argumental y retórica, ataca y trata de convencer a la audiencia (la Corte Real de Portugal) de lo pernicioso que resulta el denominado *mal sermón* (Chiampi, p. 203), es decir, la forma barroquista de predicar, pues dicho estilo resulta desordenado y dificultoso, ya que no conserva un sentido único, sino que ofrece múltiples posibilidades de entendimiento (Chiampi, p. 204).

Aunado a esto, el padre Vieira descarta la forma culterana o barroca de predicar, pues dicho estilo suele incluir palabras nuevas o de otras lenguas, que para el fraile portugués caen en el populismo y desvían la función evangelizadora de los sermones, acto con que el reconocido prosista portugués rechaza rotundamente la condición transcultural de la estética barroca. Con esto, el barroco es signado peyorativamente (Chiampi, 2001, p. 182) en la categoría de lo bizarro, lo decadente, lo grotesco, lo incongruente, etc. Además, la forma barroca se caracteriza por la ambigüedad causada por el derroche de sentido y la construcción

estética a partir de yuxtaposiciones, hechos opuestos a la lógica del eurocentrismo y la razón utilitarista, motivos que requieren de una comunicación efectiva para la reproducción en los individuos de la ideología dominante y de los conocimientos técnicos necesarios en la manufactura de objetos con una funcionalidad y valor determinados.

En los siglos posteriores, (Echevarría, p. 122) el barroco lucha contra la mala percepción encausada desde principios del s. XVIII, y reforzada con el surgimiento del nuevo paradigma social basado en la industrialización y el valor de las mercancías. En diferentes momentos de los siglos venideros el barroco reaparece como revelación de “las patologías de la cultura moderna” (Chiampi, 2001, p. 42), sobre todo en los años 70 al coincidir el interés sobre lo barroco con la discusión referente a la crisis civilizatoria de occidente.

Uno de los principales intelectuales que describen la consistencia del barroco es sin duda Severo Sarduy, quien en su texto *El barroco y el neobarroco* (1972) aborda el funcionamiento de los mecanismos que componen dicho arte. Los artificios que señala Sarduy son tres: la sustitución, la proliferación y la condensación. Junto a esto, dicho autor se sirve de ejemplos tomados de *Paradiso*, novela de su colega cubano, para ejemplificar tales mecanismos. Véase al respecto la siguiente cita:

Cuando en *Paradiso* José Lezama Lima llama a un miembro viril “el aguijón del leptosomático macrogenitoma”, el artificio del barroco se manifiesta por medio de una sustitución que podríamos describir al nivel del signo: el significante que corresponde al significado “virilidad” ha sido escamoteado y sustituido por otro... (Sarduy, 1972, p. 9).

En la anterior cita se muestra el funcionamiento del primer mecanismo referido por Sarduy: la *sustitución*, el cual se basa en la acción eufemística y metafórica de nombrar algo

como otra cosa semánticamente alejada u opuesta. Tal acto genera una hipérbole, es decir, un derroche de sentido que como refiere Sarduy “no es por azar es erótico” (p. 11), pues tiene como fin el placer estético que produce la obra en el espectador.

Tal derroche de sentido dificulta la comunicación asertiva necesaria para la producción capitalista, a la vez que la sustitución metafórica del significante apertura el contacto con lo desconocido, que como vimos anteriormente, en el pensamiento lezamiano esto implica un acercamiento erótico con lo divino o el conocimiento, acto en que se reafirma el mismo sujeto, véase la siguiente cita: “En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido” (Sarduy, p. 35). Entonces, la sustitución genera el vacío que a su vez es llenado por una metáfora o una imagen, producto del contacto con lo oculto o el saber.

De lo anterior igualmente se desprende el mecanismo barroco de la *proliferación*, en otras palabras, la acumulación exacerbada de elementos sobre la nada. Sarduy menciona que dicho mecanismo se manifiesta de las siguientes maneras: “Su presencia es constante sobre todo en forma de enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y collage” (p. 11-12). De tales formas se nos presenta el mecanismo de la proliferación barroca, el cual crea alrededor del sentido ausente una lectura radial, que va del centro o significado omitido a la abundancia de significantes acumulados a su alrededor.

El tercer mecanismo que describe Sarduy es la *condensación*, este artificio se presenta como una fusión o un juego de espejos (p. 15-16), donde ocurre un intercambio de rasgos al igual que un intercambio de perspectivas. Finalmente, Severo Sarduy concluye en el carácter revolucionario del barroco, como se expresa en la siguiente cita:

...a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la revolución (p. 36).

La anterior cita alude el funcionamiento de sus mecanismos los cuales cifran una propuesta estético ideológica, que cuestiona el orden establecido por el pensamiento eurocéntrico y capitalista, en semejanza a las teorías filosóficas de Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría. Ya que tales mecanismos barrocos se caracterizan, primeramente, por obstaculizar la comunicación necesaria para la efectividad de los procesos de producción, esto a causa de la demasía de elementos y el derroche de sentido. Junto a lo anterior se presenta el erotismo, pues la acumulación barroca no implica almacenar bienes materiales o monetarios, sino acopiar la experiencia estética y el conocimiento resultante de la interacción con lo oculto o la obra de arte. En el mismo sentido, el barroco presenta la cualidad de espejo (Sarduy, p. 34), dicho de otra forma, al generar una percepción “empática” se apertura el diálogo con el Otro o lo otro, así pues la diferencia o el contraste entre ambos produce la consistencia plena del individuo y la reafirmación de su misma humanidad, en el entendido de que ante la carencia de tal contraste el ser queda incompleto o marcado por la imposibilidad.

A diferencia de esto, el pensamiento occidental se afinsa sobre figuras como el “apartheid” colonial (Echeverría, p. 52), es decir, el rechazo violento del otro, pues se percibe como una amenaza (Echeverría, p. 54). Tal pensamiento binario marca peyorativamente la distinción entre lo blanco y lo oscuro, lo bueno y lo malo, o el “yo” y el “tú” (Echeverría, p. 55). Por el contrario, en el pensamiento lezamiano, el contacto con lo desconocido se presenta

en forma de atracción erótica, es decir, en forma de placer y deseo por el conocimiento velado en la otredad.

En continuidad a las ideas de Severo Sarduy, la académica brasileña Irlemar Chiampi (2001) describe diferentes tipos de proliferaciones, las cuales identifica en la novela de Lezama Lima *Paradiso*, como se observa en la siguiente cita:

Quisiéramos en este trabajo tomar un concepto operativo, la proliferación de los signos en la novela *Paradiso*, de José Lezama Lima, en la cual ese procedimiento se invierte en la producción lúdica [*sic*] del sentido y en los excesos verbales de la narrativa (p. 183).

El mismo funcionamiento se puede apreciar en la lírica del fundador de Orígenes, la cual se compone de imágenes que se agrupan caóticamente. Irlemar Chiampi identifica los siguientes tipos de proliferaciones:

- Proliferación de tipo sintáctico (p. 185), ésta resulta de carácter metadieгético, pues pretende desviar la atención de la historia central, yuxtaponiendo a la par otras historias. Véase la siguiente cita: “La proliferación de tipo sintáctico es la que desvía el curso de la narrativa por la inserción de un relato, que al extenderse desmesuradamente provoca la dispersión de la fábula central” (p. 185).
- Proliferación narracional (p. 186): este tipo se refiere al surgimiento o mezcla de diferentes voces narrativas, lo cual “muchos críticos han visto como un defecto o descuido de Lezama” (p. 186). Sin embargo, este tipo de proliferación se refleja en los cambios de tiempos verbales o de la perspectiva

del enunciador, lo que se torna a un estilo errático que rompe con la lógica y la coherencia.

- Proliferación verbal: esta proliferación es la más fácil de reconocer, pues consta de “la descripción de objetos a través de la multiplicación de significantes” (p. 187), en este accionar sobresale la hipérbole y la metáfora, pues tales figuras retóricas exaltan simbólicamente las cualidades del objeto omitido.

- Proliferación semántica o imagética: este mecanismo se refiere a la proliferación de signos con la finalidad de crear “un efecto de sentido o semema” (p. 188). La académica brasileña menciona que la diferencia de ésta con la anterior, es que en la presente el efecto o significado inicial se encuentra totalmente elidido o no ha sido nombrado aún por la cultura, lo que a su vez resalta el *potens* creador del pensamiento lezamiano.

Con tales mecanismos, el barroco adquiere una presencia errática que incomoda a las élites, ya sea por su complejidad rebuscada o por la estética diforme que en su carácter de transgresión evoca lo escatológico y lo procaz. Tal accionar del barroco genera una escritura compuesta de desvíos y omisiones del centro hegemónico, pues la forma barroca se aparta del discurso central dominante, al mismo tiempo que lo elide.

Lezama Lima (1971, p. 16) se refiere a la *metáfora* como *metanoia*, es decir, la metáfora cual variación del sentido o intercambio de cualidades entre dos elementos discordantes, que producen una serie de significados nuevos. Con esto la forma barroca causa una infinitud de posibilidades y relaciones alternas, que se manifiestan en la creación de las imágenes y el contrapunteo. Como es conocido, la lírica de Lezama Lima se compone de extensas proliferaciones verbales, pero también encontramos mecanismos tales como la

acumulación de estructuras y estrofas distintas en un mismo poema como también alegorías, variedad de voces gramaticales, entre otros elementos que advertiremos a continuación.

Primeramente, veamos el caso del juego estructural que hace Lezama Lima al introducir en el mismo poema estrofas con diferentes formatos que por una parte, rompen con la lectura del poema a la vez que la complementan. Esto se aprecia en los textos “Se te escapa entre alondras” y “Ahora penetra” (Anexo I, p. 119 y 138), a continuación un fragmento del primero:

Se te escapa entre alondras el ruido de sienes  
para el agua desoída en las primeras horas  
que existen o no existen pero siempre aletean  
buscando la compuerta de un ruido virado  
por el exceso de trabajo, por la risa.

Que existen o no existen  
si tú fueras el primero  
a cazar en la nieve  
los insectos sin ojos  
que ruedan por la nieve.

Ya hemos explicado el significado que atribuimos a estos versos, ahora bien queremos recalcar la composición estructural de este poema, la cual se logra a partir de la yuxtaposición de estrofas disímiles, tanto en la extensión de los versos como en el tono y las imágenes que contienen, motivos que en vez de apertura la lectura del texto extienden su interrogante. Junto a esto, la forma del poema nos remite al devenir del barroco lezamiano,

esto es la oscilación promovida entre las diferencias intrínsecas de los elementos que componen la totalidad.

Este vaivén presente en la estructuración misma del poema aumenta en “Ahora penetra”, texto compuesto por dos sonetos y una décima, formas líricas del barroco clásico que conllevan determinadas estructuras métricas y semánticas. Este juego de yuxtaposición estructural resulta en la desjerarquización del mundo al reunir los sonetos, formas cultas con versos de arte mayor junto a una décima, estructura métrica de arte menor ampliamente utilizada en la poesía y la música popular. Con esto vemos que tal proliferación al interior de la estructura del poema desarticula los convencionalismos de la lógica dominante y abre el espacio para desentrañar un sentido oculto y alternativo.

Ahora veamos el poema titulado “Discordias” (Anexo I, p. 140) perteneciente al último poemario de Lezama Lima. Este texto muestra en los mecanismos de proliferación que lo componen la consistencia del pensamiento lezamiano con base en el contrapunteo. Por tal motivo, el poema alude lo contradictorio o el contraste a partir de las diferencias y similitudes, pues dicho texto nos presenta una serie de contradicciones, imágenes o argumentos que se enumeran y se acumulan cíclicamente. Veamos el inicio de este texto:

De la contradicción de las contradicciones,  
la contradicción de la poesía,  
obtener con un poco de humo  
la respuesta resistente de la piedra  
y volver a la transparencia del agua...

Este segmento nos sugiere que a partir del contraste o “contradicción” de la poesía o la imagen se obtiene un poco del conocimiento oculto, el cual se transforma en el agua o la

creación. Así pues el poema nos expresa dos momentos o contradicciones, el primero dice: “Contradicción primera: caminar descalzo / sobre las hojas entrecruzadas.” En estos versos se describe la primera contradicción como una escena o imagen que representa el adentrarse o desplazarse sobre la naturaleza muerta, símbolo del conocimiento oculto y primigenio. El siguiente fragmento refiere contradicciones que expresan el inicio o posibilidad y el contacto con lo otro o el Otro y su asimilación a partir del desencuentro o el contacto de las espaldas, como se muestra a continuación:

Contradicción segunda: sembrar las hogueras.

Última contradicción: entrar

en el espejo que camina hacia nosotros,

donde se encuentran las espaldas,

y la semejanza empiezan

los ojos sobre los ojos de las hojas,

la contradicción de las contradicciones.

La contradicción de la poesía,

se borra a sí misma y avanza

con cómicos ojos de langosta.

Como menciona Bolívar Echeverría (1997, p. 94) la forma barroca promueve la convergencia a partir de las diferencias y semejanzas, lo cual se aprecia en la imagen que muestra la aproximación de las espaldas, acto que promueve el descubrimiento de las similitudes. Finalmente, el poema reitera en los versos que continúan hasta el final la idea de la contradicción, diferencia o semejanza que se anula ante la asimilación recíproca, referencia

de que todo se vuelve nulo o sin definición plena, en otras palabras, se difuminan los límites entre lo conocido y lo desconocido.

La parodia y la alegoría son mecanismos propios del barroco, pues sirven para desplazar el discurso central y conformar un sentido otro (Cevallos, p. 60). Como refiere Sarduy (p. 19 y 20) la parodia se deriva del carnaval, espacio caracterizado por lo anormal, confuso, excéntrico, profano y ambivalente. La parodia y la alegoría abren la intertextualidad: interacción y diálogo entre “los diferentes estratos” (Sarduy, p. 20), lo que resulta en una forma contraria al orden hegemónico, es decir, una representación de la realidad a partir del “contrahecho y lo esperpéntico” (Echeverría, 1997, p. 94), por estos motivos el barroco resulta inoportuno para la estética convencional, como menciona Bolívar Echeverría el barroco es “la nueva versión del mal gusto”, dado que la estética barroca busca incomodar con su presencia al acentuar lo grotesco y lo escatológico, con el fin de retratar la decadencia de la sociedad sumergida en la crisis civilizatoria de occidente. Este funcionamiento del barroco lo encontramos en el poema “Las siete alegorías” (Anexo I, p. 143) publicado en el libro *Fragmentos a su imán*. Este texto al igual que el anterior se constituye tras la proliferación de imágenes, no obstante, se remarca la acumulación de “alegorías”, micro relatos o escenas inconexas, disruptivas, ambivalentes e incoherentes que componen este ejemplo lírico. Ante tales ideas resaltan las imágenes de las primeras estrofas; imágenes que nos presentan el hermetismo del poema y su pretensión de incomodar dada su consistencia ignominiosa, véase a continuación dichos versos:

La primera alegoría  
es el puerco con los dientes de estrellas,  
los dientes vuelan a su cielo de nubes bajas,  
el puerco se extasía riendo de su desdoblamiento.

Al lacón, lacónicas preguntas.

A tan capitosa sentencia eructos de aceituna...

Como se aprecia, la primera alegoría menciona un puerco con dientes de estrellas, imagen que marca la ambivalencia entre lo terrenal y lo etéreo. Además, tal imagen muestra la sonrisa del animal cual risa desmedida que incomoda por su estridencia, simpleza y necedad burlona. Después, tal situación desagradable es respondida con un eructo, imagen igualmente ambivalente, ya que esta expresión fisiológica es considerada vulgar, no obstante, se remarca como resultado de la ingesta de un alimento propio de las clases altas, dado su costo y uso ornamental en bebidas y platillos. La siguiente alegoría que refiere el poema resulta igualmente intrigante por el efecto que producen sus imágenes, a continuación dicho fragmento:

La segunda alegoría

es la Diosa Blanca fornicando con un canguro.

Él le da la hincada absoluta,

con gloria y dolor que es la hincada lasciva.

Lo lascivo son los labios

por un cristal en el rocío de la Navidad.

Sin embargo, el inca no era voluptuoso...

En estos versos prevalece lo ofensivo y lo procaz, efecto que se consigue con la imagen sacrílega de la “Diosa Blanca” y el canguro, escena que insiste en lo lascivo; cabe preguntarnos si tal divinidad que menciona el poema alude a la razón eurocentrada. Al final de este segmento se rompe con toda lógica ante la imagen disruptiva del “inca”, el cual no es retratado peyorativamente. Así pues a lo largo de este poema se enumeran las siete alegorías

compuestas de imágenes que se tornan irracionales. En este tenor la tercera alegoría alude a la ausencia en relación con las figuras de la rueda, el ojo y el rocío. La cuarta alegoría enfatiza el inicio o el comienzo, esto en la imagen de la semilla y su brillo metálico “fruto del uno indual”, idea que en el texto se relaciona con Palas el conocimiento y con Júpiter el poder: la “voz” que ordena y crea. Esto da pie a la quinta alegoría “la del agua ígnea”, un agua que quema como “el magma plutónico” de la creación y la transformación que menciona Lezama Lima en *La expresión americana*. La sexta alegoría hace referencia a la luz, como lo muestran los siguientes versos:

Teseo trae la luz,  
el sextante alegórico.

La luz es el primer animal visible de lo invisible.

Entonces vemos que la luz es aquello oculto que se revela paulatinamente en la oscuridad, es el conocimiento obtenido en la proeza homérica de regresar victorioso del inframundo o del laberinto minoico. Por último, la séptima alegoría regresa a la cuarta, a la “Simiente Metálica” nuevamente inicio de la búsqueda de la raíz y la luz, metáfora del conocimiento originario perseguido por Lezama Lima a lo largo de su obra.

Como mencionamos al inicio de este apartado, la proliferación verbal o imagética es la más característica y fácil de distinguir, pues está presente por lo general en los poemas del fundador de Orígenes. Con esto, el autor habanero enfatiza en su poesía el funcionamiento del contrapunteo en cuanto a la conformación del barroco, cual tapiz que pretende ser universal al representar las particularidades y las diferencias (Cevallos, 2012, p. 259). Tal cualidad se manifiesta en la gran extensión de algunos de los poemas de Lezama Lima, como los titulados “Aislada opera” y “Cielos del Sabbat” (Anexo I, p. 147 y 151) publicados en los

poemarios “Enemigo rumor” y “Dador” respectivamente. Estos poemas muestran la proliferación barroca como un tejido compuesto de imágenes que dan saltos temporales y geográficos, y entre las convergencias y las divergencias, hecho que hace énfasis en lo trocaico, es decir, lo ambiguo y mutable en relación a un tapiz que muestra el espacio hipertélico del contrapunteo, el barroco americano y la búsqueda de un conocimiento alternativo, veamos al respecto el siguiente fragmento del poema “Cielos del Sabbat”:

Ahincadas o labiándose, por el parque o el mar,  
Trocar, Trocadero, anapestos, trocaicos, se deciden.  
Sus sábanas de cuévanos sueltan hombrecitos, toallas  
del ensayo bufonesco de las costumbres de los bisoños,  
entrando en la galería con el antifaz de la merienda,  
marfiles de las ornamentales tapaderas revisados  
por el silbato que pellizca las carcajadas.

Este pequeño fragmento del poema nos muestra lo errático que se torna la proliferación o enumeración de imágenes, donde se resalta la ambigüedad, la mutación, el cambio o la variación; esto lo vemos ejemplificado en la frase “por el parque o el mar”, la cual muestra la indefinición del espacio que se habita, idea que se reitera varias veces en el texto.

Por su parte, el poema “Aislada ópera” se muestra como una larga puesta en escena, donde se recrean distintas imágenes que entretejen el tapiz barroco, intención que se alude en el poema mismo:

Recordando tapiz, enjoyado por los donceles madrugadores,  
saltando entre banderas con la cara quemada de los bandoleros,

con los guitarreros que les llevan agua a los caballos  
y con las dormidas anémonas falsas de la mujer despreciada.  
En las endurecidas endechas de las azoteas  
que borran las noches notariales

En la proliferación verbal de este poema resalta la presencia de imágenes que retratan ambientes realistas como se aprecia en el fragmento anterior, pero también se muestran imágenes de un surrealismo semejante al de García Lorca, véase el siguiente ejemplo:

La noche perezosa despertará para recoger las playas  
olvidadas junto a un sonámbulo que mira a todas partes sin odios.

Finalmente, como refiere Severo Sarduy “la obra será propiamente barroca en la medida en que estos elementos -suplemento, sinonímico, parodia, etc.- se encuentren situados en los puntos nodales de la estructura del discurso, es decir, en medida que oriente su desarrollo y proliferación” (p. 22). Con esto y todo lo demás expuesto, en el presente apartado se muestra que la escritura lírica de José Lezama Lima es desarrollada bajo el funcionamiento de los distintos mecanismos barrocos que hemos ejemplificado. Asimismo, dicha forma se manifiesta en consistencia al pensamiento barroco, pues tiene la virtud de reunir diferentes discursos y culturas, que junto a los mecanismos descritos produce un paradigma opuesto a la lógica capitalista, esto en consistencia a los planteamientos de Bolívar Echeverría (1998), pues los componentes barrocos resultan de mal gusto e incómodos para la ideología dominante, ya que privilegian la puesta en escena sobre el valor económico, es decir que favorecen el valor de la forma o el valor de uso. Además se encausan a la pérdida o derroche de sentido, acto que permite la construcción de un sentido nuevo que muestra en

la actitud barroca una respuesta disidente, semejante a la idea de praxis revolucionaria pues evoca la reflexión y transformación de la realidad.

#### **5.4 La escritura lezamiana, una epistemología alternativa**

Lezama Lima muestra en su obra dos preocupaciones sobre el barroco: la construcción de una epistemología alternativa y la inclusión y reivindicación de la presencia de lo americano como otro. De este modo el poeta habanero asume al barroco americano como un paradigma que guía el surgimiento de un sistema cultural diferente, el cual se presenta en forma de un devenir entre el centro y las distintas periferias, acto que como la praxis sanchezvazquiana y el ethos barroco de Bolívar Echeverría procura el rompimiento con la ideología dominante en cuanto logos absoluto y homogeneizante (Cevallos, 2012, p. 48).

Como hemos visto, en la producción lírica de Lezama Lima se expresan ideas que atañen la construcción de una epistemología, cuyo actuar reivindica en la forma barroca la presencia de lo americano o la otredad. Ante este orden de ideas vemos que gran parte de la epistemología alternativa de este autor se enfoca en la búsqueda del conocimiento contenido y comunicado en las imágenes, búsqueda que se presenta en forma de eros cognoscente o deseo por el saber, como se ve figurado en el poema titulado “Llamada del deseoso” (Anexo I, p. 155) publicado en el libro *Aventuras sigilosas*:

Deseoso es aquel que huye de su madre.

Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la secularidad de la saliva.

La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto.

Deseoso es dejar de ver a su madre.

Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga

y es a la noche que esa ausencia se va ahondando como un cuchillo.

En esa ausencia se abre una torre, en esa torre baila un fuego hueco...

El ejemplo anterior nos muestra un desprendimiento referente a la madre o el origen, lo que genera la ausencia y promueve un viaje o huida hacia lo desconocido, donde se presenta una torre con un fuego en su interior, símbolo del saber y la creación como en el mito de Prometeo. Contrario al complejo edípico, en este poema el deseo latente se presenta por el alejamiento de la madre, elisión del centro rector y hegemónico. Así el deseo que se manifiesta en el poema resulta ser la persecución del conocimiento y la creación. Véase los siguientes versos:

Nuestro deseo no es alcanzar o incorporar un fruto ácido.

El deseoso es el huidizo

y de los cabezazos con nuestras madres cae el planeta centro de mesa

y ¿de dónde huimos, si no es de nuestras madres de quien huimos

que nunca quieren recomenzar el mismo naipe, la misma noche de igual

ijada descomunal?

Tal fragmento nos muestra el deseo por un fruto dulce y la huida o alejamiento hacia lo desconocido, lo que revela el "afán de conocimiento" (Lezama, 1992, p. 97), propio de la curiosidad barroca. Junto a lo anterior, el proyecto epistemológico propuesto por Lezama Lima se caracteriza por privilegiar la apreciación del mundo en términos poéticos, es decir, abordar el aspecto cualitativo en vez del cuantitativo, lo que se manifiesta como un posicionamiento contrario al pensamiento positivista, esto se aprecia en el poema titulado "Resistencias" (Anexo I, p. 156) publicado en el libro *La fijeza*:

La resistencia tiene que destruir siempre al acto y a la potencia que reclaman antítesis de la dimensión correspondiente. En el mundo de la poiesis, en tantas cosas opuesto al de la física, que es el que tenemos desde el Renacimiento, la resistencia tiene que proceder por rápidas inundaciones, por pruebas totales que no desean ajustar, limpiar o definir el cristal, sino rodear, romper una brecha por donde caiga el agua tangenciando la rueda giradora.

Este fragmento que apertura el poema manifiesta la intención del autor por marcar la diferencia entre el pensamiento positivista o el mundo de lo cuantitativo y el pensamiento contrapuntístico y barroco del mundo de la poiesis. A continuación se expresan en este poema las características del pensamiento lezamiano. Primeramente, se hace referencia a la potencia o poder para crear. Luego se alude a lo demoníaco, esto relativo a la ausencia, lo fragmentario y la dispersión, es decir, lo diabólico en cuanto a la forma barroca y la búsqueda del conocimiento que implica la relación con la otredad o descenso al infierno, véase respecto a esto el siguiente fragmento:

El demonio de la resistencia no está en ninguna parte, y por eso aprieta como el mortero y el caldo, y queda marcado como el fuego en la doradilla de las visiones. La resistencia asegura que todas las ruedas están girando, que el ojo nos ve, que la potencia es un poder delegado dejado caer en nosotros, que ella es el no yo, las cosas, coincidiendo con el yo más oscuro, con las piedras dejadas en nuestras aguas.

Este poema configura la idea de una “resistencia” derivada del mundo poiético, una resistencia cual energía latente que se opone al mundo de la producción y lo confronta a partir de su forma y pensamiento constituidos desde el *no yo*, pues como refiere el poema “la

resistencia total impide las organizaciones del sujeto”, tal sujeto es resultado del devenir contrapuntístico, el cual se presenta sin límites productivos, categóricos o metodológicos, en otras palabras, la resistencia impide que la ideología dominante se componga en el sujeto, ya que el paradigma lezamiano resulta de la multitud de posibilidades que conforman un pensamiento poético y divergente, cuya finalidad resulta igual a la praxis filosófica de Adolfo Sánchez Vázquez y el ethos barroco de Bolívar Echeverría, esto es un modelo civilizatorio alternativo al capitalismo eurocentrado. Lo anterior nos muestra el pensamiento de Lezama Lima en relación al triunfo de la poiesis, semejante a la que expresa Santiago Cevallos (2012) en la siguiente cita:

Se debe tener presente que Lezama ha definido el triunfo de la poiesis como un signo americano y que su propósito final es construir la imagen de América como era imaginaria de la poesía, como era poética. Después de la noche, vendría el alba poética, Después/a partir de la tempestad -que destruye la naturaleza-, regresaría América como imagen (p. 262).

La cita anterior muestra la poiesis lezamiana en el sentido abordado por el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez (2013, p. 318 y ss.), ya que como se aprecia en el poema analizado, tal forma de praxis se presenta adversa al sentido práctico o productivo de la razón utilitaria, además de tener la función de guía o mediación en la transformación de los individuos y la realidad sociocultural.

Ahora bien, pasemos al siguiente texto titulado “Éxtasis de la sustancia destruida” (Anexo I, p. 158). Este poema alude la idea del autor cubano respecto a la metáfora cual mutación o devenir, hecho que elimina cualquier pretensión de dominio determinista, véase el siguiente fragmento:

Y tú, Promacos, cierra la doble cadena de hormigas. ¿Contaste el ganado?  
Destroza el cuerpo y el signo de su oquedad para lograr la reminiscencia de su  
transparencia. Destruye la relación inversa de unidad y sustancia, del número y  
la cosa sensible, resuelta en la figura desprendida por el éxtasis de participación  
en lo homogéneo (...)

Como se puede apreciar, este poema inicia con verbos en imperativo que indican la  
orden de destruir las relaciones y determinismos, para hallar la homogeneidad en la  
divergencia dada por la mutación producto de la metáfora, esto se expresa en el siguiente  
fragmento:

La sustitución de la metáfora y el acto, pulverizando la cosa en sí,  
iluminándola como un vitral reparte la luz primera. El éxtasis de lo bello en sí,  
insufla aliento participante de la cosa en sí, por la transparencia del hombre y la  
lectura de las rocas. Desarrollo lineal de instante, erótica, ser (unidad), existir  
(acto), metáfora (sustitución del ser), participación (sustitución del existir),  
Paraíso (éxtasis de participación en lo homogéneo, intemporalidad). Linealidad  
rota o hinchada por tres momentos circulares del germen, ente, eternidad,  
necesarios para apoderarse de su asilo, dejando a la puerta el perro de llamas del  
Doctor Fausto. La destrucción de la sustancia, iluminando sus variantes o  
metamorfosis...

Al igual que la “resistencia” del poema anterior, “la destrucción de la sustancia” hace  
referencia a la multitud de posibilidades que surgen del devenir barroco o contrapuntístico,  
lo cual elimina toda lógica etnocéntrica ante la comprensión del otro y la asimilación de sus  
diferencias, acto que en el poema resulta en éxtasis o placer.

Tal idea de mutación producto del contrapunteo o devenir barroco, hace referencia a lo ambivalente y ambiguo como apertura a distintas posibilidades y relaciones, lo que se aprecia de igual forma en los poemas “El cuello” y “Las barbas de un rey” (Anexo I, p. 159 y 161) publicados en el libro *Fragmentos a su imán*. El primero de estos textos hace hincapié en el cuello de una botella que por su forma de embudo, asemeja la dispersión del sentido causado por la proliferación y el acopio de distintas posibilidades y variantes. Este poema refleja el funcionamiento del contrapunteo, pues nos lleva dando saltos abruptos de un lugar a otro, mediante las referencias culturales que el poeta incrusta entre las imágenes caóticas, como se aprecia en el siguiente fragmento:

La uva emparenta con el cristal,  
un equilibrio indescifrable,  
como el aire en la balanza de Osiris.  
El rocío sobre la uva en la mañana  
se iguala con la respiración del pájaro,  
bulto, después cuerpo de niebla  
que comienza a respirar.  
Descorchan los ojos de vidrio de un indio sioux,  
el instante del pelillo ante la luz...

El poema “Las barbas de un rey” se centra en expresar la ambivalencia o bifurcación; esto se expresa en forma de interrogante o incertidumbre respecto si se está afuera o adentro, lo que resalta el devenir entre el ser y el no ser, entre lo claro y lo oscuros o el centro y la periferia, a continuación el fragmento final de tal poema:

¿Salimos o entramos? Te aprieto las manos

y nos quedamos adormecidos con saltos y sobresaltos.

¿Salimos? Una playa con un reno

oye en la altura vozarrón de una nube.

¿Entramos? El bosque se retira, la decoración

se aproxima a una fiesta campestre finlandesa.

¿Entramos? Yo tiro de tus brazos.

¿Salimos? Saltan los ojos mortales de un mineral.

En este poema Lezama Lima utiliza la imagen de la puerta para simbolizar la transición del ser al no ser o del adentro y el afuera, disyuntiva que no se resuelve en el texto dejándose al aire tal ambigüedad o ambivalencia, como un continuo que se manifiesta en la inquietud de la duda.

Este pensamiento con base en la mutación y la divergencia entre el ser y el no se tiene por fin el nivelamiento equitativo entre el centro y la periferia, es decir, entre lo subalterno: americano, africano y asiático, y lo europeo occidental. El poema titulado “Se desprendió” (Anexo I, p. 161) es un texto que a través del hecho contrapuntístico busca el reconocimiento de lo americano y su influencia transcultural en la constitución de la sociedad europea, esto lo hace Lezama al igual que Fernando Ortiz (1940) pues utiliza de referente un producto agrícola: la *papa*, véase el siguiente fragmento.

La papa vino a profundizar

a las viejas porteras europeas,

les cuidaba el reuma en los bolsones,

bendecía el pasado mañana.

Ahora diestra las hacía cabecear

con alegría el secreto comfortable...

Como es sabido, la papa es un tubérculo de origen americano. Tras la colonización, pasó a ser ampliamente consumido en Europa, ya que por sus características logra resistir el frío y las nevadas, hecho que ayudó a combatir la hambruna en el periodo invernal, pues anterior al contacto con América en dicha temporada la mortandad era terrible; a esto se refiere el poema cuando dice “bendecía el pasado mañana”, ya que tal áspero pasado ha sido superado gracias al intercambio con América. Con esto, Lezama Lima responde al pensamiento hegeliano que superpone la cultura europea sobre las demás del mundo. Sin embargo, a través del pensamiento contrapuntístico se vislumbran los intercambios naturales y culturales que tienen cabida en el desarrollo de América como de Europa.

A diferencia del pensamiento eurocentrado que se establece como logos absoluto, el contrapunto barroco permite el diálogo y la interacción entre las diferentes culturas, al mismo tiempo que reivindica su existencia y elimina toda relación de dominio; esto igualmente se aprecia en el texto titulado “Consejos del ciclón” (Anexo I, p. 163), donde se retratan algunas imágenes referentes a los elementos que conforman la poética lezamiana, como la búsqueda del conocimiento, la creación, el origen ausente, lo fragmentario, pero sobre todo la reivindicación igualitaria del oprimido. A continuación la primera estrofa de tal poema:

Cuando el negro come melocotón

tiene los ojos azules.

¿En dónde encontrar sentido?

El ciclón es un ojo con alas.

Primeramente señalemos que en el poema se repite la interrogante “¿En dónde encontrar sentido?” lo que refiere la dificultad de perseguir lo oculto o lo que desaparece,

esto se relaciona a la dispersión del sentido (Cevallos, p. 268-269) y construcción de un sentido otro, muestra del devenir lezamiano producto del intercambio de rasgos. Dicha característica se aprecia en la metamorfosis del color de los ojos, acto que genera un nuevo sentido y elimina los límites impuestos; todo esto es resultado de la incorporación de lo Otro o lo divino como lo expresa Valerio Luna (2016) “Lezama Lima hace hincapié en que comer implica incorporar algo esencial en nosotros, la divinidad, la eternidad” (p. 16). En semejanza a la cita anterior funciona el simbolismo expresado en este poema, pues el fruto que ingiere el personaje es referente del poder creador para la construcción de un conocimiento o sentido diferente. La figura del ciclón “un ojo con alas” hace alusión a la ausencia en el vacío circular del ojo, hecho que promueve el movimiento de la creación representado en las nubes que forman “alas” junto al paso del huracán o ciclón. Ideas similares se expresan en la siguiente estrofa del poema:

Cuando el jubón se mancha  
de hielo frapé  
la cara se llena de arrugas.  
¿En dónde encontrar sentido?

Resalta en esta estrofa la presencia del “hielo frapé”, elemento que representa vida al relacionarse con el agua y alude a lo fragmentario y la dispersión del sentido propio de los mecanismos barrocos. Para finalizar veamos un último fragmento de este poema:

Cuando el negro come melocotón  
toca el violín a medianoche.  
El ciclón le da un ojo a su ventana.  
¿En dónde encontrar sentido?

Como se aprecia en tal estrofa, cuando el personaje come el fruto se manifiesta la capacidad creadora en forma de ejecución musical. Idea que se reitera en la capacidad visual otorgada a la ventana, por el ciclón. Con todo lo anterior, vemos que en la poesía de Lezama Lima se presenta un sistema epistemológico alternativo, que descarta el reduccionismo histórico de América, promovido por el paradigma dominante que pretende (Echeverría, 1997, p. 102) la europeización del mundo. Ante esto, el poeta de la calle Trocadero, a modo de crítica a tal pensamiento etnocéntrico, resalta la importancia del intercambio transcodificador en la construcción de toda civilización. Como menciona Cevallos sobre la novela *Paradiso* “El objetivo de Cemí no sería, así recuperar el sentido que ha perdido con la muerte de su padre, sino construir, de la mano de Licario, un sentido diferente, otro sentido” (2012, p. 273). De igual manera, en los poemas analizados se observa tal epistemología barroca propuesta por Lezama Lima y Bolívar Echeverría, es decir, un pensamiento alternativo que muestra el devenir entre el ser y la otredad, acto que configura un discurso que reivindica el poder negado a los sectores marginales y la deconstrucción del orden establecido. Con esto vemos al barroco lezamiano cual discurso que se construye desde la periferia, como una alternativa al desarrollo capitalista, pues favorece el valor de uso y el conocimiento cualitativo. En este sentido, los poemas analizados del autor habanero expresan una forma de pensamiento que comparte las cualidades de la praxis revolucionaria en el sentido sanchezvazquiano, ya que las ideas de Lezama Lima persiguen el cambio de paradigma mediante la unión de la teoría y la práctica, esto para consumir en la vida cotidiana una acción transformadora que anula las relaciones de dominio impuestas por el imperialismo capitalista y que entrega vitalidad, expresión y un pensamiento alternativo de cualidades convergentes y divergentes, que permite el respeto y comprensión del Otro a partir de las diferencias y semejanzas compartidas como humanos.

## VI. Conclusiones

Como se apunta a lo largo de este trabajo, en la poética de José Lezama Lima se constituye un pensamiento y una estética cual expresión de lo americano y la otredad. Junto a esto, la forma barroca implica la relación intrínseca con lo desconocido “aquello que se oculta y se dispersa” (Cevallos, 2012, p. 268), tal interacción con lo otro resulta en la mezcla de diversas culturas. Además, en tal interacción con el vacío o la ausencia se presenta la búsqueda de saber y autoconocimiento como se aprecia en los poemas “Ah, que tú escapes...”, “Se escapa entre alondras”, “El pabellón del vacío” y “Estoy”. Esta búsqueda ontológica y epistemológica se reproduce a través de los mecanismos barrocos que procuran la pérdida o mutación del sentido, para edificar un conocimiento diferente, como lo refiere Santiago Cevallos en su análisis sobre la novela de Lezama Lima: “en este momento resulta necesario relacionar las características de la escritura lezamiana con los procedimientos de la novela hispanoamericana y, más específicamente, con los métodos de una retórica barroca de construcción de “Otro sentido” (p. 269). Como expresa la anterior cita, los procedimientos barrocos integran lo desconocido para conformar un pensamiento contrahegemónico que reúne elementos disímiles, esto sin limitaciones ideológicas o pretensiones de dominio. En tal sentido, los mecanismos barrocos de proliferación, sustitución, parodia, alegoría, etc. son el artificio para expresar el devenir entre las distintas posibilidades (Cevallos, p. 259) que se persiguen con la forma barroca, pues como explica el académico ecuatoriano, la pérdida del origen permite la sustitución y creación de un sentido nuevo generado a través de las diferencias (Cevallos, p. 272). Así pues en la escritura lezamiana la ausencia implica la posibilidad de un conocimiento alternativo y mutable, generado a partir del contraste de los elementos que representan tanto al centro como a la periferia.

En consecuencia a esto, encontramos en la selección de poemas analizados la presencia de personajes desterrados del centro, es decir que representan sectores de la sociedad subordinados por la ideología dominante, no obstante, dichos personajes se liberan de la opresión mediante la reafirmación de su potencial creador, como se ejemplifica en los textos “Discurso para despertar a las hilanderas”, “Como un barco”, “Rapsodia para el mulo” y “Consejos del ciclón”. En algunos casos de estos poemas hemos resaltado los personajes femeninos de los cuales se destaca su fuerza y capacidad creadora, cualidades que desatan a los personajes analizados de la opresión derivada del orden social. De igual forma en alusión a los latinoamericanos, Lezama Lima crea un simbolismo alrededor del mulo del poema mencionado. Primeramente vemos en dicho texto que por su procedencia híbrida y su carácter de animal de trabajo se pretende mostrar al equino como infértil, sin embargo, la voz poética reafirme su existencia creadora ante la firmeza y la fuerza de sus pasos que se aproximan sin titubeos hacia lo desconocido, acto que alude la búsqueda de conocimiento y reivindica el poder creador del mulo. Por tal razón, la voz del poema interpela al jumento para que se libere de la etiqueta impuesta “de lo estéril” y acepte su potencial creador y su conocimiento originario. En conjunto los poemas referidos arriba tienen la función de focalizar la presencia de la otredad o lo subalterno, hecho que propone un espacio de diálogo donde se da voz y se reafirma la libertad de los sectores marginados por el etnocentrismo y el capitalismo.

Respecto a la forma barroca vimos que se genera a partir de los mecanismos de sustitución, proliferación, parodia, alegoría, etc. Tales mecanismos tienen como fin crear en los textos analizados un tapiz barroco a través de la acumulación de imágenes, estructuras, narraciones y voces gramaticales que enfatizan la divergencia y multiplicidad de posibilidades. Por tal motivo resulta de gran importancia la presencia de la metáfora cual

metanoia (Lezama, 1971, p. 16), es decir, como variación o mutación del sentido y transformación de la realidad. Aunado a esto, a partir del s. XVIII la estética barroca es considerada por la ideología dominante como de mal gusto (Echeverría, 1998, p. 106), en consecuencia a la mezcla cultural y social que se promueve en su forma, al igual que la dispersión del sentido y la construcción de un pensamiento alternativo, pues como se ha mencionado anteriormente, los artificios barrocos privilegian la puesta en escena, en otras palabras, el barroco superpone el valor de uso sobre el valor económico, de este modo los mecanismos referidos se oponen a la lógica del dominio y la producción monetaria.

En los poemas “Resistencias” y “Éxtasis de la sustancia destruida”, Lezama Lima describe la consistencia de su pensamiento poético en relación a la destrucción y pérdida de todo límite y autoridad, para construir ante la divergencia de posibilidades un pensamiento que se desvincula de la razón utilitarista y mercantilista. Lezama Lima concibe un conocimiento a partir de lo cualitativo, hecho que conlleva la comprensión, respeto y asimilación del Otro. Asimismo, el poeta habanero desarrolla este sistema poético, cual forma personal de entender el mundo y la vida, como se desprende de sus propias palabras: “Al llegar a mi madurez se fue haciendo en mí el sistema poético del mundo, una concepción de la vida fundamental en la imagen y la metáfora” (Entrevista a Lezama Lima por Nieves, E. En Bianchi, 2010, p. 61). Esta visión que asume el autor cubano en torno al barroco y a la metáfora, le permite el acceso a un conocimiento y una comprensión única del mundo, esto en forma de asimilación o apropiación de los elementos de distintas culturas, acto que anula las relaciones de dominio entre los países y las personas y reivindica el lugar de América en la historia del mundo, como se muestra en los poemas “Se desprendió” y “Consejos del ciclón”. Nuevamente en esto vemos el énfasis que hace el barroco lezamiano sobre la puesta en escena, es decir, el despliegue de los mecanismos mencionados, cual reflejo de la realidad

en crisis, pero también cual contribución para crear una realidad diferente sin límites metodológicos, utilitarios o categóricos.

En definitiva, tales elementos que componen el pensamiento y la escritura de Lezama Lima nos permiten una lectura de su obra poética relativa a una crítica de la modernidad eurocentrada. Junto a lo anterior, la concepción barroca del poeta originista resulta en consistencia con la praxis revolucionaria de Adolfo Sánchez Vázquez, ya que ambos planteamientos descartan las relaciones de dominio, no producen bienes materiales y persiguen la criticidad respecto a la teoría o el pensamiento y su vinculación con la realidad, esto a través de la toma de conciencia cotidiana, es decir, una conciencia del individuo respecto a su participación en la construcción de la realidad sociocultural. De igual forma, el pensamiento de Lezama Lima (1993) evoca la importancia de que el americano desarrolle una conciencia crítica a razón de su consistencia cultural mestiza y al mismo tiempo, recuperar el poder negado a la periferia americana, acto que muestra en Lezama la continuación de las ideas que expone José Martí en su emblemático ensayo *Nuestra América*. Asimismo, tanto el barroco lezamiano como la praxis revolucionaria de Sánchez Vázquez se pueden entender como una forma de actuar (Vázquez, 2013, p. 57), en otras palabras, una actividad humana que no persigue fines productivos o aumento del plusvalor, sino que dicho ejercicio persigue una acción transformadora para mejorar la consistencia de la sociedad.

Con relación a esto, Bolívar Echeverría refiere que el hecho capitalista se constituye en torno a un discurso que resulta contradictorio en sí mismo, por ejemplo, en el estatus auto atribuido de universal, sin embargo, esta es una universalidad (Echeverría, 1998, p. 102) que parte de lo blanco europeo y descarta como inferiores a todas las demás culturas y razas. Junto a lo anterior el paradigma dominante o *ethos realista* pretende ignorar y elidir tal contradicción. Sin embargo, el *ethos barroco* no omite tales controversias, si no que las

identifica y busca superarlas, ya que el *ethos barroco* se muestra igualmente como una actitud, es decir, una forma de ser que “amenaza, juzga, y parodiar la economía burguesa” (Echeverría, 1998 p. 16), dicho de otro modo, una manera social de proceder la cual no está determinada por la lógica de la producción y la valorización mercantil del mundo.

Por el contrario, el pensamiento lezamiano expresa en el triunfo de la poiesis “un sistema de reproducciones alterno” (Cevallos, 2012, p. 34), esto es un sistema cultural alejado del centro europeizante, dado que el pensamiento de Lezama al igual que el *ethos barroco* y la praxis revolucionaria se aleja de la producción de objetos con un fin económico, en cambio exalta la cualidad de comunicación crítica y reflexiva que ostenta el barroco americano. Finalmente, vemos en el análisis de los poemas seleccionados en nuestro corpus la presencia del pensamiento lezamiano, como un respuesta estético política que se configura en torno a la mutación o devenir: integración del ser y la otredad en espacio de diálogo que vierte una crítica al iluminismo eurocéntrico, al tiempo que configura una actitud y un pensamiento que redimen la libertad e igualdad de los latinoamericanos, para desarrollarse y consumir una sociedad desvinculada del racismo, el machismo, el clasismo y la explotación económica. Con todo esto, el barroco se plasma como una estética y una teoría que persigue la transformación de la realidad a partir del ejercicio de un pensamiento cuál expresión reivindicatoria del subalterno.

## Referencias

### Bibliografía de Lezama Lima

Lezama Lima, J. (1971). *Algunos tratados en la habana* (1ra.). Barcelona: Anagrama.

Lezama Lima, J. (1993). *La expresión americana* (I. Chiampi, Ed.; 1. ed). México: Fondo de Cultura Económica.

Lezama Lima, J. (2016). *Poesía completa* (Primera edición). México: Editorial Sexto Piso.

Lezama Lima, J. (2014). *Diarios*. Madrid: Editorial Verbum.

### Bibliografía audio visual

Ford Coppola, F. (1990). *El Padrino III*. EUA: Paramount Pictures.

González, I. (2003). *Lezama Lima o la cultura como resistencia*. Valencia: Generalitat Valenciana.

[https://www.academia.edu/9767675/Documental\\_Jos%C3%A9\\_Lezama\\_Lima\\_la\\_cultura\\_como\\_resistencia](https://www.academia.edu/9767675/Documental_Jos%C3%A9_Lezama_Lima_la_cultura_como_resistencia)

### Bibliografía general

Aitor. (s/f). *El escarabajo egipcio o escarabeo, un amuleto de poder en el Antiguo Egipto*. Sitios Histórico. Recuperado el 1 de mayo de 2021, de <https://sitioshistoricos.com/el-escarabajo-egipcio-o-escarabeo-un-amuleto-de-poder-en-el-antiguo-egipto/>

Albín, M. (2001). La poética de la ausencia, severo sarduy y Lezama Lima. *Revista de Estudios Hispánicos*, No. 35, 49–72.

Arcos, J. L. (2010). Confluencias entre José Lezama Lima y María Zambrano. *Aurora*, No. 11, 18–30.

- Barrón Rosas, L. F. (2020). *El neobarroco de Severo Sarduy, tradición, modernidad y revolución* [Tesis de Doctorado]. México: UNAM.
- Bejel, E. (1984). Imagen y posibilidad en Lezama Lima. En *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima* (1a ed, pp. 133–142). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Bianchi Ross, C. (2010). *Así hablaba Lezama Lima: Selección* (Ed. centenario). La Habana: Colección Sur Editores; Ediciones Unión.
- Broquerion, F. (2018, noviembre 7). *La razia de brujas vascas de Pierre de Lancre*. España: TXALAPARTA. <https://www.txalaparta.eus/es/noticias/1610-razia-de-brujas-vascas>
- Cevallos, S. (2012). *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert.
- Chiampi, I. (1993). Prologo. En J. Lezama Lima, *La expresión americana* (1. ed). México: Fondo de Cultura Económica.
- Chiampi, I. (2001). *Barroco y modernidad* (1. reimpr). México: Fondo de Cultura Económica.
- Cruz, F. (2013). LO ANIMAL: FIGURA DE LA FATALIDAD EN EL WOYZECK DE BÜCHNER. *Alpha*, No. 37, p. 79–90. <https://doi.org/10.4067/S0718-22012013000200006>
- Cruz Hernández, A. (1997). *Acercamiento a la poesía de José Lezama Lima* [Tesis de Maestría] México: UNAM.
- Echeverría, B. (1997). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.

- Gandler, S. (2007). *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría* (1. ed. en español). México: Fondo de Cultura Económica; Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Autónoma de Querétaro.
- Garibay Kintana, A. M. (1993). *Epica náhuatl: Divulgación literaria*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades.
- Cuervo, J. (2013). José Lezama Lima y Lydia Cabrera: Poetas de la Metamorfosis. *Hispanófila*, Vol. 168(No. 1), 83–99. <https://doi.org/10.1353/hsf.2013.0018>
- Lechuga, E. (2015). *Anoche me soñé muerta*. México: Axial.
- Marshall, G. (1986). *En busca del espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Michelet, J. (2008). *Historia del satanismo y la brujería*. -: -. (Recurso electrónico): <https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Jules%20Michelet%20Historia%20del%20satanismo%20y%20la%20brujeria.pdf>
- Moraña, M. (2004). *Crítica impura: Estudios de literatura y cultura latinoamericanos*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert.
- Muñoz, B. (2011). Expresionismo y revolución: El abismo de la realidad. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Vol. 11(No. 1), p. 197–224. <https://doi.org/10.12957/epp.2011.8759>
- Ortiz, F. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Pacheco, J. E. (2013). LAS BRUJAS O LAS ILUMINADORAS DE LA NOCHE. *Errancia*, No. 13, p. 11.
- Paz, O. (2010). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada* (1a ed). EUA: Ediciones del Norte.
- Ramírez, M. (2007). Introducción al sistema poético de José Lezama Lima. *Cuadrantephi; Universidad de Bogotá*.  
[https://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/pdfs/N.15/4.%20Ramirez,%20Marco%20\(Lezama\).pdf](https://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/pdfs/N.15/4.%20Ramirez,%20Marco%20(Lezama).pdf)
- Ríos, R. (Ed.). (1984). La imagen como sistema. En *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima* (1a ed, pp. 125–131). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Ruiz, C. (1984). “Enemigo rumor”, de José Lezama Lima. En *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima* (1a ed, pp. 171–185). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Sánchez, A. (2013). *Filosofía de la Praxis*. México: Siglo XXI.
- Université de Poitiers (Ed.). (1984). *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima* (1a ed). México: Editorial Fundamentos.
- Sucre, G. (s/f.). El logos de la imaginación. *Revista Iberoamericana*, p. 493–508.
- Valerio, J. A. (2016). *Estudio acerca del ensayo introducción a un sistema poético*. [Tesis de Licenciatura] México: UNAM.
- Vision. (2013, abril 26). Tiocarlosproducciones III. leyendas: Las brujas de zugarramurdi. *Tiocarlosproducciones III. Leyendas*.  
<http://tiocarlosproducciones02.blogspot.com/2013/04/las-brujas-de-zugarramurdi.html>
- Mignolo, W. D. (1995). La razón postcolonial: Herencias coloniales y teorías postcoloniales. *Revista Chilena de Literatura*, No. 47, p. 91–114.
- Zambrano, M. (1973). *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica.

## Anexo I

### Corpus:

### Selección de poemas

#### Ah, que tú escapes

(Enemigo rumor 1941)

Ah, que tú escapes en el instante  
en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.  
Ah, mi amiga, que tú no quieras creer  
las preguntas de esa estrella recién cortada,  
que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga.  
Ah, si pudiera ser cierto que a la hora del baño,  
cuando en una misma agua discursiva  
se bañan en el inmóvil paisaje y los animales más finos:  
antílopes, serpientes de pasos breves, de pasos evaporados,  
parecen entre sueños, sin ansias levantar  
los más extensos cabellos y el agua más recordada.  
Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses  
hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar,  
pues el viento, el viento gracioso,  
se extiende como un gato para dejarse definir.

## Se te escapa entre alondras

(Enemigo rumor 1941)

Se te escapa entre alondras el ruido de sienes  
para el agua desoída en las primeras horas  
que existen o no existen pero siempre aletean  
buscando la compuerta de un ruido virado  
por el exceso de trabajo, por la risa.

Que existen o no existen  
si tú fueras el primero  
a cazar en la nieve  
los insectos sin ojos  
que ruedan por la nieve.

Oh, que tú seas el fin que entorna los balcones  
que despiertan sin nunca despertar  
en la hora prestada, al baño de los ciervos.

Que lo que aprisiones sea más que el ruido  
del brazo donde todo es mar afinado  
para el solo momento de alcanzar el relente.

Oh, que tus labios asciendan en la respiración de los balcones  
que aceptan la prisa del humo deletreado  
y tus miradas se estilen en la orilla de los ríos

reemplazando a los suicidas.

Y su suerte se ha quedado  
bajo los párpados pobres  
como un pellizco en la rosa  
del aliento de los dedos  
y se reconoce y se pierde  
en los insectos sin ojos  
que ruedan por la nieve.

## **Estoy**

**(Fragmentos a su imán 1977)**

Estoy en la primera esquina de la mañana,  
miro a todas partes y comprendo que no es la nada  
con su abrigo de escarcha.  
Es la mañana de las espinas,  
me detengo con la respiración entre dos piedras.  
Contemplo un hombre saboreando una espina de pescado.  
Brillan como la luna, las espinas, los dientes,  
las uñas.  
El pescado vuelve a hundirse en el bolsillo hundido.  
¿Las espinas del pescado

serán la primera forma en que se hace visible la nada?

¿La espina tocada por la luna es la nada?

Paso a la otra esquina,

una muchedumbre de ciempiés va brotando en una oficina

destartalada. Las voces se confunden

y llegan al oído como una última ola.

Un gordezuelo se dirige a mi rincón.

No puedo decir si me habla.

La nada se agitaba en mi boca

como un bulto forrado,

como una papilla que crecía

como si quisiera salir por la nariz.

Mascar, el buey de nieblas, la nada.

La esquina se llenó de lluvia.

Descendía el agua por una escalera,

rectificaba sus pisadas.

Comencé a subdividirme con la lluvia.

El buey de nieblas levantaba el farol de la esquina.

La lluvia le prestaba guedejas,

como un rey asirio con su arco de plata.

La lluvia era el pestañeo de la nasa,

reaparecía como el dedo gordo del mago.

En la otra esquina se oyeron  
los pitazos de un tren.  
El tren penetró en su bolsillo,  
era una culebra de madera.  
Después el tren se colgó  
del farol de la esquina,  
tapado con el cuero del buey.

El que traía el acordeón,  
como siempre, comenzó a hermanarse  
con el farol movido por la lluvia.  
Venía disfrazado, emparentado con el buey de nieblas.  
La nada como espina de un cuerpo desconocido.  
Lo sorprendí, también hundía las espigas  
de pescado en los bolsillos hundidos.

Mayo y 1973

### **El pabellón del vacío**

**(Fragmentos a su imán 1977)**

Voy con el tornillo  
preguntando en la pared,

un sonido sin color,  
un color tapado con un manto.  
Pero vacilo y momentáneamente  
ciego, apenas puedo sentirme.  
De pronto, recuerdo,  
con las uñas voy abriendo  
el *tokonoma* en la pared.  
Necesito un pequeño vacío,  
allí me voy reduciendo  
para reaparecer de nuevo,  
palparme y poner la frente en su lugar.  
Un pequeño vacío en la pared.

Estoy en un café  
multiplicador del hastío,  
el insistente *daiquirí*  
vuelve como una cara inservible  
para morir, para la primavera.  
Recorro con las manos  
la solapa que me parece fría.  
No espero a nadie  
e insisto en que alguien tiene que llegar.  
De pronto, con la uña  
trazo un pequeño hueco en la mesa.

Ya tengo el *tokonoma*, el vacío,  
la compañía insuperable,  
la conversación en una esquina de Alejandría.

Estoy con él en una ronda  
de patinadores por el Prado.  
Era un niño que respiraba  
todo el rocío tenaz del cielo,  
ya con el vacío, como un gato  
que nos rodea todo el cuerpo,  
con un silencio lleno de luces.

Tener cerca de lo que nos rodea  
y cerca de nuestro cuerpo,  
la idea fija de que nuestra alma  
y su envoltura caben  
en un pequeño vacío en la pared  
o en un papel de seda raspado con la uña.

Me voy reduciendo,  
soy un punto que desaparece y vuelve  
y quepo entero en el *tokonoma*.

Me hago invisible  
y en el reverso recobro mi cuerpo  
nadando en una playa,  
rodeado de bachilleres con estandartes de nieve,

de matemáticos y de jugadores de pelota

describiendo un helado de mamey.

El vacío es más pequeño que un naipe

y puede ser grande como el cielo,

pero lo podemos hacer con nuestra uña

en el borde de una taza de café

o en el cielo que cae por nuestro hombro.

El principio se une con el *tokonoma*,

en el vacío se puede esconder un canguro

sin perder su saltante júbilo.

La aparición de una cueva

es misteriosa y va desenrollando su terrible.

Esconderse allí es temblar,

los cuernos de los cazadores resuenan

en el bosque congelado.

Pero el vacío es calmoso,

lo podemos atraer con un hilo

e inaugurarlo en la insignificancia.

Araño en la pared con la uña,

la cal va cayendo

como si fuese un pedazo de la concha

de la tortuga celeste.

¿La aridez en el vacío

es el primer y último camino?

Me duermo, en el *tokonoma*

evaporo el otro que sigue caminando.

1.º de abril 1976

### **Discurso para despertar a las hilanderas**

**(Enemigo Rumor 1941)**

Cuando advierte,  
leve agitación, fronda inclinada,  
va muriendo, color que si pregunta  
en la sonrisa no puede ya ni respirar  
lloras grabadas en el aire dormitando  
en los relieves, en la oquedad  
del agua ascendiendo hasta los labios,  
hasta las manos entibiando la oquedad  
desnuda entre los sistros, entre las cítaras  
frunciendo el aire aprisionado en las sandalias  
que el gong devuelve redondo en amatista,  
en la crujiente piel de la frente extendida  
en pecho y raíz multiplicado por un cero níveo,  
extendida en fría mano si en el gong advierte.

Allí despierta, peina o recorre –convulsa se adormece,  
suave de torres– verde cabellera, silla de marfil.  
Hondero normando mide la altura de las mareas,  
de las mareas que por el brazo suben,  
de la pirámide que las aguas mueve.  
Oro peinado, peine mojado de aguamar  
de risa en las salinas, en el no oído  
nardo despierto en cabeceo arenoso  
y testa truncada en flor de la marea.  
Oh tú de torres, oh tú en la impedida nube alambrada  
para moler insectos redorados o sueños giradores  
que ya la flecha narra, que ya el corcel entrega,  
que ya la sed en ríos notariales ciñe en el luto  
árbol de marea y pirámides revueltas en vano  
engendro de rosa y cordel o corselete del corcel  
a la nube que le pule reñida ofrenda y pliegues salineros.  
Oh ¿usted cree que la nieve, delgada escama, lámina o sonido,  
cuela en sus bolsillos, mata como arena y dedo gordo?  
Oh sí, yo creo, le diré la hora, la nieve no me importa  
ni el sueño divisor de cuantos peces perecieron juntos.  
Oh sí de torres, torre y marea que ya la noche exprime.  
Torre entre lunas, ósea ofrenda y caramillos de cartílagos  
lechosos en caracol destrenzan y martilladas islas afianzan.  
Nariz malaya, trampa sin caracol y moaré de pájaros mojados

nieves escrutan en letras señaladas y querella avisada ya sin labios.  
Mudo aire y papel que las embriaga toca en los labios, se irisa en las guitarras,  
busca el nivel de las palabras que nacieron juntas  
o el oído en vaivén de la marea en la madera que arañando escucha,  
del caracol, de la guitarra, verde ladrido, multitud sangrienta.  
Escalinata es la sal, hacia la luna no pregunta, no despierta,  
y el Jacinto enterrado y el sollozo del pájaro leves vienen  
hilo tras hilo hasta el cartílago de la más fría anémona  
que toca y devuelve la testa truncada en flor de la marea.

### **Como un barco**

**(Enemigo rumor 1941)**

Llamadas voces corrían por el canto del cielo  
bordeando de los dedos las islas.  
Una voz que se aislaba,  
palmeras, islas nadadoras, hojas del recuerdo,  
nevando el perfil más voraz,  
punto incierto volado del anillo que salta,  
del cuerpo que olvida al soplar las palmeras  
un perfil movedizo, congelando y batiendo

el cuerpo que ávidamente bebía.

Como un barco temblaban los cabellos  
atados a las últimas palabras,  
finamente anudadas las pestañas  
erraban imponiendo silencios,  
obligando al húmedo recuerdo de las manos atadas,  
al contorno resuelto en guitarra y granizo.  
El laúd o ese labio pinchado  
que se quedó prendido a la envidia del caracol,  
o a ese caracol que se fugó de la reyerta al destierro.  
Esa ceniza y esos labios antaño perseguidos,  
arco de la espiral aspirada,  
volverán a despertar después de la llamada a tu rostro.  
Después de las aguas que van invadiendo  
los sentidos, la guirnalda y las lámparas.  
También las manos adelantadas  
para adormecerse en el ajedrez  
o pulsar un verano que en pulseras y en sistros retrocede  
y nadando se ciñe la corona de la risa,  
o ya sopla desvanecido corcel  
tan manchado, tan amargado,  
tan querido que crece amarrado a las espaldas de los dioses  
desterrados y al amigo en el cielo.

La sombra de la nube rápidamente caía.  
El cuerpo enrollado en su manto y su sombra ávidamente  
bebía.

## **Culebrinas**

**(Aventuras sigilosas 1945)**

Las culebrinas de la hechicería han llegado hasta el país de los Vascos.  
El magistrado Lancre, severo, enviado de Castilla, sentado en la tinta de su memorial.  
¿Hay que confesar que hubo pacto con el Diablo o simple adivinación?  
Se ha nombrado una dignidad para las fiestas del Diablo, el Obispo del Sábado.  
El feudal Lancinena acepta la designación, mientras Lancre en la plaza pública  
tiene que tocar el violín para que se alejen cuatrocientas brujas.  
Son brujas hijas de pescadores, tan atrevidas navegando como Eriko el Rojo.  
Lancinena prepara su primera fiesta, como los adolescentes diseñan su primera  
cópula.  
Los protestantes bajo capa torcida han impuesto en Trento la doctrina de la  
justificación.  
Un griego desnudo de la época periclea hubiera saboreado la doctrina de la  
justificación.  
El Diablo no inquiera las cenizas, habla contoneándose en la cátedra de la flor roja.  
En la segunda pieza, Lancinena vio cómo el Diablo poseía a su hermano menor.  
Si hubo consentimiento en el pasivo, no hubo pecado.

¿Cómo unir en el que peca la voluntad actuante y en el consentimiento?

Dejo aquí los finales del Lysis: usted y yo somos amigos y no sabemos lo que es la amistad.

En Dios la voluntad y la inteligencia se extienden en un solo brazo que penetra en el mar.

Pero en el hombre, la voluntad escupe y la inteligencia mastica.

Nuestra voluntad reparte la sal marina, la pimienta terrestre y la lengua divina.

Lancinena con los violines en sordina, en la tercera pieza rueda en epilepsia.

Pero antes oyó que la flor roja se hinchaba en chispas concretas y se trocaba en la orquídea del barítono.

La flor borracha como un gallo repetía: *ubique daemon, ubique daemon,*

el demonio está en todas partes y su cabeza se esconde en la flor roja.

El pago de esas tres piezas fue que Dios lo roció con estigmas y lepra.

El rojo de lepra une el escondite del Diablo y la alabanza del Señor.

El barítono nonchalante al verbo leproso decía: *ubique Deus ubique Deus.*

Dios está en todas partes, pero la lepra lo enredaba con mugre y arena sulfúrea.

Se ordenó que su piel tejiese rasgueos violetas en un aguamanil con clavos de olor.

Refulgía podrido como cuando borracho sacaba la espada.

Su piel de pastora era rehusada por el barbero del pueblo.

Para superar al Diablo, Dios tuvo que brillantar el cuerpo leproso,

decían el barítono y el barbero paseando hasta la fuente donde cae el caballo risible de alas enmieladas,

y provocar el grotesco ruido de Jehová cabalgando el Gran Pan.

## **Rapsodia para el mulo**

**(La fijeza 1949)**

Con qué seguro paso el mulo en el abismo.

Lento es el mulo. Su misión no siente.

Su destino frente a la piedra, piedra que sangra

creando la abierta risa en las granadas.

Su piel rajada, pequeñísimo triunfo ya en lo oscuro

pequeñísimo fango de alas ciegas.

La ceguera, el vidrio y el agua de tus ojos

tienen la fuerza de un tendón oculto,

y así los inmutables ojos recorriendo

lo oscuro progresivo y fugitivo.

El espacio de agua comprendido

entre sus ojos y el abierto túnel,

fija su centro que le faja

como la carga de plomo necesaria

que viene a caer como el sonido

del mulo cayendo en el abismo.

Las salvadas alas en el mulo inexistentes,

más apuntala su cuerpo en el abismo

la faja que le impide la dispersión  
de la carga de plomo que en la entraña  
del mulo pesa cayendo en la tierra húmeda  
de piedras pisadas con un nombre.  
Seguro, fajado por Dios,  
entra el poderoso mulo en el abismo.  
Las sucesivas coronas del desfiladero  
—van creciendo corona tras corona—  
y allí en lo alto la carroña  
de las ancianas aves que en el cuello  
muestran corona tras corona.  
Seguir con su paso en el abismo.  
Él no puede, no crea ni persigue,  
ni brincan sus ojos  
ni sus ojos buscan el secuestrado asilo  
al borde preñado de la tierra.  
No crea, eso es tal vez decir:  
¿No siente, no ama ni pregunta?  
El amor traído a la traición de alas sonrosadas,  
infantil en su oscura caracola.  
Su amor a los cuatro signos  
del desfiladero, a las sucesivas coronas  
en que asciende vidrioso, cegato,  
como un oscuro cuerpo hinchado

por el agua de los orígenes,  
no la de la redención y los perfumes.  
Paso es el paso del mulo en el abismo.

Su don ya no es estéril: su creación  
la segura marcha en el abismo.  
Amigo del desfiladero, la profunda  
hinchazón del plomo dilata sus carrillos.

Sus ojos soportan cajas de agua  
y el jugo de sus ojos  
—sus sucias lágrimas—

son en la redención ofrenda altiva.  
Entontado el ojo del mulo en el abismo  
y sigue en lo oscuro con sus cuatro signos.

Peldaños de agua soportan sus ojos,  
pero ya frente al mar  
la ola retrocede como el cuerpo volteado  
en el instante de la muerte súbita.

Hinchado está el mulo, valerosa hinchazón  
que le lleva a caer hinchado en el abismo.

Sentado en el ojo del mulo,  
vidrioso, cegato, el abismo  
lentamente repasa su invisible.

En el sentado abismo,

paso a paso, sólo se oyen,  
las preguntas que el mulo  
va dejando caer sobre la piedra al fuego.

Son ya los cuatro signos  
con que se asienta su fajado cuerpo  
sobre el serpentín de calcinadas piedras.  
Cuando se adentra más en el abismo  
la piel le tiembla cual si fuesen clavos  
las rápidas preguntas que rebotan.  
En el abismo sólo el paso del mulo.  
Sus cuatro ojos de húmeda yesca  
sobre la piedra envuelven rápidas miradas.  
Los cuatro pies, los cuatro signos  
maniatados revierten en las piedras.  
El remolino de chispas sólo impide  
seguir la misma aventura en la costumbre.  
Ya se acostumbra, colcha del mulo,  
a estar clavado en lo oscuro sucesivo;  
a caer sobre la tierra hinchado  
de aguas nocturnas y pacientes lunas.

En los ojos del mulo, cajas de agua.  
Aprieta Dios la faja del mulo

y lo hincha de plomo como premio.  
Cuando el gamo bailarín pellizca el fuego  
en el desfiladero prosigue el mulo  
avanzando como las aguas impulsadas  
por los ojos de los maniatados.  
Paso es el paso del mulo en el abismo.

El sudor manando sobre el casco  
ablanda la piedra entresacada  
del fuego no en las vasijas educado,  
sino al centro del tragaluz, oscuro miente.

Su paso en la piedra nueva carne  
formada de un despertar brillante  
en la cerrada sierra que oscurece.

Ya despertado, mágica sogá  
cierra el desfiladero comenzado  
por hundir sus rodillas vaporosas.

Ese seguro paso del mulo en el abismo  
suele confundirse con los pintados guantes de lo estéril.

Suele confundirse con los comienzos  
de la oscura cabeza negadora.

Por ti suele confundirse, descastado vidrioso.

Por ti, cadera con lazos charolados  
que parece decirnos yo no soy y yo no soy,

pero que penetra también en las casonas  
donde la araña hogareña ya no alumbra  
y la portátil lámpara traslada  
de un horror a otro horror.

Por ti suele confundirse, tú, vidrio descastado,  
que paso es el paso del mulo en el abismo.

La faja de Dios sigue sirviendo.

Así cuando sólo no es chispas la caída,  
sino una piedra que volteando  
arroja el sentido como pelado fuego  
que en la piedra deja sus mordidas intocables.

Así contraída la faja, Dios lo quiere,  
la entraña no revierte sobre el cuerpo,  
aprieta el gesto posterior a toda muerte.

Cuerpo pesado, tu plomada entraña,  
incontrada ha sido en el abismo,  
ya que cayendo, terrible vertical  
trenzada de luminosos puntos ciegos,  
aspa volteando incesante oscuro,  
has puesto cruz en los dos abismos.

Tu final no siempre es la vertical de dos abismos.

Los ojos del mulo parecen entregar

a la entraña del abismo, húmedo árbol.  
Árbol que no se extiende en acanalados verdes  
sino cerrado como única voz de los comienzos.  
Entonado, Dios lo quiere,  
el mulo sigue transportando en sus ojos  
árboles visibles y en sus músculos  
los árboles que la música han rehusado.  
Árbol de sombra y árbol de figura  
han llegado también a la última corona desfilada.  
La soga hinchada transporta la marea  
y en el cuello del mulo nadan voces  
necesarias al pasar del vacío al haz del abismo.  
  
Paso es el paso, cajas de aguas, fajado por Dios  
el poderoso mulo duerme temblando.  
Con sus ojos sentados y acuosos,  
al fin el mulo árboles encaja en todo abismo.

### **Ahora penetra**

**(Dador 1960)**

Ahora, se esconde en el río,  
las demás son visitables.

Brusca, se quemó en el caserío,  
fantasmas lentos, trastocables.

Tieso, mil perdones, estofado,  
penetró sombrero a su rincón.

Galón verde, arañado,  
al comenzar el bailón.

Guiñando la reina mate,  
tuerce el ánade su recado.

Cometa, vajilla de equilibrado,

sonríe el lunar mientras late.

En la polka fue aclamado,  
brindando salmón sonrosado.

El alzapaños testigo, escoria  
de cobre, vestir de oro.

En la gruta, tren sonoro,  
zapatea el arlequín de achicoria.

Hay que ver lo que se pinta  
la tejedora morena.

Casaquín de la opereta, linda

Tatianov con su cruz de Lorena.

El farol ya está en camino,  
cambiando sombras y tragos.

Malhaya de aquel espino,

tijera el verano de halagos.

En la muerte fue aclamado,  
brindando el hijo resucitado.

Del saco donde sumerge

Sócrates la cabezota

y el humo, si no se embota

la razón, que nos protege.

¡Líbranos de todo mal!

Suficientemente carnal

la abeja de la razón,

ya no vuelve y no protege.

Oh buitres, logistikón,

en tu seguir al que sigue.

## **Discordias**

**(Fragmentos a su imán 1977)**

De la contradicción de las contradicciones,  
la contradicción de la poesía,  
obtener con un poco de humo  
la respuesta resistente de la piedra  
y volver a la transparencia del agua  
que busca el caos sereno del océano  
dividido entre una continuidad que interroga  
y una interrupción que responde,  
como un hueco que se llena de larvas  
y allí reposa después una langosta.  
Sus ojos trazan el carbunclo del círculo,  
las mismas langostas con ojos de fanal,  
conservando la mitad en el vacío  
y con la otra arañando en sus tropiezos  
el frenesí del fauno comentado.  
Contradicción primera: caminar descalzo  
sobre las hojas entrecruzadas,  
que tapan la madriguera donde el sol  
se borra como la cansada espada,  
que corta una hoguera recién sembrada.  
Contradicción segunda: sembrar las hogueras.  
Última contradicción: entrar  
en el espejo que camina hacia nosotros,

donde se encuentran las espaldas,  
y la semejanza empiezan  
los ojos sobre los ojos de las hojas,  
la contradicción de las contradicciones.

La contradicción de la poesía,  
se borra a sí misma y avanza  
con cómicos ojos de langosta.

Cada palabra destruye su apoyatura  
y traza un puente romano secular.

Gira en torno como un delfín  
caricioso y aparece  
indistinto como una proa fálica.

Restriega los labios que dicen  
la orden de retirada.

Estalla y los perros del trineo  
mascan las farolas en los árboles.

De la contradicción de las contradicciones,  
la contradicción de la poesía,  
borra las letras y después respíralas  
al amanecer cuando la luz te borra.

Diciembre y 1971

## Las siete alegorías

(Fragmentos a su imán 1977)

La primera alegoría

es el puerco con los dientes de estrellas,  
los dientes vuelan a su cielo de nubes bajas,  
el puerco se extasía riendo de su desdoblamiento.

Al lacón, lacónicas preguntas.

A tan capitosa sentencia eructos de aceituna.

La segunda alegoría

es la Diosa Blanca fornicando con un canguro.  
Él le da la hincada absoluta,  
con gloria y dolor que es la hincada lasciva.

Lo lascivo son los labios

por un cristal en el rocío de la Navidad.

Sin embargo, el inca no era muy voluptuoso.

Después la otra alegoría, la que se apoya.

La Rueda de Rocío.

El ojo se hace tan transparente

que parece que nos quedamos ciegos,  
pero la Rueda sigue agrandando el ojo  
y el rocío dilata las hojas como orejas de elefantes.

Otro descansillo lo ocupa la tetralegoría.  
Brilla cuanto más se reduce,  
cuando ya es un punto es la semilla metálica.  
Une el resplandor y la lisura de la superficie.  
Se reproduce en gotas de resplandor.  
Parir una de esas semillas  
justifica la pareja.  
Pero ese punto que no se ve y brilla  
es el fruto del uno indual.  
La lluvia cae sobre un casco romano.  
La gota resplandor en el cuenco de la lanza de Palas,  
muestra la desnudez de su brazo  
y con él penetra en las circunvoluciones de Júpiter.

Saltan las aguas sopladas por la gran boca.  
De esa boca sale el espíritu que ordena  
la sucesión de las olas.  
Es la quinta alegoría,  
como otra cuerda de la guitarra.  
La alegoría del Agua Ígnea.  
Un agua salta,  
quema las conchas y las raíces.  
Tiene de la hoguera y del pez,  
pero se detiene y nombra el aire,

llevándolo de choza en choza,  
quemando el bosque después de las danzas  
que se esconden detrás de cada árbol.  
Cada árbol será después una hoguera que habla.  
Donde el fuego se retira  
salta la primera astilla del mármol.  
El Agua Ígnea demuestra que la imagen  
existió primero que el hombre,  
y que el hombre adquirirá ¿dónde?  
el disfraz final del Agua Ígnea.  
Teseo trae la luz,  
el sextante alegórico.  
La luz es el primer animal visible de lo invisible.  
Es la luz que se manifiesta,  
la evidencia como un brazo  
que penetra en el pez de la noche.  
Oh luz manifestada  
que iguala al ojo con el sol.  
Un grupo de encinas  
derrribadas oculta las prolongaciones  
de la luz sobre la repisa fría  
con objetos inmutables.  
Es lo primero que se manifiesta  
y será lo último manifestado.

Teseo frente al monstruo cuadrado

trae la luz evidente

y la manifestada.

Las repisas brillan

y se hunden a los hachazos.

Volvemos a la tetralegoría,

a la Simiente Metálica.

La luz buscando la raíz

de las encinas.

Buscando la resina como un óleo,

tocado por la respiración manifestada

con la luz manifiesta.

La Simiente Metálica buscada por Licario.

Con la luz resinosa,

regalada por la raíz golpeada por el hacha,

comienza el frenesí de las danzas corales.

La ciudad bailando

en el desfile de las antorchas fálicas.

Febrero y 1973

## **Cielos del sabbat**

**(Dador 1960)**

Ahincadas o labiándose, por el parque o el mar,  
trocar, Trocadero, anapestos, trocaicos, se deciden.  
Sus sábanas de cuévanos sueltan hombrecitos, toallas  
del ensayo bufonesco de las costumbres de los bisoños,  
entrando en la galería con el antifaz de la merienda,  
marfiles de las ornamentales tapaderas revisados  
por el silbato que pellizca las carcajadas.  
Se inicia la temporada del estampado venenoso.  
Llegan con sábanas relumbrantes de piernas,  
con vuelta de vueltas del disco pagado,  
el pelo punzó, las piernas pescadas, los patos falderos  
en toscas lunas de frasco de azul otomano.  
Del parque o del mar le suena el embozo  
por el cazón también alcanzado, si no fuese que el parque  
o el mar mastican trocaico, anapestos, las mantas  
prestadas, cloqueos del humo, para rechuparse  
las escalerantes damas que barnizan el ancla.  
Rotos de cadera y guitarra afinan la espina  
evaporada en el bolsillo del día  
del desembarcado. En el anapesto de vienasas lisonjas,

el vino y el ángel de la plaza de los embajadores,  
para saltar la opereta de cornamusa, para las coronaciones  
del sueño de cera fluyendo desde la caseta  
a la ira justa del placer de la arena y el péndulo.  
Agujeta, cucaña, burritos del escaparate de tres lunas,  
onagro de enanos de quiebrahacha,  
eneldos que escuecen salmuera a pescuezos,  
zurrón que cobra los turnos a timbres bajantes,  
hojas de calabaza, malvaviscos echado a rodar  
a los quince, toalla de sarampión, sala  
con las tarjetas de *Fátima*, *La caballista*,  
entra por las carteras con tijeras barbadas  
y polvos cegatos para el estornudo que rompe  
el éxtasis. *Melodías de Broadway*, taponcito, ratón,  
de coral mordiendo la oreja, duro carrusel con punta,  
de gusano de seda, dulcero con la escobilla  
por la oreja. Suave oración  
silenciosa envolviendo el cuerpo en benjuí.  
Ah, que apaguen, a su timbre los cinco  
registros, aquí no llega el gusano escanciador,  
Ganimedes de entrepuente, laberinto de añil  
de la otra toalla, cierra cartero el bolsón  
con los siete gatos de las Cabrillas,  
reclama tu saturniano silbato, vuelve a la orilla

a oír y a chupar las esponjas.

Glaucón, lengüeta de la gaviota a su torre,  
dulcero, cayéndose.

Aprendió en el légamo egipcio, luego se disfrazó  
de morisca, su guitarra le roba a los marineritos.

Judith, mirando los zapatos de estreno,  
zapatos azules con mal encordadas pestañas,  
y el timbre le afeita el espejo, languando tarjetas.

Los grupos repasan la eficaz lentitud de la pelota  
de cristal, reemplazando a la esfera mordiendo  
su copiosa sustancia, las manos absorben  
el cristal, aunque la manual cortesía se interpone,  
traspasa el cristal su sanguinaria proyección.

La pelota se arrastra suave, en cada hoja, desciende  
por su gracioso centro endurecido, va a romperse  
en las baldosas, recibe el resoplo mediador  
tapiz donde se apunta el tanto con silencioso  
griterío, sólo el ademán danzando de los labios  
y la voz que no trenza descifra los chillidos  
de la niebla, el árbol ha crecido para pescar  
la pelota de cristal, salta de hoja en rama  
sin intercalarse en la ocupación dormida de los pájaros.

El cristal evapora la inaudita procesión nocturna  
de los juegos con la pelota de cristal, la sopla

hasta la copa de los árboles, si despierta un pájaro  
intercambian sus cabezas los jugadores, desean  
un exagerado rigor en la precisión de sus jugadas  
y se van adormeciendo escuchando el nacimiento  
del árbol que tiene las raíces sudorosas de cristal.

Los incansables jugadores persiguen la pelota  
que nunca estuvo allí, pero la tierra se evapora  
entrechocando el súbito de un crecimiento  
y la pelota de cristal.

Las comprobaciones lavan el salmón, la escasa  
luna divierte el cosquilleo de los gendarmes.

Su silbato iza el merengue de las braguetas,  
esperando los tiosos del panadero bromeando  
con el suicida, porque la americana se rubrica  
con el muro, para no regresar con los encajes  
verdes de Virginia y complimentar sus adoptivos  
deseos con el manjuarí.

Los oscilantes pasos del trocaico resbalan  
por la obsidiana sin reclamar relieve  
donde la tortuga destroza las puntuaciones  
de la lanza y espera al jabalí.

La tersa, enredada lividez de la obsidiana  
o la gorguera del gaditano caracol,  
retroceden ante la piedra de cobre con fibrillas

de otro, o la presta anémona dócil  
al rostro de cada brisa gira su boca,  
acometiendo ciegos los poros al tridente.  
El desembarcado está ya rozado por la pelota  
de cristal, sube por el ancla recortada  
en una piedra blanda y transparente  
y en un disecado ojo de pulpo.  
*La caballista* lo laminó entre dos sábanas,  
se siente intercalado por la flauta  
que le sopla polvillo de malvavisco  
y el tazón nuboso que los acoge y adormece.

### **Aislada ópera**

**(Enemigo rumor 1941)**

<< L'ennui, le clair ennui de mirer leur nuance >>.

P. VALÉRY

Las óperas para siempre sonreirán en las azoteas  
entre las muertas noches sin olvidos marinos.  
En la aldea de techos bajos los gramos amanecen cantando,  
como niños profusos que vuelan por los recuerdos.  
El tapiz que leías en las esperas de las manos coloreadas,  
de las voces rodadas hasta perderse por las espaldas,

de los fríos dormidos sin nubes, sin escudo, sin senos escamosos,  
sin los antifaces robados en la cámara de los venenos.

Recordando tapiz, enjoyado por los donceles madrugadores,  
saltando entre banderas con la cara quemada de los bandoleros,  
con los guitarreros que les llevan agua a los caballos  
y con las dormidas anémonas falsas de la mujer despreciada.

En las endurecidas endechas de las azoteas  
que borran las noches notariales  
que si se abrían sobre la muerte, pestañas y peinecillos  
grises del estanque recurvaban como un barco amarillo.

Para qué poner las manos en el estanque si existen las heridas de mármol,  
si existen los años que se tienden como el morir del marfil en los pianos,  
o del que vive separado el hastío de las armadas quejumbrosas,  
del galope de un corcel ciego que come en las azoteas.

Para qué redondear la nieve de los brazos de la ruina moral  
si los corales tiernos han de acudir a la cita de las cuchilladas  
y los infantes han de remar al borde de los suspiros  
que envían sus olas sobre un gran perro flechado.

Las joyerías que salvarán sus vidas,  
sus preciosas vidas de cristal detenido y mariposas contadas,

brillarán sintiendo sus pecados doloridos tocarse en el lamento o el insulto  
con las oscuras caracolas recostadas en una mano tirada al fuego.

La noche perezosa despertará para recoger las playas  
olvidadas junto a un sonámbulo que mira a todas partes sin odios.  
El peine que adelgaza oyendo a las sirenas sus gritos entumidos  
puede separar la aguja de la amistad de los espejos mal llorados.

Oh los bordes tan negros para las manos que se perderán en el río,  
que no podrán reconstruir la estatua de la mujer apagada  
por las prisas de la mandolina sumergida hasta el talle del clavel,  
errante en un mercado de matemáticos japoneses.

Las prisas se tenderán en un equilibrio de gaviotas  
sobre las pestañas o viva red de las inexactitudes  
que han de gritar a las gaviotas paseando sobre techos de zinc y cabelleras  
teñidas y seguir aburridas sobre el mar apagado para el arco de viola.

Al brillar la malaria sanará el oído.

Quedaré escondido en el ojo de los naipes raptados,  
ante una voz que anunciarán las samaritanas o las salamandras presas  
en el temor de una muralla bordada de pobreza elegante.

Quedaré detenido ante el temor de incendiar las alfombras,  
pero resultará un juego de manos y un itinerario de ajedrez encerrado

por el atardecer que palidece ante una colección de fresas  
que en ruido de vitrinas al borde de los labios deshacen sus cristales.  
Oh, cómo manchan el paso tardío de los mandarines lletrados,  
cómo despiertan entorpecidos los faisanes.  
La invasión de las aguas se va tendiendo en pesadillas  
sin despertar al escalar el surtidor o fijar un lucero.

En un solo pie, despierto en ruidos postreros de vuelos  
entornados,  
quedaré en una gruta recorriendo la precisión de las tarjetas polares,  
despertado por los timbres ocultos y por el ruiseñor  
que despierta para bruñir sus pesadas canciones.

Pero allí un momento, un solo momento entre el adiós y el  
tálamo.

Un momento de siglos que tardaré en desnudarme,  
en quedarme hasta oír los pasos que van a romper el cántaro.  
Quedaré entre el tálamo y el ruido del arco.

Por el cielo de ahora los toros blancos pasan con un muslo vendado.  
Quedaré cosiendo insectos, despertado inseguro entre el tálamo y el ruido del arco.  
¿Para qué habrá largas procesiones de marquesas  
si la traición de la luna nieva un largo bostezo?

Una amapola sangra las manos al coger un insecto  
entornado en el hueco que han dejado los recuerdos.  
Si el surtidor se aísla y las amapolas ruedan,  
los niños con el costado hundido continuarán rompiendo todos los clavicordios.  
¿Para qué habré venido esta noche?

### **Llamado del deseoso**

**(Aventuras sigilosas 1945)**

Deseoso es aquel que huye de su madre.  
Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la secularidad de la saliva.  
La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto.  
Deseoso es dejar de ver a su madre.  
Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga  
y es a la noche que esa ausencia se va ahondando como un cuchillo.  
En esa ausencia se abre una torre, en esa torre baila un fuego hueco.  
Y así se ensancha y la ausencia de la madre es un mar en calma.  
Pero el huidizo no ve el cuchillo que le pregunta,  
es de la madre, de los postigos asegurados, de quien se huye.  
Lo descendido en vieja sangre suena vacío.  
La sangre es fría cuando desciende y cuando se esparce circulizada.  
La madre es fría y está cumplida.  
Si es por la muerte, su peso es doble y no nos suelta.

No es por las puertas donde se asoma nuestro abandono.

Es por un claro donde la madre sigue marchando, pero ya no nos sigue.

Es por un claro, allí se ciega y bien nos deja.

Ay del que no marcha esa marcha donde la madre ya no le sigue, ay.

No es desconocerse, el conocerse sigue furioso como en sus días,

pero el seguirlo sería quemarse dos en un árbol,

y ella apetece mirar el árbol como una piedra,

como una piedra con la inscripción de ancianos juegos.

Nuestro deseo no es alcanzar o incorporar un fruto ácido.

El deseoso es el huidizo

y de los cabezazos con nuestras madres cae el planeta centro de mesa

y ¿de dónde huimos, si no es de nuestras madres de quien huimos

que nunca quieren recomenzar el mismo naipe, la misma noche de igual ijada descomunal?

## **Resistencia**

**(La fijeza 1949)**

La resistencia tiene que destruir siempre al acto y a la potencia que reclaman la antítesis de la dimensión correspondiente. En el mundo de la *poiesis*, en tantas cosas opuesto al de la física, que es el que tenemos desde el Renacimiento, la resistencia tiene que proceder por rápidas inundaciones, por pruebas totales que no desean ajustar, limpiar o definir el cristal,

sino rodear, romper una brecha por donde caiga el agua tangenciando la rueda giradora. La potencia está como el granizo en todas partes, pero la resistencia se recobra en el peligro de no estar en tierra ni en granizo. El demonio de la resistencia no está en ninguna parte, y por eso aprieta como el mortero y el caldo, y queda marcando como el fuego en la doradilla de las visiones. La resistencia asegura que todas las ruedas están girando, que el ojo nos ve, que la potencia es un poder delegado dejado caer en nosotros, que ella es el no yo, las cosas, coincidiendo con el yo más oscuro, con las piedras dejadas en nuestras aguas. Por eso los ojos de la potencia no cuentan, y en la resistencia lo que nos sale al paso, bien brotado de nosotros mismos o de un espejo, se reorganiza en ojos por donde pasan corrientes que acaso no nos pertenezcan nunca. Comparada con la resistencia la morfología es puro ridículo. Lo que la morfología permite, realización de una época en un estilo, es muy escaso en comparación con la resistencia eterna de lo no permisible. La potencia es tan sólo el permiso concedido. Método: ni aun la intuición, ni lo que Duns Scotus llamaba conocimiento abstracto confuso, razón desarreglada. Método: ni la visión creadora, ya que la resistencia total impide las organizaciones del sujeto. Cuando la resistencia ha vencido lo cuantitativo, recuerdos ancestrales del dispensero, y las figuraciones últimas y estériles de lo cualitativo, entonces empieza a hervir el hombre del que se han arrepentido de haberlo hecho, el hombre hecho y desprendido, pero con diario arrepentimiento de haberlo hecho el que lo hizo. Entonces... *En esta noche al principio della vieron caer del cielo un maravilloso ramo de fuego en la mar, lejos de ellos cuatro o cinco leguas* (Diario de navegación, 15 de Septiembre 1492). No caigamos en lo del paraíso recobrado, que venimos de una resistencia, que los hombres que venían apretujados en un barco que caminaba dentro de una resistencia, pudieron ver un ramo de fuego que caía en el mar porque sentían la historia de muchos en una sola visión. Son las épocas de salvación y su signo es una fogosa resistencia.

## **Éxtasis de la sustancia destruida**

**(La fijeza 1949)**

Y tú, Promacos, cierra la doble cadena de hormigas. ¿Contaste el ganado? Destroza el cuerpo y el signo de su oquedad para lograr la reminiscencia de su transparencia. Destruye la relación inversa de unidad y sustancia, del número y la cosa sensible, resuelta en la figura desprendida por el éxtasis de participación en lo homogéneo. Pero antes, la esfera está abarcada por la mano del garzón. La violenta sustitución seguida de una ráfaga hueca prepara el vacío, la ballena y el frasco, por donde se sale y entra como originario principal, ahumado y apresuradísimo. Ahora, ciego estoy. Me abarco y comprendo, ennegrecido en el frasco que contiene la esfera armilar suspendida muerta por imanes boreales. Ciego estoy, mi casa es la ballena. Al lado del vacío, emito mi bostezo o regalo sombreros de yeso, y una inmensa cerámica funeral entresaca los decapitados del templo para establecer con su simultáneo furor un zumbido espeso de recuerdos. Así en una gruta palustre, de valsado piso exprimido de huevos de tortuga, el artesano relojero tiembla ante las espantosas coincidencias y el agricultor flordelisado recibe, al sembrar el único documento falso, las descaradas bendiciones de la ley. La sustitución de la metáfora y el acto, pulverizando la cosa en sí, iluminándola como un vitral reparte la luz primera. El éxtasis de lo bello en sí, insufla aliento participante en la cosa en sí, por la transparencia del hombre y la lectura de las rocas. Desarrollo lineal de instante, erótica, ser (unidad), existir (acto), metáfora (sustitución del ser), participación (sustitución del existir), Paraíso (éxtasis de participación en lo homogéneo, intemporalidad). Linealidad rota o hinchada por los tres momentos circulares del germen,

ente, eternidad, necesarios para apoderarse de su asilo, dejando a la puerta el perro de llamas del Doctor Fausto. La destrucción de la sustancia, iluminando sus variantes o metamorfosis, por la sequedad de su suspensión o retiramientos. El Hijo del Hombre destruido, convertido en la perdurable sustancia del cuerpo de Dios, porque a todo transfigurarse sigue una suspensión y el ejercicio del Monte de las Calaveras, era sólo un aprendizaje para sumergirse en una violenta y sobrehumana capacidad negativa. Frenética autodestrucción que ridiculiza toda metamorfosis, para alcanzar el constante germen dentro del ente. La potestad del escorpión –Apocalipsis 9-5–, que no ataca el verde, sino al hombre que no tiene signo en la frente. La potestad del escorpión en alianza con la *splendor formae*. La sustancia natural no se muda. El alma racional recibe la luz inteligible por medio de la figura iluminada o plenitud. Cuando el testimonio exclama: *así únicamente muere un dios*, ha sido resquebrajado y caído en batalla contra el espíritu mudo o incesante despierto.

## **El cuello**

**(Fragmentos a su imán 1977)**

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

dentro de la botella, mi cuerpo  
es un Atlas entre el tapón  
y el anca que lentamente recorre  
todo su fundamento maternal.

La uva emparenta con el cristal,  
un equilibrio indescifrable,  
como el aire en la balanza de Osiris.

El rocío sobre la uva en la mañana  
se iguala con la respiración del pájaro,  
bulto, después cuerpo de niebla  
que comienza a respirar.

Descorchan los ojos de vidrio de un indio sioux,  
el instante del pelillo ante la luz,  
y después la cascada ceñida de anillos  
y de gritos que rodean el cuerpo dictando  
los nuevos cuerpos que tropiezan  
en la carnalidad rocosa del ombligo.

Dentro de la botella,  
un tercio de año en la humedad de la cueva,  
un esqueleto, un molino, las bodas:  
el barroco carcelario.

24 de junio y 1971

## **Las barbas de un rey**

**(Fragmentos a su imán 1977)**

¿Las puertas? Las barbas de un rey gótico  
que preside la caída de una piedra.  
Atraviesa la puerta, la nieve  
en la punta de los dedos escurre  
como una mirada que extrae granos de arena.  
¿Salimos o entramos? Te aprieto las manos  
y nos quedamos adormecidos con saltos y sobresaltos.  
¿Salimos? Una playa con un reno  
oye en la altura vozarrón de una nube.  
¿Entramos? El bosque se retira, la decoración  
se aproxima a una fiesta campestre finlandesa.  
¿Entramos? Yo tiro de tus brazos.  
¿Salimos? Saltan los ojos mortales de un mineral.

Diciembre y 1972

## **Se desprendió**

**(Fragmentos a su imán 1977)**

Se desprendió el humor de la patata,  
reía en la profundidad del saco  
la cercanía del verde en la lechuga,  
después su gravedad fingida  
en las manoseadas arrugas del cartucho.  
Cuando llega en el temible tamaño  
del saco con sus piedras comestibles,  
adquiere sus fantasmales tijeras  
y comienza a saltar por el tejado.  
Espera el hollín para tatuarse,  
para sacralizar su cáscara  
con las magulladuras que le regalan  
un rostro dispuesto a dejarse  
devorar por el humo en el pico del buitre.  
Espera dura, es pera dura decimos,  
comenzaste su avaricia de lana  
caliente, la cejijunta lana  
que guarda las monedas en el sótano.  
La papa vino a profundizar  
a las viejas porteras europeas,  
les cuidaba el reuma en los bolsones,  
bendecía el pasado mañana.  
Ahora diestra las hacía cabecear  
con alegría el secreto confortable:

la reluciente cantina, diamante al mediodía,  
y nuestro sudor que mira el dorado  
que va proclamando la saliva pretenciosa.

Junio y 1971

### **Consejos del ciclón**

**(Fragmentos a su imán 1977)**

Cuando el negro come melocotón  
tiene los ojos azules.

¿En dónde encontrar sentido?

El ciclón es un ojo con alas.

Cuando el jubón se mancha  
de hielo frapé

la cara se llena de arrugas.

¿En dónde encontrar sentido?

Cuando la banderola se alza  
en sentido contrario a las agujas  
de un reloj, torcemos el rostro.

El ciclón es un ojo con alas.

Cuando el negro come melocotón  
toca el violín a medianoche.  
El ciclón le da un ojo a su ventana.  
¿En dónde encontrar sentido?

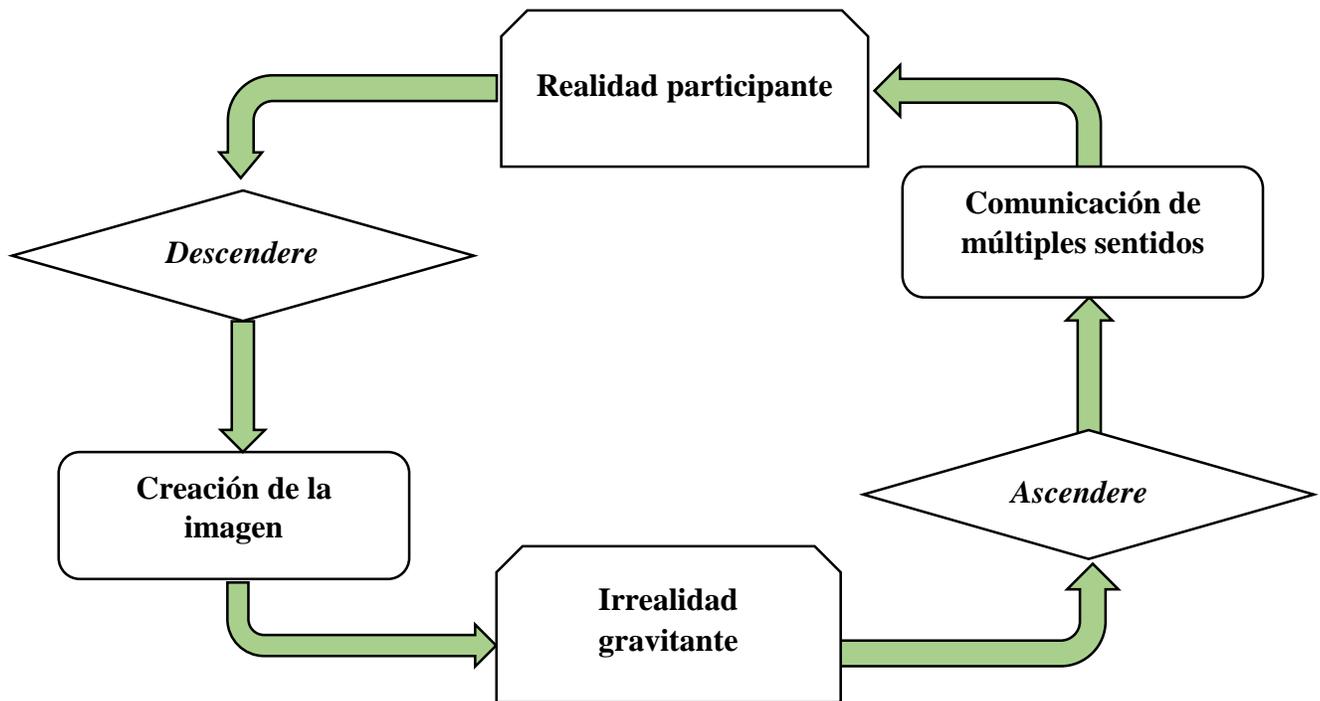
Cuando soñamos un conejo  
la nieve humea gotas de sangre,  
la cabaña rueda por la ladera.  
El ciclón es un ojo con alas.

7 de junio de 1974

Anexo II

Esquema y tablas comparativas:

Esquema 1: Proceso lezamiano de la imagen



**Tabla comparativa I: Lezama Lima, Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría**

<b>Autores</b>			
<b>Ideas compartidas</b>	<b>José Lezama Lima</b>	<b>Adolfo Sánchez Vázquez</b>	<b>Bolívar Echeverría</b>
<b>Búsqueda teórica de un modelo alternativo.</b>	El autor cubano crea un pensamiento barroco, cual paradigma americano, alternativo a la ideología eurocentrada, ya que, en tal modelo la periferia social y cultural recobra su completa expresión y poder creador.	El filósofo hispanomexicano describe la praxis revolucionaria, una actitud alternativa a la ideología dominante, cual medio para transformar la sociedad ceñida por la lógica capitalista.	El filósofo México-ecuatoriano asume la existencia de un ethos barroco, estadio de la modernidad, que funciona como un modelo civilizatorio alternativo, dado que, no acepta las problemáticas socioculturales derivadas del hecho capitalista, sino que busca resolverlas o modificarlas.
<b>Rechazo a los límites del dogmatismo.</b>	No despliega su obra bajo planteamientos dogmáticos, ya que esto, limita el carácter hipertélico y liberador del barroco lezamiano, acto que promueve el contacto y comprensión de lo otro o el Otro, para acuñar un paradigma social diferente.	Construye su teoría filosófica desde un marxismo no dogmático, pues, de lo contrario, se limita la creación de un pensamiento verdaderamente crítico, que modifique la realidad social.	Su origen ecuatoriano, más su formación en Alemania y su estancia en México, le permite a este autor un acercamiento no dogmático con el marxismo, para desarrollar en su obra filosófica, un auténtico modelo crítico de la cultura.
<b>Rechazo a teorías o planteamientos eurocéntricos.</b>	Rechaza el reduccionismo de América, que connota la filosofía hegeliana.	Refiera que la filosofía como la hegeliana, se limita a describir y aceptar la realidad, sin pretender modificarla o realizar una aproximación crítica.	Rechaza la filosofía hegeliana, al considerarla de corte europeizante, y contraria a la mezcla cultural propia del ethos barroco.
<b>El valor de la forma y el pensamiento cualitativo</b>	El barroco lezamiano persigue un afán de conocimiento poético, es decir, un saber desde lo cualitativo y el valor de la forma, aspectos contrarios a la lógica de la producción y el cientificismo capitalista.	La praxis revolucionaria conlleva la unión de la teoría y la acción, mas tal teoría se aleja de la lógica del capitalismo y el pensamiento utilitarista, para privilegiar el pensamiento cualitativo y crítico, enfocado en el valor de uso o valor de la forma.	Este autor crea una epistemología a partir de los mecanismos barrocos que agrupan distintos discursos, privilegiando el valor de la forma y el pensamiento cualitativo, dado su consistencia de mezcla cultural, contraria al capitalismo y al etnocentrismo.

**Tabla comparativa II: Los cuatro *ethe* de la modernidad**

ETHE DE LA MODERNIDAD				
CARACTERÍSTICAS	RELACIÓN CON LA REALIDAD	RELACIÓN CON LA CONTRADICCIÓN CAPITALISTA	ORIGEN DE SU DENOMINACIÓN	RELACIÓN ENTRE VALOR Y VALOR DE USO
ETHOS REALISTA	IDENTIFICACIÓN TOTAL Y MILITANTE DE LA VIDA COTIDIANA REGIDA POR LA ACUMULACIÓN DEL CAPITAL	ELIMINA LA CONTRADICCIÓN TRATÁNDOLA DE INEXISTENTE	SE DICE REALISTA AL AFIRMAR QUE ES INSUPERABLE E INMEJORABLE EL MUNDO YA ESTABLECIDO, DICHO ENTRE COMILLAS “EL MUNDO REALMENTE EXISTENTE”	SUBORDINA TOTALMENTE EL VALOR DE USO AL VALOR DE CAMBIO
ETHOS ROMÁNTICO	IDEALIZACIÓN INCOHERENTE DE LA REALIDAD: VE AL CAPITALISMO CONTRARIO A SU VERDADERA IMAGEN	A TRAVÉS DE LA IDEALIZACIÓN NIEGA LAS CONTRADICCIÓNES INTERNAS	ROMÁNTICO POR SU IDEALIZACIÓN DE LA IMAGEN CONTRARIA A SU REAL APARIENCIA	INVERSO AL REALISTA, SUBORDINA EL VALOR DE CAMBIO AL VALOR DE USO
ETHOS CLÁSICO	VISIÓN DEL HECHO CAPITALISTA COMO INELUDIBLE DE LA VIDA Y MUNDO MODERNO	ACEPTA LAS CONTRADICCIÓNES AL PERCIBIRLAS COMO INEVITABLES E INHERENTES AL MUNDO	EN RELACIÓN AL ARTE NEOCLÁSICO DONDE EL IDEAL ES IGUAL AL OBJETO	A DIFERENCIA DEL REALISTA, ÉSTE NO SUBORDINA TAJANTEMENTE EL VALOR DE USO AL VALOR DE CAMBIO
ETHOS BARROCO	BUSCA TRASCENDER Y DESREALIZAR LAS CONTRADICCIÓNES DEL HECHO CAPITALISTA AL CREAR UN PARADIGMA ALTERNATIVO	SE RESISTE A ACEPTAR LAS CONTRADICCIÓNES Y TOMA PARTIDO AL RESPECTO, PARA CONSOLIDAR SU TRANSFORMACIÓN	BARROCO POR SU RELACIÓN ENTRE EL OBJETO Y LA PUESTA EN ESCENA, ES DECIR, LOS MECANISMOS BARROCOS, POR EJEMPLO, DE PARODIA E INTERTEXTUALIDAD, CREAN UN DISCURSO ALTERNO, A PARTIR DE LA INCLUSIÓN DE OTROS DISCURSOS PERIFÉRICOS	DA COMPLETA VIGENCIA AL VALOR DE USO