

CULTURA E IMAGINACIÓN: EL BARROCO EN LEZAMA LIMA

por ROBERTO SÁNCHEZ BENÍTEZ
(Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia)

El barroco fue, para Lezama Lima, la forma por excelencia del arte mestizo en la América hispana. Fue la era imaginaria que siguió a la del cosmos indígena, destruido y soterrado; respuesta formal de la naciente cultura hispanoamericana al vacío creado por la derrota de la utopía y la épica de la conquista. Vacío, sostiene Carlos Fuentes, entre el deber ser y el querer ser, entre el deseo y la voluntad. De ahí que el barroco haya sido entendido como el elemento central de la contraconquista cultural y de afirmación de la nueva identidad. Para Lezama, la identidad cultural de Hispanoamérica sólo podía ser formulada en una concate-nación de mitos indígenas y europeos, de elementos de la conquista y la contraconquista, del barroco y la utopía.

El propósito de esta ponencia es poner en evidencia las tres dimensiones del barroco (“pobreza que dilata los placeres de la inteligencia”), de acuerdo con Lezama: tensión entre la unidad, el orden y la exhuberancia, lo desmesurado; el plutonismo, “fuego originario que recoge los fragmentos y los unifica” y, finalmente, el ser un estilo “plenario”, tanto en España como en la América española. La referencia a su obra literaria resultará imprescindible por ser él mismo un claro ejemplo de lo que queremos mostrar. Al menos, su obra ha sido un conocimiento de la nueva identidad cultural para Hispanoamérica, un requisito de madurez para alcanzar la emancipación cultural¹.

I. Tragedia y esplendor

*El hombre es el punto medio entre
naturaleza y sobrenaturaleza.*

Lezama Lima

Son varios los aspectos que definen al barroco americano. Comúnmente se le entiende como la forma contracultural que tuvo lugar como respuesta ante el despojo y la destrucción de que fueron objeto las culturas prehispánicas. El barroco vendrá a ser la contracultura, el sincretismo, la mezcla de la fe indígena y la cris-

¹ Gonzalo CELORIO, “Barroco y crítica en la literatura hispanoamericana”, en Bolívar ECHEVERRÍA (comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM, 1994, p. 341.

tiana. Tal sería el caso de la capilla de Tonanzintla, en el estado mexicano de Puebla. En ella, y a pesar de todo, los indígenas celebran a sus antiguos dioses; el cuerpo entero desnudo de ellos decora las celebraciones del espíritu. Son cuerpos que emanan del paraíso indígena, llenando de formas el cielo cristiano. En esta iglesia, por ejemplo, señala Carlos Fuentes que “los indígenas se pintan a sí mismos como ángeles inocentes rumbo al paraíso, en tanto que los conquistadores españoles son descritos como diablos feroces, bífidos y pelirrojos.”² Enmascaramiento y protección de la fe y las creencias religiosas. Una manera de expresar nuestras dudas y ambigüedades.

Pero también, el barroco es entendido como un arte de la abundancia, basado en la necesidad y el deseo, en la ocupación del espacio vacío. Arte de desplazamientos donde vemos nuestra identidad mutante. El espacio que ocupe quedará definido entre el ideal renacentista europeo y la realidad terrible de la destrucción cultural de los pueblos prehispánicos.

Valiéndose de caracterizaciones de Umberto Eco, Fuentes agrega que el barroco es una forma dinámica que barrunta jerarquías privilegiadas; negación de lo definido, de lo estático. Objeto en transformación perpetua que no es tan sólo algo bello que cualquiera puede contemplar, al lado de otros objetos bellos, sino “un misterio que hay que descubrir”. Arte inacabado, difícil, arte de la inestabilidad y fugacidad, de desplazamientos y corporeidades: movimiento y encarnación, pluralidad y desorden, cambio y encuentro.

Más aún, lo que caracteriza al barroco americano es la presencia de una cierta tensión, un cierto “plutonismo”, “fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica”³, así como el que no sea un estilo decadente, sino plenario, manifiesto en extraordinarias adquisiciones del lenguaje. De la misma manera, caracteriza a cierto misticismo y curiosidad, así como cierto gusto por la vida. Estilo errante en formas y “arraigadísimo en sus esencias”.

En particular, Lezama verá en el barroco un arte de la continuidad entre el pasado indígena y la utopía o promesa contradictoria de futuro traída por los conquistadores. Representa la era imaginaria que sigue a la del cosmos indígena, destruido y soterrado. Es la respuesta formal de la naciente cultura hispanoamericana a la derrota de la utopía y a la épica de su conquista.

Para Lezama, el barroco será la primera forma de manifestación del nuevo hombre americano en la arquitectura, la mística, la poesía. Revelación de un ser que comienza a otear el camino que habrá de seguir. Es una cierta “pobreza que dilata los placeres de la inteligencia”, y que habrá de aparecer luego de que se han alejado el tumulto de la conquista y se comienza a disfrutar de lo propio, de los sueños e imaginación que tendrán oportunidad de florecer en los campos nuevos. El “señor barroco”⁴ exige, señala Lezama, una dimensión: “la de su gran

² Carlos FUENTES, *El espejo enterrado*, México, FCE, 1992, p. 158.

³ José LEZAMA LIMA, *La expresión americana*, México, FCE, 1993, p. 80.

⁴ Quien mejor encarnará esta denominación, a los ojos de Lezama, será el sabio mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora, tanto en “figura y aventura”, como en “conocimiento y disfrute”. “Ni aún en

sala, por donde entona la fiesta, con todas las arañas multiplicando sus fuegos fatuos en los espejos, y por donde sale la muerte con sus gangarras, con su procesión de bueyes y con sus mantas absorbiendo la lúgubre humedad de los espejos venecianos”⁵.

Tensión de los elementos en búsqueda de una forma unitiva, de la finalidad de su símbolo o imagen. Frente a la rebelión de la naturaleza, el barroco intentará poner un cierto orden aunque sin rechazo, “una imposible victoria donde todos los vencidos pudieran mantener las exigencias de su orgullo y de su despilfarro”⁶. El plutonismo se añade a esta tensión al “quemar” los fragmentos y empujarlos, ya metamorfoseados, hacia su final. Tal es el caso de la princesa incaica en los trabajos de la iglesia de San Lorenzo, de Potosí, en el Perú, debidos al indio Kondori (S. XVIII). Lo que informa el interior de esta iglesia es el fuego originario, los emblemas cabalísticos, el ornamento utilizado como conjuro o terror. Espléndido estilo surgiendo de la más heroica pobreza, señala Lezama. El barroco habrá de utilizar los materiales preciosos más allá de su cotización monetaria para exhibir este anhelo de riqueza espiritual (la “platablanda mexicana, la madera boliviana, la piedra cuzqueña, los cedrales, las láminas metálicas”). De la pobreza al esplendor. Es la naturaleza, y no la ciudad, como en el barroco italiano al estilo Bernini o Borromini, la que manda en el barroco del nuevo continente. Es el vuelco de la materia natural quien habrá de indicar el nuevo horizonte de la diversidad cultural allende el Atlántico.

Lezama además señala que el barroco americano es amistoso con la Ilustración, tal y como lo entiende en la monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz. Tal sería el caso, por ejemplo, del poema *Primero sueño*, donde encontramos una utilización de la quinta parte del *Discurso del método* cartesiano. En esta cercanía a la Ilustración también se particularizó el barroco americano. Pero también en su cercanía con la utopía del renacimiento o comienzo en un nuevo mundo, como fue el caso de los jesuitas en Paraguay.

Una idea adicional sobre el barroco la tenemos cuando Lezama sostiene, refiriéndose al extraordinario escultor brasileño, hijo de negra y padre portugués, Aleijadinho, consumido por la lepra, trabajando a escondidas: “vive en la noche, desea no ser visto, rodeado del sueño de los demás, cuyo misterio interpreta”. En la noche “llega como el espíritu del mal, que conducido por el ángel, obra en la gracia”⁷. Y remata: “Son las chispas de la rebelión, que surgidas de la gran lepra creadora del barroco nuestro, está nutrida, ya en su pureza, por las bocanadas del verídico bosque americano”.

la España de sus días, puede encontrarse quien lo supere en el arte de disfrutar un paisaje y llenarlo de utensilios artificiales, métricos y voluptuosos” (Cfr. LEZAMA LIMA, op. cit., p. 90). Será otro mexicano, Fray Servando Teresa de Mier quien encarne la transición del barroco al romanticismo.

⁵ LEZAMA LIMA, J., op. cit., p. 82.

⁶ Ibid., p. 83.

⁷ Ibid., p. 106.

II. Imagen e invisibilidad

Se ha señalado al modernismo (1880-segunda década del siglo XX) como la ruptura que hace posible la aparición del barroco en la literatura hispanoamericana⁸, ya que dirige su atención hacia el lenguaje. El modernismo considera el valor intrínseco de la palabra y desarrolla una sensibilidad para los efectos más sutiles, es decir, consigue crear los cimientos de una literatura independiente. Uno de sus rasgos destacados lo será el moverse en la incertidumbre, entre la pérdida de la fe y el derrumbe del orden. Las obras modernistas estarán concebidas para producir emociones estéticas.

Es a partir de un antecedente como el señalado que puede apreciarse la importancia de una novela como *Paradiso* (1966), en donde Lezama lleva a cabo un impresionante trabajo hermético sobre la imagen poética, la visión y el deseo. Frente a cualquier otra terrenalidad, el trabajo de Lezama lleva a la conclusión de que el poeta practica una de las más amplias libertades; es antes que nada, un creador de imágenes. Esta novela es, en parte, una descripción y una evocación poéticas y, en parte, un debate sobre el proceso creador. Recuerda constantemente una unidad primitiva anterior a la división del mundo en categorías y a la separación de la imaginación de la acción, del individuo con relación al universo. Novela que se sitúa en las zonas que anteceden al intelecto, en donde se goza sin comprender.

Sin la pretensión de agotar la riqueza que representa esta gran obra de la literatura hispanoamericana, habremos de referirnos al problema de la imagen, ya que es el que la crítica especializada ha señalado como uno de los más dominantes y aportativos de Lezama y donde puede entenderse su barroquismo. Al referirse a su propia novela señala que “José Cemí”, uno de los personajes centrales, es el “hombre que busca el conocimiento a través de la imagen, es el poeta”⁹. Es a partir de la imagen o lo visible, que llegaremos al conocimiento de lo invisible, ahí donde la palabra da paso a la ausencia, lo mágico, el misterio, lo no dicho, en suma. En *Paradiso*, la irrealidad es la que se encuentra despertada por el presente, por la presencia de lo cotidiano. Invisibilidad que logra traer la noche, sobre todo, aunque de manera limitada: “A veces lo invisible, que tiene una pesada gravitación, y en eso se diferencia de lo irreal, que tiende más bien a levitar, se muestra limitado, reiterado, con lamentable tendencia al lugar común”¹⁰.

Novela que conduce a la búsqueda de los arquetipos, lo numinoso:

“Cuando un hecho cualquiera de su cotidianidad le recordaba una cita, una situación histórica, no sabía si sonreírse o gozarse de esa irrealidad substitutiva, que a veces venía mansamente a ocupar la anterior oquedad”¹¹.

⁸ Jean FRANCO, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1975.

⁹ LEZAMA LIMA, J., en *Los novelistas como críticos*, Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (coords.), México, FCE, 1991, p. 600.

¹⁰ LEZAMA LIMA, J., *Paradiso*, Colombia, Ed. Oveja Negra, 1968, p. 379.

¹¹ *Ibid.*, p. 428.

La literatura barroca, en particular, hará funcionar al lenguaje ya no como una remisión directa a la realidad, sino como lo que designa y significa a lo ausente. La obra de Lezama habrá de poner en cuestionamiento la estructura poética del lenguaje, en tanto límite y acicate de la creación¹².

Presencia de lo irrepresentable, he ahí una de las formas para entender el exceso, la demasía del barroco, y también el deseo trágico que lo anima. El erotismo que anima al barroco lo debemos entender como ese conjunto de actividades establecido por el juego, la pérdida, el desperdicio y el placer, todo lo opuesto al trabajo y la funcionalidad; un lenguaje que va más allá del nivel denotativo para ser metáfora, figura, insistencia de la voluptuosidad; el horror al vacío, la saturación de todos los espacios. El relato lezamiano se abre a los plano erótico, mágico e imaginario. Refiriéndose al acto amoroso, leemos:

“Los dos cuerpos desaparecen/ en un punto que abre su boca./ Lo húmedo, lo blando/
la esponja infinitamente extensiva,/ responden en la puerta/ abrigada con unguentos/
de potros matinales/ y luces de faisanes con los ojos apenas recordados.”¹³

Intento que busca recobrar una unidad hecha de consonancias, de extraños vínculos y asociaciones imaginativas hasta dar con una esencia inapresable por otros medios¹⁴. Es la visibilidad o imagen la que arroja un conocimiento del “alma” de las cosas. De ahí la importancia de la luz en Lezama:

“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./ (...) Es lo primero que se manifiesta/ y será lo último manifestado”¹⁵.
El alma es la visibilidad de las cosas y las personas¹⁶. La apariencia es la esencia.

Es por ello que *Paradiso* se presenta, de acuerdo con Cortázar, como un novela en la que se propone una aprehensión de esencias por vía de lo mítico y lo esotérico en todas sus formas históricas, psíquicas y literarias vertiginosamente combinadas dentro de un sistema poético. Como bien lo ha señalado el poeta y filósofo mexicano Ramón Xirau, el mundo poético de Lezama está hecho a “imagen y semejanza”¹⁷.

¹² Emir RODRIGUEZ, “Tradición y renovación”, en César FERNANDEZ (coord.), *América Latina en su literatura*, México, S. XXI, 1994, p. 141.

¹³ LEZAMA LIMA, J., “El abrazo”, *Poesía completa*, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1994, p. 455.

¹⁴ Valiéndose de tecnicismos de la época, el también poeta cubano Severo Sarduy, señala que el barroco es la falla entre lo nombrante y lo nombrado, y surgimiento de otro nombrante, es decir, metáfora (Cfr. “El barroco y el neobarroco”, *América Latina en su literatura*, p. 170). Todo barroco no será más que una distancia exagerada, “una hipóbole, cuyo ‘desperdicio’ no es por azar erótico”. Substitución, proliferancia gratuita, condensación, parodia, intertextualidad, intratextualidad, serán otros tantos aspectos lingüísticos asociados por Sarduy al barroco. En él encontramos un mecanismo de la paráfrasis, de la digresión, de la duplicación hasta la tautología. “Verbo, formas malgastadas, lenguaje que, por demasiado abundante, no designa ya cosas, sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo, mostrando su propia gramática, los modelos de esa gramática, y su generación en el universo de las palabras” (SARDUY, S., *ibid.*, p. 176).

¹⁵ LEZAMA LIMA, J., “Las siete alegorías”, *Poesía completa*, p. 443.

¹⁶ LEZAMA LIMA, J., *Paradiso*, Colombia, Ed. Oveja Negra, 1985, p. 432.

¹⁷ Ramón XIRAU, “Crisis del realismo”, en *América Latina en su literatura*, p. 201.

Ya en uno de los primeros ensayos, en defensa de la novela, que se escribieron (1967), Julio Cortázar apuntó que, en efecto, deberíamos entender la presencia de la imagen en Lezama como el rasgo que define su barroquismo original e inocente. Originalidad entendida como cierta naturalidad: “Nada más *natural* que un lenguaje que informa raíces, orígenes, que está siempre a mitad del camino entre el oráculo y el ensalmo, que es sombra de mitos, murmullo del inconsciente colectivo”¹⁸. Originalidad que no es sino el resultado de una visión recreadora del origen y de la creación como tal:

“Dadnos el secreto, brisas de la mañana/ que comienza, de la noche que nos libera/
en el océano estelar, donde ya somos peces./ Brisas que comienzan a unir lo invisible/
y a separar los desterrados fragmentos/ homogéneos, las piedras piramidales,
la diorita mortecina que con sus húmedos huesos.”¹⁹

Pero también lenguaje natural en la medida en que es un lenguaje poético “desdeñoso de la información prosaica y pragmática, rebdomancia verbal que catea y hace brotar las más profundas aguas”²⁰. Ingenuidad entendida como aquello que se remonta a los orígenes de la creación, más allá y previo al dominio de la “culpa” que estaría alentando a los escritores europeos. La culpa del europeo es la tradición a la que tiene que respetar y seguir. La acepte o la rechace, es una tradición que lo habita. Toda la sobreabundancia de Lezama proviene de esta inocencia y originalidad. Inocencia en libertad y libertad inocente:

“Qué alegría, qué alegría,/ qué majestuosa tristeza esa unión/ de la respiración misteriosa,
entre la transparencia que se recibe/ y la exhalación de las entrañas/ que se devuelve.
/ Esa es nuestra morada,/ la pureza que se recibe/ y la siniestra semilla que se hunde.”²¹

Así, la “ciencia” de Lezama es palingenesia, en donde “lo sabido es original, jubiloso, nace como el agua de Tales y el fuego con Empédocles”²². Pero veamos los detalles de esta imagen lezamiana. De acuerdo con Cortázar, estaríamos hablando de la secreción suprema del espíritu humano en busca de la realidad del mundo visible. Los personajes son portadores de una visión del misterio de la existencia. Están en función de una poética total, alimentada por el deseo que anima a todo lo existente, comenzando con los elementos primigenios, al estilo del fuego, el agua, el aire y la tierra y toda su gama de asociaciones simbólicas, históricas, metafóricas y analógicas. Imagen y sobreabundancia:

“La imagen lleva el cigarro que se cae, el lagarto con la cola/ de cuchillo para la piedra blanca, amigándolo con el podrido/ papiro egipcio y la hipóstila con agua muerta subterránea,/ pero reduciéndose en los escudetes de la justicia metafórica”²³.

¹⁸ Julio CORTAZAR, “Para llegar a Lezama Lima”, *La vuelta al mundo en ochenta días*, España, S. XXI, s/f, p. 61.

¹⁹ LEZAMA LIMA, J., “Nacimiento del día”, *Poesía completa*, p. 468.

²⁰ CORTAZAR, J., op. cit., p. 61.

²¹ LEZAMA LIMA, J., “Los dioses”, *Poesía completa*, p. 473.

²² CORTAZAR, J., op. cit., p. 54.

²³ LEZAMA LIMA, J., “Recuerdo de lo semejante”, *Poesía completa*, p. 331.

Y más adelante, en el mismo poema:

“(…) Si la imagen entraña/ la sobreabundancia, el árbol y la distancia/ se entremezclan en una copia de lo homogéneo participado./ Y la copia de ese homogéneo resguarda la diversidad de cada/ rostro,/ pues sólo la sobreabundancia inunda los rostros y los encarna,/ y no los detiene en la correspondencia de los términos,/ entre el Ovalo del Espejo y el Ojo de la Aguja.”²⁴

Pero también, semejanza y diversidad, más allá de lo homogéneo y como explosión de los orígenes:

“Crear que la pluralidad se opone a la semejanza,/ es olvidar que todas las narices forman el olifante/ que convoca a los rinocerontes para la risotada/ crepuscular, la que traslada como Sísifo/ por largos corredores / y el escarabajo por las hipóstilas./ La semejanza no coincidirá con lo homogéneo.”²⁵

Estos serán los nuevos caminos que el pensamiento y la poesía tendrán que ir creando y como para adentrarse en otro tipo de profundidades. Volver visible el universo esencial por medio de la imagen, y del que sólo vivimos usualmente instancias aisladas:

“El cuerpo se escondía en la casa de las imágenes/ y luego reaparecía idéntico y semejante/ a un fragmento estelar, volvía./ Su ocultamiento había agrandado/ su armonía con el humo universal./ Se incorporaban la uña de su anterior/ pertenencia, el helado cuerno de lunar.”²⁶

Pero, ¿de qué naturaleza es esta imagen que permite ver esta comunión de seres y cosas, esta continuidad que se despliega desde los orígenes hasta el futuro no vivido. Tal vez valga la pena recordar lo que el poeta mexicano Octavio Paz sostuvo a propósito. La imagen es “toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema”²⁷. Imágenes son, en consecuencia, las clasificadas por la retórica como comparaciones, símiles, alegorías, mitos, fábulas, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, etc. La imagen será, en todo caso, para el poeta mexicano, “cifra de la condición humana”. Una de la cualidades que más se destacan de la imagen es la forma en la que tiende a hacer valer las contradicciones en una unidad poética o de sentido; sostiene la identidad de los contrarios. Refiriéndose a la poesía, señala Lezama:

“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”²⁸.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., p. 323.

²⁶ LEZAMA LIMA, J., “Nacimiento del día”, *Poesía completa*, p. 464.

²⁷ Octavio PAZ, *El arco y la lira*, México, FCE, 1981, p. 98.

²⁸ LEZAMA LIMA, J., “Discordias”, *Poesía completa*, p. 417.

De ahí que la imagen poética no tienda tanto a la verdad como hacia lo verosímil, lo posible. La imagen no sólo remite a lo que es, sino que lo recrea. Tal será el caso del personaje “Licario”, en *Paradiso*, al escuchar la frase *diez mil mastines tienen que ser ejecutados* fue transportado a tierras feudales “habitando unas estaciones de guarduñas del sacro imperio y de corzas oyendo misas”²⁹.

La imagen tendrá así la función de decir lo indecible por vía racional, aquello que escapa al principio de contradicción y de identidad, asegurando que “esto” es solamente “esto”. La imagen haría posible que esto sea también, y más bien, “aquello”, preservando la singularidad de ambos términos. Remisión a la unidad primigenia donde cada cosa remite a otra. Es la imagen la que saca del atolladero al lenguaje cuando éste se muestra incapaz de decir algo más. Pero además, la imagen remite a lo más específico de la visión de poeta; es la expresión genuina de su visión y experiencia del mundo. Refiriéndose al valor de la metáfora, señala el poeta cubano:

“La marcha de la metáfora restituye/ el ciempiés a la urdimbre, el vuelco del Eros/ relacionables logra las tersas equivalencias siderales/ y las coordenadas donde las palabras se hundan en las se-/ mejanzas,/ allí el espejo ptolemaico está reemplazado por el agua untada/ con la tenebrosa cornamenta del reno”³⁰.

Además, estas visiones constituyen una realidad en la obra poética. La verdad que adquieren tiene sentido en el conjunto de dicha obra; son verdaderas en tal universo verbal.

La imagen tiene un carácter unificador, en ella los objetos se dan en una presencia instantánea y total. Es por ello que la poesía presenta, no representa. Es en la imagen donde encontramos una plenitud insólita, una reconciliación instantánea entre el nombre y el objeto, entre la representación y la realidad. La imagen es el sentido del poema:

“La metáfora nos obliga a creer en la primera existencia/ del pétalo del jacinto, antes que el tejo coralino de Céfito/ descendiese al Hades con el gracioso Jacinto,/ y levantase el plañido de las excepcionales flautas apolíneas.”³¹

De esta manera, las imágenes son irreductibles a cualquier explicación e interpretación. Es por ello que en la imagen, las palabras o el lenguaje dejan de ser lo que son, medios de comunicación y traslación, para simplemente trascenderlos. “La experiencia poética es irreductible a la palabra y, no obstante, sólo la palabra la expresa”³². La imagen se encuentra más allá de la palabra: en el silencio y la no significación:

²⁹ LEZAMA LIMA, J., *Paradiso*, p. 439.

³⁰ LEZAMA LIMA, J., “Dador”, *Poesía completa*, p. 196.

³¹ LEZAMA LIMA, J., *ibid.*

³² PAZ, O., *ibid.*, p. 111.

“La imagen lleva el cigarro que se cae, el lagarto con la cola/ de cuchillo para la piedra blanca, amigándolo con el podrido/ papiro egipcio y la hipóstila con agua muerta subterránea,/ pero reduciéndose en los escudetes de la justicia metafórica”³³.

Si hemos dicho que la imagen poética es reconciliación, lo hará en primer lugar con el hombre y sus distintas experiencias y realidades. El hombre se reconcilia cuando se hace otro. El hombre es su imagen. A través de la poesía, es.

Será la imagen o visión la que se encargue de entregarle al poeta las palabras, independientemente de la relación que puedan tener con la realidad. La madre de Oppiano Licario, preocupándose por el destino de éste y sus elucubraciones, dice:

“Si esas hilachas, esos vermes pensantes, (...) se le enfrían, se enroscará calcificándose, y su final será una locura benévola o un entonamiento de aciertos mágicos, inencontrables, irreconstruibles, como un bólido azufroso caído en el desierto, al lado de un higueral, donde quedaron prendidos algunos fragmentos de la capa de un diablo manso, cazarro y recontador de riquezas aparentes”³⁴.

Al liberarse de la visión, la palabra se torna invisible, aunque ello es para modular esa invisibilidad a la vez que aproximarla a una modelación palpable:

“Así fue adquiriendo la ambivalencia entre el espacio gnóstico, el que expresa, el que conoce, el de la diferencia de densidad, que se contrae para parir, y la cantidad, que en unidad de tiempo, reaviva la mirada, el carácter sagrado de lo que en un instante pasa de la visión que ondula a la mirada que fija. Espacio gnóstico, árbol, hombre, ciudad, agrupamientos espaciales donde el hombre es el punto medio entre la naturaleza y sobrenaturaleza...”³⁵.

Habrà que preguntarse en consecuencia, para el caso de Lezama, no por el destino de la palabra, que bien asegurado lo ha tenido, alimentando a escritores que fueron decisivos en el llamado “boom latinoamericano”, en la imaginación y la reinvención de la cultura e historia de América del Sur, sino por lo que tanto le importó, su origen, la forma en la que ella misma pasaba de su visibilidad a su invisibilidad, remontándose a las fuentes indecibles, al lugar donde las cosas son indiscernibles del impulso que las crea y que las mantiene en un dinamismo extraordinario. Tal fue el sentido de su “Silogística poética”. Dar oportunidad a la palabra para que “busque”, tanto en el pasado como en la imaginación, todos los sentidos e imágenes posibles, hechos, sueños o sombras.

Lenguaje e imaginación, creación desde la novedad del continente pero también a partir de las culturas heredadas, dieron a Lezama la oportunidad de contribuir al barroco americano de una manera notable. Su sobreabundancia y diversidad le permitieron ir más allá de una visión simple del acontecimiento que tuvo lugar poco después de que el hibridismo de las culturas americanas tomara su asiento real.

³³ LEZAMA LIMA, J., “Recuerdo de lo semejante”, *Poesía completa*, p. 331.

³⁴ LEZAMA LIMA, J., *Paradiso*, p. 431.

³⁵ LEZAMA LIMA, J., citado por J. Cortázar en op. cit., p. 67.