

La lección de Lezama

Nora Gabriela Iribe
Universidad Nacional de La Plata
norairibe@hotmail.com

Resumen

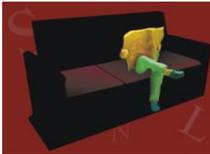
La maquinaria barroca ataca el sentido oficial de las cosas. En su entretejido de metáforas sostenidas y devenires, es posible establecer un puente invisible desde el cubano José Lezama Lima hasta el argentino Néstor Perlongher. El centro gravitacional de la escritura de Lezama es la imagen (o la *imago* como gustaba decir). El objeto real, un dato histórico, biográfico, una interpretación de la cultura, pasado su escasísimo tiempo de vigencia causalística y factual sólo pueden vivir como imagen. Así, iluminados por la palabra, parecen vivificarse y adquieren propiedades de diferentes artes al pasar a esa "cantidad hechizada" que es la poesía. El poeta descubre la importancia del soporte, que detiene el tiempo en el cuerpo de los materiales y proporciona el placer de la textura, el paladeo de lo visual, el regodeo de los juegos sonoros. Las palabras se transforman en objetos pesados, cuerpos, que despiertan sensaciones eróticas. La maquinaria barroca arrastra retazos de referentes autobiográficos, históricos, culturales, artísticos, míticos. Perlongher, buen lector, aprendió la lección de Lezama. Poeta plebeyo, chapoteó por esos flujos brillantes e irrisados, invadió zonas prohibidas y produjo sus admirables mezclas impuras.

Palabras clave: maquinaria barroca - vanguardia - poética - imagen

Nuevos aires escriturales comenzaron a sentirse en las letras hispanoamericanas a partir de la década del 40. Frente al cansancio del código realista, el poeta dirige su mirada hacia aguas revitalizadoras y descubre en el espejo que lo separa de sí mismo la fascinación por las mediaciones. El oleaje devuelve un cuerpo, un recuerdo, una imagen. En estos flujos es posible establecer un puente de plata¹ desde el cubano José Lezama Lima hasta el argentino Néstor Perlongher.

La obra de Perlongher, cada vez más transitada por la crítica, abarca un mapa escritural que comprende tanto su producción poética como sus publicaciones académicas y políticas. De los muchos territorios que exploró el escritor, analizaremos

¹ Expresión utilizada por Néstor Perlongher en su ensayo "El neobarroco y la revolución" (226)



su lectura de Lezama Lima y su particular versión del neobarroco, movimiento que sigue dando mucho que hablar.

El debate se instala gracias a la pluma pendenciera de Perlongher en su respuesta al artículo de Jonio González, *Poesía argentina: algo huele mal*². El artículo de 1981 levanta el guante y duplica el efecto con su irónico título *Acerca de lo hediondo*³. Es también una intervención de la lengua poética de Perlongher en el ámbito de la crítica literaria. Actitud que encontrará su continuación en numerosos ensayos y entrevistas donde reconoce el papel de vanguardia del grupo *Orígenes* y de Lezama Lima en el lanzamiento de esa revolución escritural (Perlongher 2004: 231; 1997: 120). En una entrevista de 1988 describe la manera en que se ha zambullido en Lezama y se ha dejado arrastrar por esos flujos (Perlongher 2004: 311). En otra entrevista de 1991 reconoce haber planeado un libro sobre Lezama para una editorial que nunca llegó a concretar pero, según sus propias palabras "...me intoxicqué de Lezama, me zambullí, me ahogué, era un pato hundido en Lezama. Leí todo lo que encontré de y sobre él." (Perlongher 2004: 350).

El "señor Barroco" renace en Cuba gracias a la "escritura gorda" de Lezama. Como bien señala Cortázar (1967: 144), su expresión es de un barroquismo original, teñido del aura de la inocencia americana.⁴ Ahora bien, en una elipse muy propia de su estética, la tradición barroca entronca con el mundo de las vanguardias y es allí donde se ubica uno de los aspectos más discutidos de las batallas interpretativas que se siguen desarrollando. En el escenario del conflicto parecen oponerse, por momentos, dicotómicamente, las nociones de vanguardia, poesía social y (neo)barroco. Tempranamente, Perlongher se preocupó de explicar cómo la ruptura de las capacidades representacionales del lenguaje se forjó en la vanguardia histórica. Por otra parte, en numerosos momentos Perlongher ha destacado la relación del barroco con el

² Para esta parte del trabajo remitimos al estudio de Ana Porrúa "Cosas que se están hablando" (2008).

³ "Un debate de 1981 sobre la poesía argentina –Acerca de lo hediondo" En: *Papeles Insumisos* 266-270.

⁴ El estudio de Cortázar ("Para llegar a Lezama Lima", 1966) fue uno de los primeros y más esclarecedores que orientaron la lectura de *Paradiso*. Escribe Cortázar:

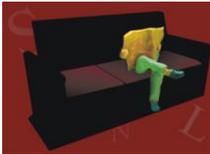
Nada más natural que un lenguaje que forma raíces, orígenes, que está siempre a mitad de camino entre el oráculo y el ensalmo, que es sombra de mitos, murmullo del inconsciente colectivo; nada más humano, en su sentido extremo que un lugar poético como éste, desdeñoso de la información prosaica y pragmática, rabdomancia verbal que catea y hace brotar las más profundas aguas. (1966: 144)



surrealismo, que aporta los ingredientes fundamentales para la construcción de un lenguaje y un mundo esencialmente poéticos. "...en Lezama Lima el flujo inconciente surrealista es trabajado con rigor barroco,..." (2004: 231). El neobarroco parece resultar del encuentro entre ese flujo barroco, una constante en Hispanoamérica, y la explosión del surrealismo. A Perlongher (2004: 219, 338), para quien sus poetas favoritos eran Góngora, Lezama y Artaud, le agrada la idea de considerar este cruce como una neovanguardia, sin recetas ni manifiestos. Por otra parte, el neobarroco impulsó la valoración y el procesamiento local de los discursos vanguardistas venidos de Europa (Bollig 2008: 116). También comparte con las vanguardias los experimentos con el lenguaje que intentan devolverle su carácter de máquina de mutación (Perlongher 2004: 341).

Toda reflexión de Lezama acerca de su propio arte se resume en la concepción de la omnipotencia de la poesía. La poesía constituye el núcleo vivo de toda manifestación artística y tiene una función muy importante: El poeta ilumina zonas oscuras del ser y, al penetrar con su luz en la profundidad del espíritu, no sólo nos revela al hombre esencial, sino que descubre todos los datos secretos que lo unen al mundo que lo rodea y del cual forma parte. Resulta un método muy especial de conocimiento "iluminador". A la pregunta ¿para qué escribe?, Lezama responde: "Para configurar lo oscuro. Mi oscuridad evoca incesantemente luz." (Bueno 1988: 72). El sistema poético ideado por el cubano, -coordenadas transhistóricas derivadas del uso radical de la poesía como "conocimiento absoluto"- crea un plano de trascendencia capaz de liberar a la escritura del dominio del yo lírico: un inflacionado, caprichoso, detallado, sincretismo cultural capaz de hilvanar las ruinas y las rutilaciones de los más variados monumentos de la literatura y de la historia, alucinándolos (Perlongher 1997: 94)

Paradiso (1966) es la culminación tardía de una larga búsqueda estética marcada por el signo de la poesía. Dijo Lezama: "Creo que *Paradiso* permitirá valorar con más justicia mis olvidadas obras anteriores. Para un poeta que ya ha cumplido sus días y sus ejercicios, el centro del paraíso es la novela" (Martínez 2007: 26). Sin embargo *Paradiso* no es una novela en sentido tradicional. Como señala Perlongher (2004: 323),



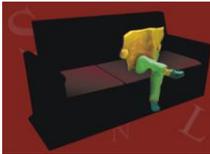
las estructuras son poéticas.

La lectura de esta obra obliga a replantear la posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios. Diferentes estudios desde Platón o Aristóteles, hasta los más recientes análisis han demostrado convincentemente que la lírica no es un género que se opone a la narrativa o el drama. El mismo Aristóteles en la *Poética* se encarga de precisar que "El historiador y el poeta no difieren entre sí porque el uno hable en prosa y el otro en verso, puesto que podrían ponerse en verso las obras de Herodoto y no serían por eso menos historia de lo que son, sino que difieren en el hecho de que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder.", lo que le permite decir que "la poesía es más filosófica y elevada que la historia" (2003: 1451 b 5-6) Muchos siglos después, Severo Sarduy ha revalorizado el significado de la imagen con palabras que lo acercan a la *Poética* aristotélica:

Si el descubrimiento y la expresión de la imagen conllevan un goce es porque ésta es la fuente de lo verosímil: rescate de las realidades que se han perdido, entre las infinitas realidades posibles, cuando la Historia escogió su realidad [...] Descubrir estas potencialidades, hacerlas visibles, reflejarlas en la concavidad del lenguaje y hasta desplazar con ellas la verdad de la Historia escrita: ésta es la función de l poeta. [...] Escribir es apoderarse de lo dable y de sus exclusiones (1969: 85-86).

Dentro del estructuralismo Jean Cohen sostiene en su estudio sobre la Estructura del lenguaje poético lo siguiente: "ya que la prosa es el lenguaje corriente, se la puede tomar por norma y considerar el poema como una desviación con respecto a ella" (1984: 14-15). De esta manera, por sus características lingüísticas, lo poético se manifestaría como la violación al código del lenguaje usual, A su turno, Genette, en "Lenguaje poético, poética del lenguaje", pone en relieve la trascendencia en el proceso de creación de la "ensoñación motivadora", es decir, "sobre las innumerables formas de la imaginación lingüística" (1970: 74). Es Paul Ricoeur (1975) el que desarrolla una explicación del problema a través del análisis de la metáfora desde la preceptiva clásica hasta las nuevas perspectivas. A partir de la definición aristotélica⁵ acerca tres ideas

⁵ La definición de metáfora según la *Poética* es bien conocida: "La metáfora es la transposición de un nombre a una cosa distinta (*allogros*) de la que tal nombre significa. Esta transposición puede hacerse



distintas: La idea de desvío con relación al uso ordinario, la idea de préstamo de un dominio originario, la idea de sustitución con relación a una palabra ausente pero disponible. Una segunda línea de reflexión está sugerida por la idea de transgresión categorial: la metáfora destruye un orden para construir otro, "re-describe" la realidad. Tal es la función heurística de la metáfora. (Ricoeur 1975: 37).

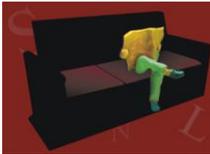
La lírica es, ante todo, una forma de trasgresión, es decir, una manera específica de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo. Si se trata de un sustrato narrativo, la lírica se manifiesta como el predominio del discurso sobre la historia (Stierle 1979: 514). En el nivel del texto esta trasgresión ataca la sucesividad ordenada del discurso; la dislocación de base conduce a una simultaneidad problemática de contextos que redundan en una máxima intensificación de la capacidad informativa del mensaje. Esto explica la dificultad que genera la lectura de estas novelas y la sensación de extrañamiento que producen. Por otra parte, la lírica parece caracterizarse, entre otras formas literarias, por una mayor aproximación a las artes no verbales como la música y la plástica. Esta proximidad podría explicar la intención de poner de relieve el lado concreto y sensorial de los signos lingüísticos para obtener con ellos efectos acústicos y visuales portadores de sentido que se superponen a los propiamente lingüísticos (Reiz de Rivarola 1989: 45).

En Lezama encontramos también algo que podríamos llamar "una disposición plástica" que invade la escritura. El poeta explica que su asma crónica ha aguzado sus percepciones. Por otra parte, explicita la relación entre el verbo poético y la imagen plástica en numerosos ensayos.⁶

del género a la especie, de la especie al género, de la especie a la especie, o por una relación de analogía." (1457b: 6-9). De acuerdo a esta definición Ricoeur subraya los siguientes rasgos: 1) La metáfora es algo que sucede al nombre. b) La metáfora es definida en términos de movimiento. c) La metáfora es transposición de un nombre que Aristóteles llama "alotrios", es decir, extranjero; que designa otra cosa. Esto introduce la idea de *desvío* con relación al uso ordinario pero también la idea de *préstamo* de un dominio originario, la idea de sustitución con relación a una palabra ausente pero disponible. d) Esboza una tipología de la metáfora a partir de la segunda parte de la definición. (27-35)

⁶ En el Cuestionario incluido en la edición de *Paradiso* de Vitier, Bueno le pregunta en qué medida su expresión literaria está determinada por las percepciones sensoriales, el oído, la vista, el olfato, etc. Lezama responde:

Mi organismo ha asimilado un asma crónica, es decir, la respiración que es un ritmo normal, es en mí sobresaltada, subdividida, irregular. Esto motiva que en mí cada instante esté muy avivado, duermo poco y como el marqués de Villena, soy muy devoto del arte



Perlongher ha destacado la aparición de *Paradiso* en los siguientes términos:

Valiéndose de su prestigio Lezama, consigue burlar la vigilancia de los censores y publicar, en 1966, su obra máxima, *Paradiso*, cuyo célebre capítulo VIII, desbordante de referencias homosexuales, hirió bastante la recatada virilidad socialista, empeñada en extirpar el demonio de los cuerpos (2004: 235).

Su lectura descubre una crítica a la revolución, con los campos de concentración de homosexuales. Al argentino le interesa subrayar esa particular capacidad de la escritura de Lezama: su sistema poético puede invadir tanto el discurso social (2004: 284) como releer perversamente algunos pedazos de la historia de Cuba. También explicita el cambio de paradigma que se había estado produciendo en las letras hispanoamericanas desde varias décadas atrás donde conceptos canónicos como identidad y nación son sustituidos, en una inversión radical, por los de devenir y territorio. La escritura induce a una suerte de desterritorialización fabulosa (Perlongher 1997: 17).

Los movimientos de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX descubren la conciencia del soporte, que detiene el tiempo en el cuerpo de los materiales y proporciona el placer de la textura. El arte nuevo antepone a la impronta realista una mediación que es la imagen. En el caso de Lezama, el discurso literario reitera el distanciamiento vanguardista. El centro gravitacional de su escritura es la imagen (o la *imago*, como gustaba decir). El objeto real, un dato histórico, biográfico, una interpretación de la cultura, pasado su escasísimo tiempo de vigencia causalística y factual sólo pueden vivir como imagen. Así, iluminados por la palabra, parecen vivificarse y adquieren propiedades de diferentes artes al pasar a esa "cantidad hechizada" que es la poesía⁷. Lezama lo dice claramente:

cisoria. Como en un soneto de Baudelaire, el perfume, el sonido tienen en mí constantes relaciones. El éxtasis, el asombro recorren mi cuerpo ocupándolo en su totalidad. La esbeltez de una jarra, el esplendor de los cuerpos, la voluptuosidad de una pulpa frutal, la sutil división del viento ejercida sobre la palma, normalizan por instantes mi respiración. (Lezama 1997: 730)

Para la una mejor comprensión de lo que hemos dado en llamar "disposición plástica de Lezama" remitimos al artículo de Reinaldo González "Lezama, pintura y poesía" (2006)

⁷ *La cantidad hechizada* (1970), último exponente de su prolífica obra ensayística, Lezama explora lo cubano desde la poesía y desde la pintura. Allí hace explícita la vinculación entre verbo poético y acción

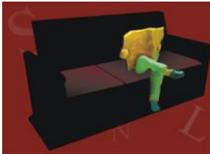


Ninguno de mis personajes forma parte de la realidad en su sentido inmediato. Ni el padre ni la madre de mi novela forman parte de esa realidad externa. La reminiscencia, la reconstrucción por la imagen, la combinatoria y la ruptura del círculo en espiral me impulsan o me provocan "in absorto". Yo no distingo entre lo real y lo irreal, lo visible y lo invisible, la expansión de las capas concéntricas entre lo telúrico y lo estelar ofrece un continuo, un cosmos infinitamente relacionable (Bueno 1988: 729)

Las vanguardias ingresan a la escritura de *Paradiso* por dos caminos diferentes, El primero parte de la ruptura con las capacidades representacionales del código realista, de la apología del lenguaje como visión y del desarrollo del lenguaje como cuerpo. La búsqueda de nuevas técnicas capaces de devolver a la palabra sus poderes perdidos conduce a la experimentación desenfrenada, a un hermetismo provocado que se opone a la previsibilidad del lenguaje comunicativo (2004: 227), a la dificultad considerada como estímulo y meta. La vanguardia histórica descubre la importancia del *soporte*, que detiene el tiempo en el cuerpo de los materiales e invita a nuevas aventuras de la percepción. Desaparecido un yo supremo que organice este desastre, la obra se vuelve autorreferencial y autorreflexiva; provoca un efecto de extrañamiento en el lector o espectador que demora su mirada en la búsqueda de un principio rector de carácter enigmático. El discurso vanguardista concentra su esfuerzo en elaborar formas de mediación que permitan una lectura diferente del mundo y sus realidades. Por otra parte, las vanguardias y sus principales actores son arrastrados al mundo poético de *Paradiso*. Entre las muchísimas referencias recordaremos, a modo de ejemplo, cómo Cemí percibe a Fronesis de acuerdo a los principios rectores de Kandinsky o cómo la historia de Fronesis se retrotrae a su madre biológica, una oscura bailarina del ballet de célebre Diaguilev.

De esta manera la era Lezama descubre la metáfora como elemento clave en ese juego de espejos, reflejos y mediaciones. El punto común de Lezama con las vanguardias nace de una misma creencia en la capacidad creadora, transformacional del

plástica. En esa exploración de lo histórico integran sus esencias la poesía y el color, la palabra y el gesto que fija la pincelada. El paisaje y la luz, las playas y los valles parecen vivificarse al pasar por esa "cantidad hechizada" que es la poesía. Triunfa el poeta porque reconoce que lo apoyan por igual diferentes artes.



lenguaje literario; el convencimiento de que no hay otro acercamiento a la realidad más que la discursividad que lo media. El hallazgo de la imagen es el hallazgo de la mirada perdida, por la que, en palabras del poeta, "la lejanía penetra lo inmediato" (Lezama 1982: 116).

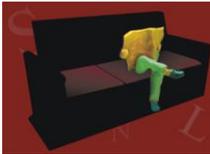
Cuando en el capítulo VIII de *Paradiso* se describe la comida servida por doña Augusta, el lector percibe las formas y los colores como si observara la tela de un bodegón. La imagen es el resultado de la búsqueda de filtros con capacidad de extrañamiento, antirreferenciales en el sentido de detener el discurso y permitir el paladeo de lo visual.

Lezama se preocupa por explicitar su "sistema poético del mundo" y las distintas categorías que lo componen: lo *hipertélico* es aquello que va más allá de su finalidad; la *vivencia oblicua* es un nuevo tipo de cadena causal cuya lógica incluye las peculiares variantes del azar; *el súbito* sirve para definir ese momento en que se produce una especie de iluminación sobre las cosas; el *potens* es el si es posible, la posibilidad infinita.⁸ Paralelo al sistema poético comenzaron a surgir los capítulos de *Paradiso*.⁹ La imagen lleva consigo la posibilidad de rescatar las realidades posibles que se han perdido, cuando la Historia escogió su realidad. La figura paterna revive eternamente luminosa, coloreada y dibujada por reminiscencias frutales:

Se acercaba el Coronel tarareando los compases de La viuda alegre, "Al restaurante Maxim de noche siempre voy", con el mismo gesto de la burguesía situada en un can can pintado por Seurat. Traía en el arco de su mano izquierda un excepcional melón de Castilla. Al acercarse contrastaba el oliva de su uniforme con el amarillo yeminal del melón, sacudiéndolo acada rato para distraer el cansancio de su peso, entonces el melón se reanimaba al extremo de parecer un perro. [...] Los treinta y tres años que alcanzó su vida fueron de una alegre severidad, parecía que empujaba a su esposa y a sus tres hijos por los vericuetos de su sangre resuelta, donde todo se alcanzaba por alegría, claridad y fuerza secreta. El melón debajo del brazo era uno de los símbolos más estallantes de uno de sus días redondos y

⁸ Un buen resumen de estas categorías lo encontramos en el prólogo de Roberto Méndez Martínez a la edición conmemorativa de *Paradiso* (2006).

⁹ Entre sus papeles inéditos, el escritor dejó unos apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*. Allí asegura: "Paralelo al sistema poético comenzaron a surgir los capítulos de *Paradiso*. Era como su ilustración, su iluminación. Los personajes comenzaron a relacionarse como metáforas y las situaciones se comportaban como imágenes." (Lezama 1997: 713)



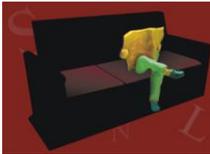
plenarios. (1975: 21)¹⁰

En ese "puente de plata" que dibuja Perlongher no falta el espacio de la orgía. La marcada tendencia a la sexualización de la escritura hace que la palabra vuelva a su erotismo fundador, a su verdad de espejo por vía del barroco y el buceo en las fuerzas primigenias marcadas por las vanguardias. La palabra debe volverse espejo de sí misma. Así, el lenguaje es imagen en extensión que por un imbricado, erótico ejercicio de traslación metonímica llega a crear un cuerpo. Un ejemplo de este poder lo encontramos en el capítulo tercero de *Paradiso*: Andrés Olaya es tomado bajo la protección del millonario Elpidio Michelena y su ya añosa mujer Juana Blagalló. Ambos no pueden lograr tener hijos y hacen partícipe a Andrés del rito religioso de petición a la Virgen de la Caridad por la fecundidad del matrimonio. El foco de la narración se desplaza sin demasiadas explicaciones a una finca en Matanzas, donde Andrés Olaya descubre que el señor Michelena realiza frecuentes fiestas orgiásticas. La casa en cuestión presenta una excesiva iluminación que crea una atmósfera sobrenatural. Por otra parte, las imágenes acuáticas remiten a los antiguos mitos de la creación, donde la fecundación ocurre en el agua. La amante de Elpidio, nominada como Isolda se transmuta en Manatí. La mujer-manatí es arrastrada por el deseo hasta un árbol de grueso tronco, cuya corteza refleja el propio objeto del deseo. El cuerpo carnoso del Manatí se torna, entonces, de sexo masculino. Como en los ritos dionisiacos las Nictámenes, la rodean y la/lo despedazan. El relato termina con la gozosa revelación de que la señora Juana ha concebido mellizos y, por lo tanto, la comprobación de que "lo orgiástico había llevado al señor Michelena a la fecundidad" (1975: 75)

Pero el erotismo no está en el referente al que alude sino en el lenguaje mismo. La palabra-cuerpo de Severo Sarduy.¹¹ El espesor discursivo proporciona el placer de la textura, el paladeo de lo visual, el regodeo de los juegos sonoros. Las palabras se transforman en objetos pesados que despiertan sensaciones eróticas en el contexto

¹⁰ Para las citas de *Paradiso* hemos seguido Lezama Lima, José (1975). *Obras completas*. Tomo I. Mexico: Aguilar.

¹¹ Remitimos a Sarduy 1969: 135. También Sarduy 1974: 169.



mismo del relato¹². Ejemplo de esto es el capítulo VIII donde exhibe las raíces elementales de la sexualidad humana. La descripción del "dolmen fálico" del adolescente Leregas y las picarescas aventuras sexuales de Farraluke exploran las posibilidades eróticas en sus diversas combinatorias. La atmósfera orgásmica creada por la palabra se transmite al lector.

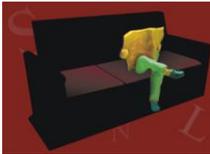
Y al final del comentado capítulo IX irrumpe un carnaval pagano, una mascarada barroca que remeda el triunfo orgiástico. Según Perlongher, la maquinaria del barroco instala por medio de la parodia, un simulacro (1997: 113). En *Paradiso* la parodia, el carnaval, la irrisión son inseparables del propósito final de celebración glorificación, resurrección.

De pronto, entre el túbulo de los pífanos, vio que avanzaba un enorme falo, rodeado por una doble hilera de linajudas damas romanas, cada una de ellas llevaba una coronilla, que con suaves movimientos de danza parecía que depositaban sobre el túbulo donde el falo se movía tembloroso. El glande remedaba el rojo seco de la cornalina... (1975: 379)

Esta descripción cierra un capítulo donde la tradición del collage llega a uno de sus mejores momentos: una ráfaga barroca de referentes históricos y culturales donde se entrelazan la manifestación estudiantil del 30 de septiembre de 1930, la violenta represión, el conmovedor discurso de Rialta al reencontrarse con su hijo, los sueños de Cemí luego de aspirar el humo de los polvos contra su asma crónica, los diálogos sobre la homosexualidad entrelazados con el mundo de la literatura, la filosofía y la teología de aquí, de allá y de todas partes. Esta faloforia que recorre la obra de Lezama alcanza su última resemantización en el Capítulo XIV donde se produce el reencuentro definitivo con Oppiano Licario y se cierra el mito de la fecundación para la resurrección o la corporización en el Eros de la lejanía: "ritmo hesicástico, podemos empezar" (645).

Si la imagen le permite a Lezama la exploración de la historicidad cubana y argentina, gracias al *eros* de la lejanía puede distanciar lo histórico y acercar lo mítico. Central a la composición de la novela es la inclusión del relato mítico como elemento clave de la textualidad. Sobre esta proliferación de mitos autorreferenciales se establece

¹² Escribe Perlongher: "...las palabras se materializan, se tornan objetos, símbolos pesados y no apenas prolegómenos sosegados de una ceremonia de comunicación." (1997: 96)



la imagen como artefacto del texto, de referentes autobiográficos, históricos, culturales y artísticos.¹³ Poesía y mito conforman una nueva naturaleza, una imago capaz de actualizar el pasado, lo posible y lo imposible y, en palabras de Lezama: "una de las más poderosas redes para atrapar lo fugaz y para el animismo de lo inerte" (1988:319). Su escritura poética pone en práctica la afirmación de Ricoeur: "Veo en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el cual reconfiguramos nuestra experiencia temporal, confusa, informe y, en el límite muda" (1995: 39)

Paradiso describe movimientos deseantes hacia el espacio mítico de la creación primigenia y la resurrección. Lezama proponía ya en *La expresión americana* (1993) este acercamiento:

Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con sus cansancios y sus terrores. [...] Sobre este hilado que le presta imagen a la historia, depende la verdadera realidad de un hecho o su indiferencia e inexistencia. (58-59)

Lezama casi no salió de Cuba, fue "el peregrino inmóvil", recorrió espacios infinitos desde su casa de la calle Trocadero 162, la *imago* fue su navío. Desde su isla, inicia un derrotero poético que invade los espacios prohibidos de la política y la historia. Fue fiel a la creencia en la capacidad creadora, transformacional de la palabra. Encontró en el barroco y en las vanguardias las "adquisiciones del lenguaje" que le permitieron crear un mundo fugitivo por caminos oblicuos de la vida social y el orden establecido. Disolución de la voz narrativa, rupturas temporales, oscuridad del sentido revelan la arquitectura de un espacio en que cada ángulo revela un tratamiento novedoso. La maquinaria barroca arrastra retazos de referentes autobiográficos, históricos, culturales, artísticos, míticos. En esta novela, como en la plástica, aparece la textura de la letra. Las palabras se tornan objetos extraños, piezas de una insostenible subversión referencial; carnaval de imágenes heredadas, reinventadas, recuperadas que hilvanan con delicadas

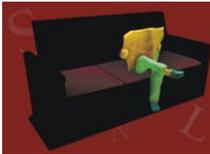
¹³ El mito, sumergido en un mundo prelógico. es la base de la "causalidad metafórica" en la poesía. Le permite configurar una imagen, arrebatarla a la fugacidad del tiempo. Escribe Lezama en "Las imágenes posibles"(1971):

Después que la poesía y el poema han formado un cuerpo [...] y formado la imagen, el símbolo y el mito –y la metáfora que puede reproducir en figura sus fragmentos o metamorfosis- nos damos cuenta de que se ha integrado una de las más poderosas redes que el hombre posee para atrapar lo fugaz y para el animismo de lo inerte (24)



puntadas la saga familiar de Cemí. A través del poder de la imagen se reescribe la historia personal y la historia cubana. También intentó la difícil empresa de hacer pasar la electricidad de los cuerpos a la palabra poética.

Perlonguer, buen lector, aprendió la lección de Lezama. Poeta plebeyo, chapoteó por esos flujos brillantes e irrisados, invadió zonas prohibidas y produjo sus admirables mezclas impuras.



Bibliografía

Aristóteles (2003). Poética. Buenos Aires, Losada.

Bollig, Ben (2008). Nestor Perlongher: the Poetic Search for an Argentine Marginal Voice. Cardiff, University of Wales Press.

Bueno, Salvador (1988). "Un cuestionario para José Lezama Lima". Paradiso, José Lezama Lima. s/d

Cohen, Jean (1984). Estructura del lenguaje poético. Madrid, Gredos.

Cortázar, Julio (1967). La vuelta al día en ochenta mundos. Ed. Idemar Chiampi. Mexico, Siglo XXI.

Genette, Gérard (1970). "Lenguaje poético, poética del lenguaje". Szabón, José (comp.), Estructuralismo y literatura. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

González, Reynaldo (2006). "Lezama, pintura y poesía".
www.casalezama.cu/taller.htm.

Kohan, Martín (2000). "Historia y literatura: la verdad de la narración". Historia crítica de la Literatura Argentina. Dir.Noé Jitrik. Vol.11, La narración gana la partida, Dir. del volumen Elsa Drucaroff. Buenos Aires, Emecé Editores: 245-259.

Lezama Lima, José (1988). "Apuntes para una conferencia sobre Paradiso". Paradiso. México, Colección Archivos: 712-715

----- (1970). La cantidad hechizada. La Habana, Editorial Unión.

----- (1971). "Las imágenes posibles". Introducción a los vasos órficos. Barcelona, Barral Editores.

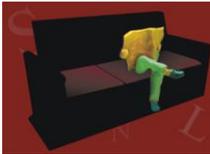
----- (1975). Obras completas. Tomo I, Novela / Poesía completa. México, Aguilar.

----- (1975). Obras completas. Tomo II, Ensayos / Cuentos. México, Aguilar.

----- (1988). Paradiso. México, Colección Archivos.

----- (1993) La expresión americana. Ed. Irlemar Chiampi. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Martínez, Tomás Eloy (2007) "El último viaje del peregrino inmóvil". ADN, N° 8, 19



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

de setiembre de 2007: 24-27.

Méndez Martínez, Roberto (2006). "Paradiso, cuarenta años". Prólogo a la edición especial conmemorativa de Paradiso. La Habana, Editorial letras cubanas, www.casalezama.cu/prologo.htm.

Perlonguer, Néstor (1997). Prosa plebeya. Buenos Aires, Colihue.

----- (2004). Papeles insumisos. Buenos Aires, Santiago Arcos editor.

Prieto, Martín (2006). Breve Historia de la Literatura Argentina. Buenos Aires, Taurus.

Porrúa, Ana (2008). "Cosas que se están hablando: versiones sobre el neobarroco". Boletín 13-14. Rosario, Facultad de Humanidades y Artes- UNR, diciembre –abril: 84-94.

Reiz de Rivarola, Susana (1989). Teoría y Análisis del Texto Literario. Buenos Aires, Hachette.

Ricoeur, Paul (1975). La metáfora viva. Buenos Aires, Megápolis.

----- (1995). Tiempo y narración. México, Siglo XXI.

----- (2004). La memoria, la historia, el olvido. México, FCE.

Sarduy, Severo (1969). Escrito sobre un cuerpo. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

----- (1974). "El barroco y el neobarroco". América Latina en su literatura. Ed. César Fernández Moreno. México, Siglo XXI: 167-184.