

Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 43 (2001): 103-115

ISSN 0252-9017

Acercamiento a la poética de José Lezama Lima

José Javier Franco

Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas.

La Universidad del Zulia.

Unidad de Investigación de la Literatura Latinoamericana

del Brasil y el Caribe.

Resumen

La creación de un sistema poético, de una filosofía de la imagen que intenta la explicación poética del hombre y su relación con el mundo, es fundamental en la construcción de la obra lezamiana. La imagen como posibilidad de contacto con lo divino oscuro, con lo hádico, conforman la médula desde donde el árbol se levanta hasta nosotros. Lezama funda una concepción del mundo en la que las formas del mundo puede construir el lenguaje, gracias a la poesía, a la *poiesis*. Esa concepción del mundo y del entendimiento del mundo, como el arte americano todo, tiene raíces barrocas; pero Lezama Lima, puesto uno de sus ojos en la noche anterior a los ojos, en la sombra de la divinidad, rompe lo barroco mismo y se instala más allá de él.

Palabras clave: Poética, Barroco, Sistema poético, Imagen, Forma, Semejanza.

Approximation Towards the Poetry of Jose Lezama Lima

Abstract

The creation of a poetic system, of a philosophy of an image that attempts to explain the poetic expression of man and its relation to the world, is fundamental in the construction of Lezama's work. The image of possible contact with divine obs-

Recibido: 18-08-2001 • Aceptado: 22-11-2001

curity, with fatality, form the medulla from which the tree of life lifts itself towards us. Lezama finds a conception of the world in which the means for understanding this world are the imagen that, in relation to the forms of the world, can be constructed in language thanks to poetry and *poiesis*. This conception of the world and its understanding, just like all other forms of American art, has baroque roots. But Lezama Lima, with his eyes focused on the darkness before eyes, in the shadow of divinity, breaks with baroque thought and installs himself beyond it.

Key words: Poetry, baroque, poetic system, image, form, likeness.

1. El ojo barroco

La resonancia de ambos nombres, el de José Lezama Lima y el de barroco, se mezcla, y una cierta red de hilos finísimos, vivos y cambiantes nos los enreda; sin embargo, eso nombrado barroco por Lezama, lo designado como tal, lo que intuía tras el nombre, el mundo que inauguraba para él el vocablo barroco no es exacto lo que para otros. Debemos distinguir entre el movimiento barroco europeo y lo que Lezama llamó el señor barroco, refiriéndose esencialmente a una forma americana de esa expresión. Dos elementos son, según veo, distintivos. Dos elementos van a determinar, a los ojos de Lezama Lima, la sustancia barroca: la tensión y el plutonismo. La existencia de un elemento tercero, de una *materia prima* diríamos, -el

lenguaje- se refiere a la literatura toda, con una u otra variantes.

La visión barroca europea ha sufrido, de una u otra manera, variaciones que van a determinar el concepto sobre lo barroco y sobre lo que bajo este signo se construye. El siglo XIX acusa al término barroco 1 de *estilo excesivo, rizado, formalista*; mientras que el comienzo del XX va a nutrir el término de diferentes matices y se van a arropar bajo la égida del barroco gran variedad de tendencias artísticas que, inclusive: *abarcaba los ejercicios loyolistas, la pintura de Rembrandt y el Greco, las fiestas de Rubens y el ascetismo de Felipe de Champagne, la fuga bachiana, (...) la matemática de Leibnitz, la ética de Spinoza...*² Para América Latina, el movimiento barroco ha sido, según distintos puntos de vista, una constante, una forma

1 Cf. La expresión americana. José Lezama Lima.

2 Ideen.

de ver y concebir el mundo indeclinable y sostenida, incluso desde antes del encuentro con España. Alejo Carpentier, en *Razón de ser*, lo señala con absoluta claridad: *América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre*. Y menciona El Popol Vuh, el Chilam Balam. Esa forma de concepción de lo barroco va a ser determinante para la América española y va a conocer los elementos íntimos y entrañables que lo distancian, que lo distanciarán para siempre, de las formas barrocas europeas. Lezama señala que para nosotros el barroco ha sido siempre un estilo plenario y no decadente, pero creo que al contener los dos elementos señalados inicialmente, esta característica se presupone. Va a ser la presencia de estos dos elementos (como su ausencia en lo que al barroco europeo se refiere) lo que va a llevar nuestro arte al filo, al extremo.

Lezama, todo su sistema poético, la complejidad del universo sostenido entre sus manos, nos va a ser literalmente inexplicable sin el plutonismo y la tensión señaladas por el mismo Lezama. Podemos señalar el *horror vacui*, como una constante de lo barroco, y así lo conceptualiza Lezama: *Cuando encuentro una palabra, no tengo que poner a su lado un abismo, sino otra palabra*. Pero sería absurdo imaginar una palabra

al lado de la otra formando una cadena incesante y vacía. Por el contrario, a cada una de las palabras, Lezama la nutre de ese plutonismo y esa tensión necesarias a su concepto de lo barroco, de lo artístico. Si no es oscuro, en su origen, en su concepción, no es. El barroco europeo es, mirando desde esta perspectiva y según palabras de Lezama, nada más que *acumulación sin tensión y asimetría sin plutonismo*.

Es preciso señalar que es en la obra lezamiana, de toda la novela barroca latinoamericana, donde con mayor fuerza encontramos esta forma del barroco. Lezama va a construir, sí, un universo; pero su orbe va a ser soterrado, intrincado y de difícil acceso. El *Paradiso* construido por Lezama va a guardar oscura semejanza con los inflebos, con la rocosidad profunda, con la entraña terrestre, a la vez que va a estar siempre atravesado por la luz. Esa luz, atravesando galerías subterráneas y rocosas, no nos va a hacer más accesible el camino, por el contrario. La luz, en la obra lezamiana, va a crear relieves, altos y bajos, que hacen de la operación del mirar un acto insuficiente y de fácil desconfianza. El rayo atravesando la piedra crea sombras más oscuras de la sombra y hierre al ojo ya de por sí vencido. El mismo Lezama nos advierte:

Mi obra ofrecerá siempre una dificultad, relatividad de un obstáculo si se quiere,

después de variados entrelazamientos, de laberintos que surgían de una persecución incesante, de provocaciones en un punto que se resolvían en las más opuestas latitudes, se llegaba a la ocupación por el hombre de su imagen del destierro, del hombre sin su primigenia naturaleza. Por la imagen el hombre recupera su naturaleza, vence el destierro, adquiere la unidad como núcleo resistente entre lo que asciende hasta la forma y desciende a las profundidades (1966).

En nuestra literatura, los casos más cercanos al de Lezama son el de la Sor Juana de *Primero Sueño* y el del Mujica Lainez de *Bomarzo*. El mismo nombre de esta obra del escritor argentino sugiere ya un aroma íntimamente barroco. Pero Mujica Lainez debe adentrarse, hundirse en el pasado, correr a situarse en la Italia renacentista para que su barroco se sostenga tan grandioso. Bomarzo es la piedra necesaria, la placenta sin la que Pier Francisco Orsini no respira. Lezama sabe y reconoce el barroco cosa nuestra, como sabe y reconoce que esa imagen del caribe acogido de puro sol es incierta. Lezama levanta su castillo en América, en Cuba. La memoria del África, su cultura inserta en nosotros, del mismo modo que la conciencia indíge-

na, pueden asegurarnos el contacto con los dioses de la noche; y nuestra mezcla es ya una tensión ella misma. Se da entonces, aquí y ahora, la acumulación de las aguas del tiempo, la lentitud, lo barroco; y se da entre nosotros, en la isla misma desde donde mira Lezama. *Es el hombre que viene al mirador, que separa lentamente la arenisca frente al espejo devorador, que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de propia pertenencia*³.

Para Carpentier⁴ no podemos hablar de un estilo sino de un *espíritu barroco*. Los estilos, nos explica, pertenecen a la historia. El barroco es una *constante humana* (Eugenio D'Ors) que puede o no manifestarse en cualquier momento. Y al manifestarse, las maneras no son en modo alguno cerradas, aunque sea ésta la tendencia de sus formas. Si observamos el barroco de un Carlos Fuentes, en *Terra Nostra*, podremos observar, intuir los abismos que de *Paradiso* lo separan, como existen abismos entre ambos y el barroco de Rayuela o el del mismo Carpentier. La manera de expresión barroca se manifiesta con variaciones increíbles en América Latina y se diferencia, no sólo entre los es-

3 Idem.

4 Razón de ser. Alejo Carpentier. Letras Cubanas. Cuba, 1984.

critores del caribe y los del cono sur, sino que entre los mismo cubanos, por nombrar una misma tierra y por eso asegurar la distancia, (Carpentier, Lezama, Sarduy) existen concepciones visuales divergentes, y ahí sitúo, sin temor a equivocarme, el señalamiento de Lezama acerca de un barroco americano plenario, fecundante.

Carmen Bustillo nos remite a los *cinco barrocos* de Charpentrat como las cinco maneras de entenderlo; y lo hace, en palabras de Alexis Márquez, quien prologa su libro, *a sabiendas de que es una materia sobre la que es difícil, sino imposible arribar a conclusiones universalmente admisibles:*

como elaboración cerebral, aporte, según él, de Jean Rousset; como expresión emotiva, oceánica, siguiendo la aceptación de Eugenio D'Ors; el barroco de los profesores, identificable por las técnicas estilísticas y cuyo generador sería Wálfflin; contra el barroco eterno propulsado por el mismo D'Ors; finalmente la nunca superada visión de un estilo chocante, sobrecargado y decadentes.

Sería difícil no señalar el barroco que nos ocupa, ese creado, ideado por Lezama, como parte de ese espíritu oceánico y eterno. Creo que, si acaso pensamos en la triste y remota

posibilidad de que Lezama llegase a preferir alguna de estas definiciones, nosotros, lejos, imaginamos o nos contentamos en imaginar que sería justamente esa de *oceánica* propulsada por D'Ors. Lo entenderíamos, claro, entre las definiciones que se nos ofrecen; pero más allá del sueño y la especulación, sabemos que el barroco lezamiano trasciende cualquier definición que no sea absoluta y universal, una que abarque todas las posibles, las imposibles definiciones del barroco, de lo barroco. Por otro lado, Lezama - ya lo hemos visto - establece una distancia considerable, una grieta, entre las concepciones barrocas europeas y lo que en América se da bajo este nombre. Yo distanciaría incluso eso que llamamos barroco americano y la totalidad de la obra lezamiana. Creo que Lezama salta por encima del concepto y se instala, si bien enraizado en lo barroco, más allá de él, en su propio territorio inmensurable. Sin embargo, podemos referir que los dos elementos primordiales de nuestro barroco vistos por Lezama, el plutonismo y la tensión, nos van a dar el concepto del barroco concebido por Lezama y que es uno de los conceptos más valiosos que se puedan tener sobre el barroco: *un tiempo que resiste como una sustancia y*

un espacio que vuela como esencia. Lo mismo podríamos decir de *Paradiso*, y sería ésta una exacta definición de la estructura de esa novela.

Otro de los conceptos que asociamos a lo barroco es el de lo obscuro; por lo que, entre otras muchas, importantes cosas, relacionamos el nombre de Lezama a esa forma de concebir el mundo, el universo. Pero para Lezama no existía otra posibilidad, ya ha señalado el plutonismo como elemento fundamental de lo barroco. Bien nos señala Sucre que *Para él (Lezama) no hay saber que no sea, al comienzo, un descenso en el sombrío Hades y que no brote de la fértil oscuridad. Paradiso es la novela de ese descenso, la novela de la ocupación por el hombre de su imagen del destierro, del hombre sin su naturaleza primigenia* (Guillermo Sucre, 1990).

En el mundo laberíntico que era Lezama, lo contrario a lo oscuro no era la luz, sino lo que nacía muerto, lo concebido sin materia placentaria; ... *lo contrario de lo oscuro no es lo cenital ni estelar*, dice Lezama, *sino lo nacido sin placenta envolvente.* Ese rasgo, ese único rostro visto para con el todo, nos permite asegurar que Lezama, su sistema poético, aun cuando lo vemos, lo sentimos barroco, sobrepasa el barroco en sí

mismo. Se establece, casi siempre, una relación encontrada entre el barroco y lo clásico y esto ayuda en gran medida a caracterizar y definir lo que se entiende por barroco. Contrario a lo clásico, se define el arte barroco por ser *una expresión artística intelectualizada y deformada que esconde en el fondo un profundo drama -emotivo también- de desencuentro y problematización con lo externo y lo interno*⁶. De ahí concluimos clásico como lo contrario, lo centrado, lo que en sí conlleva perfección. Creo que estas concepciones se nos quiebran entre las manos, se hacen polvo. No logro ver en Lezama nada informe y, por el contrario, sabemos bien que es precisamente la forma y más exactamente la semejanza de la imagen con la forma, lo que centra, lo que funda el sistema poético de José Lezama Lima.

Podemos percibir sí una íntima correspondencia con ese desencuentro y problematización con lo interno y lo externo; mejor incluso sería decir entre lo interno y lo externo, pero no como característica de la obra, sino como motivo, como causa. En todo caso, la obra nace en Lezama como solución a este conflicto, como resolución. Lezama veía en la imagen, en la creación y aprehen-

Sión de una imagen por un hombre un camino absoluto y supremo de salvación, una forma única y suprema para alcanzar la cúspide de la espiral lezamiana: el mito cristiano de la resurrección.

No quiero, en modo alguno, decir que Lezama no está dentro de la corriente barroca, lo está, y mucho; si inventó un mundo, lo hizo barroco, lo construyó sobre lo barroco y es que Lezama tenía uno de sus ojos barroco. Cuando traté de confirmar que Lezama no elude sino busca lo externo (realidad) y que lo incluye como base de su sistema poético, me refería a esto. Si aceptamos a la América Latina como nos la propone Carpentier, como un continente barroco, no podemos pretender que algo creado en ese continente, algo nacido de las manos de un americano, no lo sea. Lo que sí me permito asegurar es que eso creado, la obra y no ya Lezama, el sistema poético del mundo inventado, parido por Lezama Lima, está más allá de lo barroco, no es sólo barroco como no lo es todo lo que es inmenso, todo lo que podemos catalogar de universo, de océano. Si encerramos la obra de Lezama, *Paradiso*, por ejemplo, o su obra poética o ensayística, dentro de una concepción, aunque sea la barroca, aunque sea esa considerada como una constante del espíritu humano inclusive por el mismo Lezama, atentamos, creo, contra la gran-

deza y la individualidad de la obra misma.

Bien se dice que una obra sorprende a su autor y lo abandona y sobrepasa. La obra, se dice, cobra vida en sí misma y se levanta, maldito Golem, y anda sobre sus propios miembros, sobres las enormes piernas de las que se hace apenas se descuida el autor. Una obra como la de Lezama, una concepción tal de lo que somos, de lo que el mundo es y su concreción en una obra de arte no pertenece a una única corriente, a un único estilo aunque tal estilo sea único. Lezama, he dicho, tenía sí un ojo barroco; pero el otro estaba fijo en dios, en el dios que también se atrevió a crear para sí. Si uno de sus múltiples, infinitos ojos miraba desde lo barroco un mundo que no podía ser de otro modo sino como el ojo que lo miraba; el otro estaba infectado de infinito y por encima de lo barroco veía la totalidad, el absoluto. La visión de Lezama va más allá de lo barroco sin abandonar lo barroco. Eso que es Lezama para nosotros, un sistema poético, una poética, una cosmovisión, es profundamente barroco y sin embargo sobrepasa, barrocamente, lo barroco.

Me parece importante recordar que la imagen, dentro del sistema poético de Lezama, no es un ente estático, sino una sucesión de transformaciones, una metamorfosis constante hacia la imagen.

2. Un sistema poético del mundo

Bien puede uno pararse frente a la obra de Lezama Lima y no ver nada o ver el desierto o la luz. Por lo general, frente a la obra de Lezama tendemos a paramos ahí, en el lado desde donde nada vemos, desde donde lo que se abre a los ojos en arena y viento. *La crítica (...) no aporta mucha ayuda, pues, con las excepciones de rigor, tiende a mimetizarse con el código del autor sin añadir ni aclarar gran cosa* (Bustillo, 1996). Pero no creo que la intensión, que el camino sea ese por donde lo que se intenta es añadir algo o aclarar la obra de Lezama. Un cuerpo fundado sobre lo oscuro, hecho él mismo de esa materia negra, no necesita de la luz, no necesita ser *aclarado*. En estos casos la luz entorpece los ojos y la visión no es guía en la que se pueda depositar toda la confianza. *En el gran atlas del mundo experimentado o soñado hay abismos que no podemos sondear y alturas inaccesibles. Aplicando una vez más el ejemplo del Paradiso: en los límites de la visión encontramos la luz en la ceguera, no en más exploración* (George Steiner, 1959).

En la obra de Lezama, la crítica no es que deba, como bien señala Carmen Bustillo, mimetizar el discurso del autor, pero tampoco intentar echar luz sobre las sombras que levantó Lezama. Un intento por

aclarar la obra de Lezama es un intento contra el plutonismo necesario a la existencia de la obra; plutonismo que, sabemos, no cederá ante las arremetidas de nuestra pobre, insuficiente luz, en tanto sabemos que *La metáfora y la imagen permanecen fuertes en el desciframiento directo*. Contraria al intento por echar luz sobre lo oscuro debe ser nuestra tarea: hacer de ese plutonismo puerta de entrada para que el sistema poético de Lezama sea en nosotros.

Entender el sistema poético creado por Lezama, y saber que este sistema no es sólo para la ficción sino que acompaña un concepto del mundo, una forma de vida, una manera de relacionarse con el mundo y sus cosas, así, pragmáticamente, entender eso, decía, equivale a una lectura y a una crítica distintas de esa que mimetiza o de esa que intenta aclarar. No hay nada que aclarar acerca de ese organismo que es la obra de Lezama. Hay que intentar asirlo de otra forma; intentar, como quería Lezama, construir la imagen de ese sistema para que esté en nosotros, más allá de la comprensión y como signo vital.

Esto equivale, por supuesto, a hacer otra lectura de Lezama. Entrar en él, en su obra, como si se entrara *en una monstruosa edificación sagrada egipcia o hindú* (Vitier, 1958). Pero no deben ser los ojos cotidianos (meridianos siempre) ni

los del asombro los que nos acompañen entonces, sino los ojos del lenguaje fecundante, ese que engendra en nosotros la imagen, centro de todo el sistema poético lezamiano. Equivale, digo, a un otro trato con las palabras, a ver *una palabra como un metal, suspensión, y después, isla de Pascuas, Paraíso*. No antes, no hay nada antes. Antes vemos, como dije, el desierto o la luz.

El lenguaje no es fácil, sin embargo; no es algo a lo que uno pueda aferrarse y tratar a su antojo. Esas palabras *como un metal*, cortan y lastiman las manos. La imagen que nos presenta Lezama montado sobre un toro negro hinchado es, a mi juicio, esclarecedora sobre este punto:

Tripulo un enorme toro. No lo cabalgo en paseo dominical, **ni es** tampoco el toro negro del destino imposible. Por el tamaño me parece que voy en un hipopótamo, pero más veloz; un enorme toro, hinchado, pero no con ensanchamiento pasajero, sino con infladura que va a durar tranquilamente muchos años. Mi cuerpo lanzado hacia los cuernos por la impulsión frenética del animal, se asoma al abismo, un tanto frío, pues las rocas parecen grandes y geométricos trozos de hielo. Doy un salto en el momento en el que el toro hinchado se precipita, y ya no sólo me aseguro en terreno frío pero firme, sino que contemplo con frialdad el lento descenso del animal. Ya tiene todo el cuerpo sumergido en el agua, y la boca, desesperada, busca una ventana para el

aire; se va acomodando, haciendo su muerte más posible. Yo arriba, frío y contemplativo.

Es la visión del triunfo sobre el lenguaje, el nacimiento de la imagen, su fundación. No es la muerte del lenguaje, sino su resurrección en la palabra hecha imagen lo que se busca; el lenguaje traspasado por la poesía, en pocas palabras. Se trata de acceder al reverso de las cosas, ahí donde el vacío no es tal sino flujo y reflujo entre la Forma y sus semejanzas, entre la Forma y sus formas, sus incesantes metamorfosis, tierra fértil para la germinación de la imagen.

Una imagen que no debe quedar ahí, en el vacío, sino en un cuerpo, el poema, en todo caso, el hombre sostenido por esa imagen; sabemos lo que ocurriría con ella en caso contrario: *una imagen ondula y se desvanece si no se dirige, o al menos logra reconstruir un cuerpo o un ente*.

Y es ese ente lo visible del mundo poético construido por Lezama. Es decir, vemos el poema o la novela y en ellos la metáfora ardiendo. Todo lo otro, el mundo, la operación por la que hubo de atravesar la Forma y sus formas, sus metamorfosis, hasta las semejanzas que crean en el lenguaje la imagen, conforman el invisible; es decir, aquello que sostiene al poema, a la novela. De ahí concluye Lezama que *La poiesis es la forma o máscara de esa disconti-*

nuidad, es la única forma de provocar la visibilidad de lo creativo. Y se refiere a discontinuidad como muerte, tanto en el sentido literal y concreto, como al espacio de ruptura entre la Forma y sus semejanzas, los sucesivos estados de la cosa, en los que ve instalada la poesía. Sólo así concebimos *La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles.*

Creo, con Vitier, que *Los pasos de su pensamiento(...) están claros: de la metáfora mediadora al reconocimiento de la imagen como centro y germen de toda realidad, sin dualismos inertes; de la imagen a la posibilidad como estado naciente de todo lo que es, engendrando su consecuente método de conocimiento; del método a una nueva visión de la cultura; de esa visión, necesariamente, a la integración de un sistema poético del mundo, fundado en la posibilidad última, que es el imposible encarnado, el gravitante absurdo, la sobreabundancia del sentido del ser.*

Existe en la obra de Lezama una clara descripción del *modus operandi* de los elementos de su sistema poético y su penetración en la imago, en el imaginario poético del artista, hasta su conjunción en la obra y su perpetuación en la imagen final. En primer término, debemos saber que,

En realidad, cuanto más elaborada y exacta es una semejanza a una Forma, la imagen es el diseño de su progresión. Podemos decir que las metamorfosis de la Forma, sus infinitas semejanzas al transfigurarse progresivamente dan, cada una, una metáfora-imagen que conforman, al fin, la Imagen total.

Ninguna aventura, ningún deseo donde el hombre ha intentado vencer una resistencia, ha dejado de partir de una semejanza y de una imagen; él siempre se ha sentido como un cuerpo que se sabe imagen, pues el cuerpo al tomarse a sí mismo como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen. Y la imagen al verse y reconstruirse como imagen crea una sustancia poética, como una huella o una estela que se cierran con la dureza de un material extremadamente cohesivo.

Es precisamente el reconocimiento de la imagen como imagen, la conciencia de sí de una imagen, lo que la constituye como posibilidad última de las cosas, de la historia, del hombre. *Y como la semejanza a una Forma esencial es infinita, paradójicamente, es la imagen el único testimonio de esa semejanza que así justifica su voracidad de Forma, su penetración, la única posible, en el reverso que se fija.* Abrimos entonces otros ojos con los que, armados de la imagen, penetramos al mundo. La poesía salva la Forma al engendrar con ella la imagen y es, entonces, en-

tendida aquí como vehículo cognoscitivo, como vehículo aprehensivo del mundo y sus formas.

Una forma de entendimiento herméutica, órfica. Ambos dioses se encuentran en Lezama como componentes de la materia de la que están hechas las bases sostenedoras de toda su arquitectura. Como reconocemos también lo onírico como germen, como verdadera materia espermatóica de sus concepciones teóricas sobre el funcionamiento del cuerpo poético que formula. Claro está que una forma de entendimiento tal no apunta sino al misterio, que las formas de ese conocimiento hádico (también es este un dios primero dentro de la mitología lezamiana) vienen más a cuestionar que a resolver y que su fin único y último es una religión, una comunión del hombre con el cosmos a través de la poesía. Pero una religión, según lo veo, que no niega lo real humano sino que se fundamenta en ello. *Después que la poesía y el poema han, formado un cuerpo o un ente, y*

armado de la metáfora y la imagen, y formado la imagen, el símbolo y el mito -y la metáfora que puede reproducir en figura sus fragmentos o metamorfosis-, nos damos cuenta 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.

Señalo de nuevo el hombre como centro de ese sistema de salvación a través de la imagen, en tanto comparto la tesis de concebir al hombre como tiempo, como una criatura, en esencia, temporal *y Si es posible que el hombre haya podido elaborar una criatura donde puedan coincidir la imagen y la metáfora, viene a resolver no la sustantividad en lo temporal, sino una sustancia que se sabe y reconoce como tiempo. No una sustancia resistente al tiempo, que concentra una energía para el tiempo, sino el mismo tiempo que se sabe que es una sustancia, el mismo tiempo que es capaz de substantiarse en cuerpo...*

Bibliografía

De: José Lezama Lima:

PARADISO. Oveja Negra. Colombia, 1985.

EL REINO DE LA IMAGEN. Biblioteca Ayacucho. Venezuela, 1981.

CONFLUENCIAS. (Selección de ensayos). Letras Cubanas. Cuba, 1988.

LA EXPRESIÓN AMERICANA. Arca Editorial. Uruguay, 1969.

IMAGEN Y POSIBILIDAD. Letras Cubanas. Cuba, 1981.

FASCINACIÓN DE LA MEMORIA. (Textos inéditos). Letras Cubanas. Cuba, 1993.

FRAGMENTOS A SU IMÁN. (Prólogo de Octavio Paz) Biblioteca ERA. México, 1978.

Sobre Lezama:

LA MÁSCARA, LA TRANSPARENCIA. Ensayos sobre poesía hispanoamericana. Guillermo Sucre. Fondo de Cultura Económica. México, 1990.

LA VUELTA AL DÍA EN OCHENTA MUNDOS. Julio Cortázar. Siglo XXI editores. México, 1986.

LO CUBANO EN LA POESÍA. Cintio Vitier. Universidad Central de Las Villas. Cuba, 1958.

JOSÉ LEZAMA LIMA Y LA CRÍTICA ANAGÓGICA. Luís Fernández Sosa. Ediciones Universal. Miami, USA 1977.

LEZAMA LIMA: PEREGRINO INMÓVIL. Alvaro de Villa y José Sánchez Boudy. Ediciones Universal. Miami, USA 1974.

LEZAMA LIMA: UNA CONSTANTE POÉTICA. Lourdes Rensoli e Ivette Fuentes. Editorial Letras Cubanas. Cuba, 1990.

BARROCO Y AMÉRICA LATINA. Un itinerario inconcluso. Carmen Bustillo. Monte Ávila Editores. Caracas, 1996.

NUEVA NOVELA HISPANOAMERICANA. (Tomo • 1). Compilado por Jorge Lafforgue. Editorial Paidós. Argentina, 1976.

NARRADORES DE ESTA AMÉRICA. (Tomos 1 y 2) Emir Rodríguez Monegal. Editorial Alfa. Argentina, 1969.

Sobre Barroco:

LAS GRANDES FIGURAS ESPAÑOLAS DEL RENACIMIENTO Y EL BARROCO. Sergio Fernández. Ediciones Pomarca. México, 1966.

EL ESTIÉRCOL DE MELIBEA Y OTROS ENSAYOS. Sergio Fernández. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1991.

MIRADAS SUBVERSIVAS. Sergio Fernández. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 1991.

POÉTICA Y PROFÉTICA. Tomás Segovia. Ediciones F.C.E. México, 1985.

PROSA. Federico García Lorca. Alianza editorial. Madrid, 1980.

RAZÓN DE SER. Alejo Carpentier. Editorial Letras Cubanas. Cuba, 1984.

ENSAYOS CRÍTICOS. Roland Barthes. Editorial Seix Barral. España, 1973.

Textos alternos:

TOLSTOI O DOSTOIEVSKI. George Steiner. Ediciones Era. México, 1959.

LOS HIJOS DEL LIMO. Octavio Paz. Seix Barral. Colombia 1990.

VISLUMBRES DE LA INDIA. Octavio Paz. Seix Barral. Colombia 1995.

ROSTROS DEL REVERSO. L. García Vega. Monte Ávila Editores. Venezuela, 1977.

LOS AÑOS DE ORÍGENES. L. García Vega. Monte Ávila Editores. Venezuela, 1979.

LA SIMULACIÓN. Severo Sarduy. Monte Ávila Editores. Venezuela, 1982.

PANORAMA HISTÓRICO DE LA LITERATURA CUBANA. Max Enríquez Ureña. Editorial Arte y Literatura. Cuba, 1979.

HISTORIA CONTEMPORÁNEA DE AMÉRICA LATINA. Tulio Halperin Donghi. Alianza Editorial. España, 1980.