

LA *IMAGO* EN *PARADISO* DE JOSÉ LEZAMA LIMA: DE FIGURA RETÓRICA A TEMPORALIDAD EN POTENCIA

The Imago in Paradiso by José Lezama Lima: From Rhetorical Figure to Potential Temporality.

EMILIO ARJUNA VALENCIA OCHOA

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA CAMPUS CIUDAD DE MÉXICO (México)

emilio_vo@yahoo.com.mx

Resumen: en el presente artículo se exploran las estrategias poéticas, narrativas, discursivas y míticas que se combinan dentro de la novela *Paradiso* de José Lezama Lima a través del concepto clave de *imago* tomado como figura retórica (que se revisará desde la teoría ensayística del propio Lezama). El objetivo es identificar a la *imago* como un recurso retórico que funda una temporalidad en potencia y rompe el tiempo histórico y cronológico dentro de la novela del autor cubano.

Palabras clave: José Lezama Lima, imagen, figura retórica, poesía, novela

Abstract: this article explores the poetic, narrative, discursive and mythical strategies which are combined in the novel *Paradiso* by José Lezama Lima using the main concept of *imago*, understood as a rhetorical figure (that will be regarded through Lezama Lima's own theories). The main purpose is to identify *imago* as a rhetorical resource that creates a potential temporality and breaks the historical and chronological time within the novel of the Cuban author.

Keywords: José Lezama Lima, Image, Rhetorical Figure, Poetry, Novel

En el fondo de la imagen fenecían todas las posibilidades,
los accidentes carecían de la forma necesaria.
Sólo ellos resplandecían hermosos, como ellos mismos.
Se me aparecieron largo, largo tiempo y felizmente.
Wisława Szymborska

En uno de sus poemas de largo aliento, “San Juan de Patmos ante la Puerta Latina”, José Lezama Lima poeta pregunta a manera de verso: “¿Qué hay que probar cuando llega la noche/ y el sueño con su rocío y el rumor que vuelve y abate/ o el rumor satisfecho escondido en las grutas/ después de la mañana?” (2016: 133). La misma pregunta puede hacerse sobre la obra entera de Lezama Lima, y aún más sobre la especificidad de *Paradiso* (1966), ¿qué hay, en efecto, que probar?

Mucho ha sido dicho y escrito respecto a la obra cumbre de Lezama Lima, e incluso de esa forma, *Paradiso* se mantiene como un templo con infinitud de torres aún por ser asediadas. En la novela se retrata, de manera odiseica, el camino vital de José Cemí. Sin embargo, en el bucle inaugurado por la narrativa lezamiana, Cemí es sólo el cartapacio en el que se guardan las potencias de una preocupación que desborda la narrativa costumbrista para inundar las páginas de la más auténtica riqueza culterana. Basta una breve entrada a cualquiera de los catorce episodios que conforman la novela, para probar lo repetido hasta el cansancio: *Paradiso* es de una evidente construcción barroca. No quiero ahondar en la discusión que se ha suscitado dentro de su categorización como evento estético; de esa discusión rescato el adjetivo que el propio Lezama usó para referirse a la bonanza culinaria plegada en suntuosas imágenes del famoso banquete ofrecido por la abuela Augusta en el capítulo siete de *Paradiso*: “semejante a un flamígero muy cerca ya de un barroco” (Lezama Lima, 2014: 196). La experiencia de *Paradiso* se desdobra en flamas centelleantes que exceden las características de cualquier momento estético en que se desee contenerla. Al entrar en contacto con la novela se revela que, en súbitas ocasiones, la voz narrativa viaja hacia lugares inesperados, descubriendo relaciones entre tiempos disímiles, poniendo a dialogar a los más dispares personajes; en esos momentos sucede algo que no parece estar condicionado por las normas del tiempo, parecemos haber entrado en contacto con algo que antaño hubiera sido considerado mágico. A pesar de eso, y quizá arriesgando la inocente pérdida de la impresión primaria ante un truco, la grandeza de ese espacio de anarquía está en la apropiación de un recurso, en el descubrimiento de una manera distinta de narrar, que Lezama Lima llamó *imago*.

Aunque la oscuridad que Lezama Lima funda dentro de su paso por la *imago* necesita de una opacidad elemental para tener sentido, el instinto natural epistémico del ser humano necesita la claridad diurna para generar congruencia. Respetando la justa posición otorgada al hermetismo que José Lezama Lima impone a su obra, busco no aclarar su personalidad ni el carácter de su espíritu (labor que después de ardua se probaría imposible: obras así reclaman su dosis de misterio, su apertura continua), sino encontrar alguna posición en sus formas, intentar dar mi pequeña luz a un espacio ya tan brillantemente iluminado por otros.

Lezama Lima es terreno natural para la exploración. El hermetismo de sus líneas es exordio para el sumergimiento dentro de sus aguas oscuras. Al ser *Paradiso* una novela *summa*, no se restringe dentro de los límites del género; límites que tampoco Lezama respetaba a la hora de trabajar sus escritos. La obra lezamiana se mueve entre los bordes de la poesía, la narrativa, la crónica y el ensayo filosófico. Por esta misma razón las fuentes que alimentan este artículo no se ciñen al tratamiento único de *Paradiso*, sino que pueden abarcar más expresiones de la obra del cubano. Por cuestión de orden, divídanse en dos:

Sobre *Paradiso*

Uno de los proyectos bibliográficos más interesantes sobre las problemáticas que se desarrollan en *Paradiso* es el editado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1984, que propone una lectura en conjunto de la novela, en donde los textos se alimenten casi en arte de conversación, con Enrique Lihn, Carmen Foxley, Cristián Huneeus y Adriana Valdés como interlocutores. Para propósito de esta investigación, tomaré tres. El primero es el de Adriana Valdés, de título “Paradiso de Lezama Lima”, pertinente pues propone un análisis textual de la novela con miras a ubicar dos propósitos dentro de ella: el desplazamiento como *leitmotiv* y la caracterización por oposición de sus personajes. Valdés ubica, a modo de conclusión, el gozo de *Paradiso* en dos aspectos: el primero “en la palabra que concilia los contrarios: constituyendo una imagen que excede los límites de un sujeto y es por ello capaz de incorporar todas las contradicciones y abarcar todos los extremos” (Valdés, 1984: 30) y el segundo “en la palabra que exorciza, domina y libera, creando un texto que repite todo lo sufrido, pero hace de ello un juego y una forma de dominio sobre la realidad” (30).

Por su parte, Cristián Huneeus, revela en su texto “*Paradiso* como novela de iniciación” un acercamiento a la naturaleza del texto en tanto género: “*Paradiso*, finalmente, más que una novela de iniciación de su protagonista, cuya existencia es producto de un discurso iniciado, es novela de iniciación del lector en el sistema poético del que el protagonista participa” (Huneeus, 1984: 95). En su texto, Huneeus revisa el *Paradiso* de Lezama como un *logos spermatikós* el cual potencia la posibilidad de un vislumbra epistémico a partir del barroco y la poesía, un meta-relato de sí mismo funcionando en los mínimos deslices de su lenguaje.

Y por último está “*Paradiso. Un espacio precario para la duración*” de Carmen Foxley, que busca dentro de las páginas lezamianas la fundación de una poética del tiempo distendido. Y la fragmentación de la temporalidad a través de la cultura: “Los textos que configuran el relieve de *Paradiso* persiguen, como el cuarteto de Ravel aludido, mostrar la significación invisible en las cosas, y explicitar en la forma, los ademanes figurativos de una significatividad que queda plasmada en la figura” (Foxley, 1984: 113). La figura como *imago* es el condicionante de que la relación entre memoria y exceso exista, y esa *imago* sólo puede ser partícipe de una historia que no sea referida en pasado, sino en *continuum*.

Otro compendio interesante de trabajos sobre Lezama Lima es el recopilado por Eugenio Suárez-Galbán en el libro *Lezama Lima*, que reúne a los grandes nombres del cubanismo para hablar del mundo y relaciones de Lezama. De aquí, en relación con *Paradiso*, vale la pena resaltar el texto de Roberto Fernández Retamar que expone los problemas de la referencia en la novela y la oscuridad que se inaugura como posibilidad y forma.

Mención necesaria también es el libro de Juan Coronado *Paradiso múltiple* (1981) más que hallar una cita específica que ilumine sobre los aspectos de la obra de Coronado que son útiles para la investigación en curso, me gusta pensar en *Paradiso múltiple* como una especie de Virgilio guía que muestra algunos de los caminos interpretativos por los cuales es posible recorrer *Paradiso*.

Sobre la obra de Lezama Lima en general

Aquí la cuestión se amplía y se bifurca. Lo entregado al mundo por la pluma de Lezama Lima ha dado para incontables posibilidades de interpretación y escritura. De ahí que la actual intervención se mida en relevancia y no en cantidad. En este sentido, un libro se vuelve muy necesario para ahondar en la comprensión de

Lezama, ambos como persona y autor, y es el producto del Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima realizado en 1982 por el Centre de Recherches Latino-Américaines de la Universidad de Poitiers. Difícil es encontrar una nómina de lezamistas que reúna los nombres de Julio Cortázar, Fina García Marruz y Cintio Vitier, sin embargo, en este proyecto editorial encontramos sus textos. Aquí quiero resaltar varios trabajos que iluminan distintos aspectos sobre las poéticas lezamianas que contribuyen a la comprensión de su *Paradiso*.

El primero es el prólogo sentidísimo que Julio Cortázar dirige a su amigo Lezama, en donde se revela la condición última del poeta que podía crear “el deslumbramiento de una poesía capaz de abarcar no sólo el esplendor del verbo, sino la totalidad de la vida desde la más ínfima brizna hasta la inmensidad cósmica” (Cortázar, 1984: 13). De igual forma Cortázar ofrece la historia textual que es ahora definitiva de *Paradiso* como novela. Publicada en un primer momento en 1966 en Cuba, pecaba de un exceso de fruición lezamiana: inundación asmática exagerada de comas, transformación gramatical del nombre de los personajes a lo largo de la novela (Olaya-Olalla, Cemí-Cemi-Semí...) y una excesiva abundancia de neologismos. Cortázar lee ese primer *Paradiso* desconfigurado, y tiempo después, en 1968, la editorial mexicana Era lo contacta para hacer una edición crítica de la novela, tarea que por pasión y amistad acepta. Ese mismo año se publica la primera versión revisada por Cortázar, que diez años después sería de nuevo cotejada, ahora por el autor mexicano Carlos Monsiváis. La versión de *Paradiso* con la que se trabaja en esta investigación es la que cuenta con la atenta revisión de ambos, Cortázar y Monsiváis, y que celebra su decimotercera reimpresión en el año de 2014, aún cuidada por el sello editorial de Era.

Ya dentro del análisis literario, uno de los textos que proveen más luces sobre la poética de Lezama es el de Rubén Ríos Ávila titulado “La imagen como sistema” (1984), aquí se revela el gen paradójico de *Paradiso*: “De la postura clásica ante el lenguaje pasamos a la postura barroca, del círculo que va invariablemente del movimiento hacia el reposo pasamos a la elipse, al movimiento perpetuo donde el reposo sólo puede postularse como una ausencia” (Ríos Ávila, 1984: 127). Esa paradoja, concluye Ríos Ávila, encuentra su punto de distensión dentro de la *ímag*: “la imagen es la estructura que define a la metáfora como una voluntad de concepto y al concepto como una ficción de la metáfora” (129). De igual forma anota que no hay una contraposición sino una confluencia, entre tiempos y destiempo, metáfora y paradoja, sistema y caos.

Los textos incluidos de Fina García Marruz y Cintio Vitier muestran otro lado de la problemática, que está más trastocada por la personalidad de Lezama Lima que por el acercamiento a sus obras. No obstante, no queda de más su revisión y estudio.

Finalmente basta mencionar dos autores que contribuyen a la definición total de Lezama: Severo Sarduy y Ramón Xirau. Es importante la contribución de Sarduy al texto que se gesta en la presente investigación, no sólo por sus esfuerzos de definición del barroco y el neobarroco como formas aún explotables, sino también por los textos que se generan a partir de su similitud espiritual con la obra de Lezama. Por otro lado, Ramón Xirau se enfoca en otro aspecto de Lezama, que versa sobre su relación con lo absoluto, en el texto “José Lezama Lima: de la imagen y la semejanza” incluido en su libro *Poesía Iberoamericana Contemporánea* (1982). Ahí, Xirau problematiza a través de la poesía la relación de semejanza que está dentro de la posibilidad y la imagen. Para entender *Paradiso* se trabaja en este texto la noción de lo hipértelico.

***Paradiso* en el cruce de los géneros**

Como ya se mencionó en la introducción, *Paradiso* no puede ser encasillado dentro de los matices tradicionales de la novela como género. La primera novela de Lezama Lima se incluye dentro de una tradición de ruptura en la narrativa del siglo XX en América Latina. Como anota Emir Rodríguez Monegal en su ensayo “Tradición y Renovación” incluido en la antología *América Latina en su Literatura* coordinada por César Fernández Moreno:

En la obra de estos escritores (Lezama Lima es referido antes de la cita) el único *engagement* válido es con la creación literaria. La presa que ellos buscan en sus poemas o en sus novelas es estrictamente poética [...] lo que se cuestiona no es sólo la situación del hombre en su mundo, tema esencial y central de esas obras, sino también la estructura poética misma, el lenguaje en tanto que límite y acicate de la creación, la *forma* que es ya inseparable del contenido porque no hay otro acceso al contenido que a través de y por la forma. (Rodríguez Monegal, 1974: 142-43; cursivas del original)

En la obra de Lezama se cumple lo recién dicho por Rodríguez Monegal: importa sólo la explotación total de un tema que está ligado indisolublemente con la forma en que se presenta el mismo. Aún más, en *Paradiso* el tema ulterior, que se revela sólo en un nivel de lectura anagógico, es la propia forma. Si bien es cierto que el centro narrativo de la novela es la épica familiar de José Cemí en sus años de infancia y juventud, las vías por las cuales se construye la narración muestran una predisposición última del texto. Dentro de los conceptos utilizados por Lezama Lima en su obra ensayística, destaca uno específico en su relación con el propósito último del texto, y es el de lo hipertélico. Para Lezama, la disposición total de lo vertido en la obra literaria de todos los sujetos que han escrito corresponde a una idea de encontrar un sentido último fuera de la historia y dentro de la raíz pulsante de la poesía; es de ese centro elemental ahistórico que todos los poetas se alimentan. Las imágenes, en la teoría lezamiana, se sedimentan en el paisaje y el sujeto-observador, las retoma cada vez que se expone a un momento sensible; las transcribe en el lenguaje que le corresponde, heredad de historia y tiempo, y con ese acto las vuelve a colocar en el sustrato de lo poético de todas las épocas.

En *Paradiso*, Lezama Lima es consciente de este acto de donación y recuperación de la imagen con vistas hacia lo hipertélico. Y es precisamente por dicha consciencia que podemos hablar de *Paradiso* como una novela *summa*. En ella se concentran las imágenes dotadas de un doble rostro: uno que mira hacia el momento particular de un idioma cubano que se percibe como propio, hablando de las situaciones que definen su época, y otro que se vuelve hacia la oscuridad del pasado imaginativo de la historia, inundando el hecho cotidiano con referencias inusitadas, correspondientes a otro lugar y otro tiempo en la cultura.

Ya escribe el propio Lezama en el primer capítulo de *La expresión americana*: “El sujeto metafórico reducido al límite de su existir precario, se vuelca sobre un espacio exangüe, no organizado en la monarquía imaginativa del espacio contrapunteado, donde las palabras como guerreros yertos, se esconden bajo capa de geológica ceniza” (Lezama Lima, 1993: 55). En ese fragmento, el sujeto metafórico que yergue el poema recupera desde un espacio elástico de tiempo, las palabras para construir su obra.

Tiempo e imagen de José Cemí

La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero, hurgó apretando suavemente como si fuese una esponja y no un niño de cinco

años; abrió la camiseta y contempló todo el pecho del niño lleno de ronchas, de surcos de violenta coloración, y el pecho que se abultaba y se encogía como teniendo que hacer un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural. (Lezama Lima, 2014: 7)

Con esa primera entrada arribamos al inicio del viaje de José Cemí y *Paradiso*: yace el niño enfermo en la cama, asediado por las ronchas, tratado en abluciones por su cuidadora y sufriendo en el ritmo sincopado de su asma. Esa lucha interna de respiración, que se provoca en las inhalaciones y se desarma en las exhalaciones, será uno de los centros recurrentes de la vida del protagonista y, de alguna forma, se trasladará al ritmo general de la novela. Ese inicio abre el bucle de la novela circular que es *Paradiso*: se empieza con esa danza respiratoria que va y viene del suspiro al estertor y se termina con un “volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar” (Lezama Lima, 2014: 490). El estado con que José Cemí abre la novela advierte al lector que está a punto de entrar en una zona de ritmos discordantes, en donde el ascenso y el descenso se realizan con igual brutalidad y vértigo. *Paradiso* es la novela asmática de Cemí, replicante del padecimiento y alimentación de la poesía.

José Cemí es el vínculo fundamental que comunica la historia, el tiempo y la imagen con la poesía, de ahí la necesidad de avocarse en su figura. Mucho se ha dicho del significado último del personaje, Haroldo de Campos en su ensayo “Superación de los lenguajes exclusivos” intuía un espejismo autobiográfico con el propio Lezama Lima, revelado en una “voluntaria anagramatización onomástica: *Lezama Lima*/EZ-IM/CE-MI” (De Campos, 1974: 291); otros tantos han dejado llevar las intuiciones por los grafemas iniciales del nombre, J.C., que irremediamente conducen a realizar la obvia analogía con Jesucristo. Cemí, también puede llevar a analogar el apellido con el adjetivo de lo “seminal” como principio creador y no resulta extraña la idea de aproximar a Cemí con “sema o signo”, como lo hace Jean Franco. Sin embargo, es José Juan Arrom quien lleva el símbolo de Cemí hasta sus últimas consecuencias lógicas, arribando al que podría considerarse el sentido último del significado, en su artículo “Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima” escribe: “*cemí* no es un nombre de origen yoruba. Ni tampoco se deriva del griego. Es voz taína.” y continúa “en esa mitología *cemí* es la palabra con la cual se designaba a los dioses y también a las imágenes que los representaban” (Arrom, 1975: 470). Más que tomar el sentido divino que la definición taína alumbra, es necesario recalcar su segunda acepción: la de imagen. Para la mitología taína los dioses no estaban significados en un nombre como definición total, más bien eran un panteón común al que los sujetos apuntaban con una palabra. El *cemí* taíno es indicador universal de lo trascendente. El Cemí de *Paradiso* es indicador de la confluencia de la imagen en el sujeto que atraviesa lo narrado.

De esa forma, José Cemí adquiere otra potestad en el sistema de *Paradiso*, no sólo es el vehículo de seguimiento de la narración, es también el “transmutador de las horas”. En él se realiza el rompimiento del tiempo cronológico e histórico, pues no es sólo cuerpo sino también imagen reproductora y reproducible.

En Cemí confluye la sangre criolla de su familia y todos sus relatos, lo que lo vuelve el receptor de la historia en la imagen. Al respecto se vierte en *Paradiso*:

La imaginación familiar con esas emigraciones, que siempre estaban como al acecho, cobraba así una especie de terror disfrazado, de bienandanzas disfrutadas en el desarraigo. Cada una de esas emigraciones que habían azotado a la familia, serían pagadas con el terror soterrado de algunos de sus miembros que se habían quedado como fantasmas encadenados por su desaparición en tierra no reconocida [...] Necesito incorporar un misterio

para devolver un secreto, o sea una claridad que pueda compartir. (Lezama Lima, 2014: 60)

En la última parte de la cita se advierte la importancia de la historia para el desarreglo total de los tiempos: debe incorporarse el misterio para devolverse a sí mismo en el compartir. El pujante peso del tiempo andado por los suyos dona a Cemí la conciencia de la estadía presente, así como también lo vuelve consciente del acto de escuchar como único medio para desarticular las propiedades particulares de las imágenes. Ese acto de escucha que Cemí realiza ante la historia familiar es paralelo al acto de lectura que el debutante de *Paradiso* realiza con la obra. Ante *Paradiso* nos presentamos en disposición de escuchar un secreto y lo que obtenemos es un recurso para deshacer el tiempo en el mundo, ese recurso es José Cemí, es *cemí*, es imagen, es *imago*.

Imago y tiempo

La asistencia al discurso que Lezama Lima construye en *Paradiso* propicia dentro del lector una impresión de contacto con lo incoherente. La violación rítmica, metafórica e incluso sintáctica, refuerzan dicha impresión. Parece que entramos a un museo lingüístico, en donde palabras no usadas en siglos descansan en las vitrinas de las páginas; un museo donde no hay semblanzas, cédulas, ni fichas sino pura experiencia estética y quehacer narrativo que sólo tiene como guía una cosa: la épica familiar de los Cemí y los Olaya.

“Si somos imagen y podemos ser semejanza, situemos ante la noche, vuelve a decir el buey cantante, nuestra dilatación como un movimiento metafóricamente expansivo” (Lezama Lima, 2014: 87), ese principio imaginario-metafórico que se establece en un primer momento lingüístico, es el que José Lezama Lima identifica con la continua expansión creativa del ser humano en su ensayo “Introducción a un sistema poético” (1971). Lezama Lima y su obra ensayística arrojan luces sobre la problemática fundamental del génesis, el uso y la apropiación del lenguaje dentro de sus relaciones poéticas, históricas y míticas. La potencia estructural que guía la comunicación entre éstas relaciones y que permite el continuo flujo creador a partir de las materias originarias, dentro del mundo lezamiano, es la *imago* —etimología latina que significa “representación”, “retrato” según Berceo—: principio que conjunta todos los tiempos, todos los conceptos y a todos los hombres en una red primordial simbólica; por su extensión y ambición, el concepto de *imago* es difícil de concretar dentro de una sola definición, sin embargo, una aproximación pertinente sería la que propone Saúl Yurkievich en su ensayo “La expresión americana o la fabulación autóctona”:

Forma que adviene, que va configurándose en paisaje, precedido, producido y sucedido por una potencia figurante: la imago, paisaje que va en busca de su sentido, imagen partícipe de la historia, prefiguración que la configura, sentido que concatena su propia causalidad, sentido que adviene estableciendo sobre la extensión natural su contrapunto y sus enlaces: paisaje: naturaleza convertida en cultura por intervención de un sujeto metafórico (o sea metamórfico) que conecta las entidades naturales, que les confiere figura. (Yurkievich, 1994: 43)

Para Lezama Lima, el devenir del imago indeterminado, previo a la sedimentación social-histórica del lenguaje, surge como una oportunidad de crecimiento y de “sobreabundancia”, más aún como una potencia creadora de palabras, de literatura. Como Guillermo Sucre señala en su ensayo “Lezama Lima: el logos de la imaginación”:

La literatura es una segunda naturaleza no porque ella represente o presente lo real —lo cual sería, para Lezama, recaer en un realismo ya insano. Si ella es representación de algo lo es de sus propios poderes; su verdadero carácter es lo *incondicionado*: un germinar que es una continua opción (o viceversa, que es igual para Lezama) y lo *hipertélico*: siempre va más allá de sus propios fines. (Sucre, 1975: 493)

Así pues, en conjunto a la naturaleza primordial del ser humano —quien es el ser “metamórfico” de Yurkievich que confiere figura al paisaje—, otra se yergue a partir del artificio del *imago* lingüístico; Lezama Lima aquí entra en comunicación con lo dicho por Pascal sobre la posibilidad total de lo natural, propuesta como sobrenaturaleza y definida, en el ensayo “Confluencias” como: “La penetración de la imagen en la naturaleza que engendra la sobrenaturaleza. En esa dimensión no me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí, ‘como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza’” (258). El lenguaje para Lezama deviene en *imago*, que a su vez, es referente de posibilidad para la literatura y su presentación como espejo de la sobrenaturaleza del hombre.

Roberto Fernández Retamar apunta hacia una oscuridad narrativa hablando sobre *Paradiso*: “no es la oscuridad añadida de quien enturbia un discurso, sino aquella que nace de horadar una zona no hollada”. Esa zona de desconocimiento es la que aparece ante la elevación que sucede cuando el barroco embriaga al recuerdo. “Existe el Eros de lo que nos quiere escapar, tan fuerte como el conocimiento sexual de la ausencia. En el animal poderoso, la conciencia de lo que se le quiere separar es el nacimiento de un ojo” (Lezama Lima, 1974b: 128).

Hay una razón fundamental que posiciona a la poesía en un lugar preponderante ante el progreso histórico de los hombres: la mutabilidad. La poesía, a diferencia del progreso —siempre en movimiento—, permanece inmutable pues tiene su fundamento en páramos que la contingencia provista por el lenguaje humano ignora. Aquí se revela la segunda característica de la que habla Guillermo Sucre al respecto de la obra de Lezama Lima: lo *hipertélico*. Agotando incluso la acción dentro del transcurso existencial del ser humano, la poesía (como causalidad de la *imago*) persiste más allá de sus fines humanos y se instaure dentro de un límite ulterior a la muerte, en su “ensayo” (uso el entrecomillado por la complejidad de definir el género de tal texto) “X y XX”, Lezama escribe:

Ya para nosotros lo que surge de la más brutal discontinuidad es la única iniciación para comprobar la necesidad real del tamaño de un poema; la legitimidad de una sustancia después de una calmada pausa líquida tiene que reaparecer. La discontinuidad es la única manera de aproximarnos a la reaparición incesante —y sigue— entre nosotros perderse significa morir. Lo he perdido... Quiere decirnos que entre nosotros la más decisiva discontinuidad, la muerte, es como extravío, como si nos decidiésemos *aun fond de l'inconnu*, pero al mismo tiempo una impulsión indetenible para reaparecer, para diseñar islas después de la paradoja que más nos cuesta, pero que es la única forma que puede preludiar la segunda muerte. (Lezama Lima, 1971: 22; cursivas del original)

El sujeto metafórico que conjura al poema desde su propia datación, no lo asegura dentro de un límite estable, sino que lo añade a la red extensiva de la *imago*. Aquí, el entrelazamiento de todas las imaginaciones dota a la poesía de un carácter epistémico-simbólico que no sólo habla a sujetos con una extensión temporal determinada; habla en nombre de la obliteración de la historia, generando causalidad para más creación y penetrando dentro del espacio de oscuridad epistémica que representa lo indeterminado.

La acción poética decanta *imago*, es un vaciado de la ausencia lingüística dentro del molde de la imaginación indeterminada del sujeto metafórico. Lezama Lima identifica la acción creativa en “Introducción a un sistema poético” como un movimiento de *ascendere* y *descendere*, que bien puede ser entendido como la pugna constante entre *letra* y *espíritu* (Sucre, 1975: 493). Por un lado el poema es imagen *ascendente* pues logra su completa plenitud dentro de la forma del uno primordial, es decir, adquiere su ser y esencia en un único pulso formativo, identificado con el ser parmenídeo; es único e inmutable pues está configurado dentro de la *letra*. No obstante, el poema se vuelve *descendente* porque a partir de lo ya configurado, el *espíritu* se desliza hacia el río heraclitano de las imágenes indeterminadas dentro del fluir constante de los tiempos. De ahí que Lezama identifique al acto poético como un acto órfico: el canto se crea, y se traduce en sombras que descienden a través del cono de los tiempos, convirtiéndose en imágenes y vuelven a surgir cuando de nuevo es escuchado el canto, sólo para comenzar de nuevo el proceso. Dentro de su ensayo “A partir de la poesía” se profundiza tal proceso:

Si el fulminante del asombro restalla y lejos de ser rechazados en nuestro afán de cabalgar una frase, la podemos mantener cubierta con la presión de nuestras rodillas, comienza entonces a trascender, a evaporar otra consecuencia o duración del tiempo del poema. El asombro, primero, de poder ascender a otra región. Después, de mantenernos en esa región, donde vamos ya de asombro en asombro, pero como de natural respiración, a una causalidad que es un continuo de incorporar y devolver, de poder estar en el espacio que se contrae y se expande, separados tan sólo por esa delicadeza que separa a la anémona de la marina. (Lezama Lima, 1971: 164)

El tiempo del poema entonces asciende al grado del canto del ser, y se une en su plenitud a un es configurado, mientras que se desprende de él un espíritu que el sujeto metafórico puede o no tomar, dependiendo del asombro que se genere de su contacto con el poema. La poesía viaja en redrotempo al caudal de las figuras originales, rompiendo la historia, firmando la nueva figura de un segundo nacimiento.

En *Paradiso*, identificamos dos usos particulares de la imago ceñida como figura retórica. Decido referirme a esos dos usos como *imago* de diseminación e *imago* de recolección. El binomio diseminación-recolección como figura retórica cobra relevancia como función articuladora en la poesía del barroco; siguiendo las ideas de Inmaculada Osuna en su libro *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: La Poética silva* y de Dámaso Alonso en “Versos plurimembres y poemas correlativos”, un número significativo de poemas barrocos utilizan los recursos de regularización constructiva que la diseminación y la recolección proveen retóricamente. Tomemos como ejemplo un fragmento de los versos de *Argenis* y *Poliarco* de Pedro Calderón de la Barca: “La cuenta de las horas y los días,/ de semanas y meses los engaños,/ de los años y siglos las porfías,// no te han de mejorar los desengaños;/ porque no han de vencer las ansias mías/ horas, días, semanas, meses y años” (2009: 47).

En el fragmento versificado de Calderón se utiliza la diseminación-recolección como órgano estructural del poema; de igual forma, esa estabilización retórica de objetos poéticos disímiles, se utiliza en *Paradiso*. A diferencia de la tradicional usanza de ambas figuras en el barroco tradicional, en el barroco lezamiano la tensión se funda entre la aparición de lo extraño y su apropiación en un discurso en donde el extrañamiento se vuelve natural por su identificación en la poesía.

***Imago* de diseminación**

La *imago* de diseminación corresponde a una voluntad antagónica a la causalidad: la voluntad, creo yo, que más se identifica con el tiempo. Ella separa los sucesos y los coloca en disposición de carnaval. Los personajes se enfrentan a ella lanzados a la tribulación y el extrañamiento. La diseminación es el momento previo al descubrimiento, cuando el suceso asusta por su aparente independencia y su irrupción en una realidad que, de primera instancia, no le corresponde.

Es el momento en que el tiempo empieza a desligarse de sus características cronológicas y entra a un estado en donde las imágenes recolectadas no tienen un lugar fijo dentro de su historicidad y congruencia. Tomemos como ejemplo el proverbial momento en que José Cemí, acompañado de su familia, juega la partida de yaqui en el patio de la casa de Trocadero; ahí, de repente, en el suelo de losas, aparece una figura que demarca los gestos del padre recién fallecido. El niño hace notar la confluencia de esa extraña imagen en ese lugar tan familiar, se abre un portal ominoso y todos comienzan a llorar. Ahí, el narrador interrumpe, y dice:

Penetrando en esa visión, como dejada caer por la fulguración previa, los cuatro que estaban dentro del círculo iluminado, tuvieron la sensación de que penetraban en un túnel; en realidad, era una sensación entrecortada, pues se abría dentro de un instante, pero donde los fragmentos y la totalidad coincidían en ese pestañeo de la visión cortada por una espada. (Lezama Lima, 2014: 175)

Los cuatro sobrevivientes al recuerdo del Coronel entran a un mundo de dispersión, se batan, con sigilo, entre el mundo de los vivos y los muertos. Son lanzados con violencia a una narración que fluye entre las eras. Se funden con el reino de la *imago*.

Otro momento, por ejemplo, de *imago* diseminada está en las extrañas apariciones que se le presentan al Coronel en su recorrido por México. Ahí se cruzan con un diplomático sentado en un *fumoir* “absorto en la filigrana de su reloj, con las dos tapas abiertas, como un gato egipcio ante un ibis” (Lezama Lima, 2014: 40), con un mendigo a la entrada de la iglesia que Cortés edifica en Cuernavaca, que pregona el amor de Dios y cuyo ruego a veces coincidía con la entrada del transeúnte y “otras parecía allí sentado para medir con diferente compás el tiempo de otra eternidad” (Lezama Lima, 2014: 41). Todas estas irrupciones perturban al Coronel y lo ponen en un estado de alerta en donde nota la extraña disposición de las imágenes en el paisaje, a punto de hacer contacto con el reino de la *imago*. Sobre ese estado se escribe:

En México se sintió extraño y removido. Se alejaban las divisiones de la luz, viendo que aquel era un mundo soterrado, de divinidades ctónicas; el mexicano volvía a tener la antigua concepción del mundo griego, el infierno estaba en el centro de la tierra y la voz de los muertos tendía a expresarse y ascender por las grietas de la tierra. (Lezama Lima, 2014: 40)

Es la diseminación el pase de ese mundo inférico que habla hacia la superficie. En la novela estos momentos de extrañamiento conducen a un nuevo ritmo de escritura determinado por la confluencia de imágenes aparentemente no relacionadas: el caos de la sobreabundancia. Caminan los personajes con calma hasta que algo les enseña a ver el oscuro reverso del tiempo. Lezama Lima abre ahí la llave del lenguaje, dejando salir a borbotones, el caudal asombroso del paisaje cultural humano que se llama *imago*.

Imago de recolección

Como en la resaca griega del contacto con lo divino, también la irrupción de la *imago* de diseminación en *Paradiso* necesita un reposo. Lezama entiende que la sobreabundancia requiere su querencia, es decir su posición en un mundo habitado por seres que mueren para ser entendidos. Entrar en el cauce de las imágenes eternas precisa volver sin la locura, para continuar la vida, para continuar la narración. Ahí está la función de la *imago* de recolección: panacea para el dolor de imagen.

La *imago* de recolección, a nivel de retórica, aglomera lo visto por los personajes en el desarreglo de lo real, situándolo a veces en el plano extraño de la somnolencia. En sí misma, la recolección no es necesariamente el nacimiento del orden lógico narrativo como sí es la mezcla de los fenómenos imaginados que desestabilizan a los personajes dentro de una nueva convención textual que ya no necesita un imaginario específico donde anclarse.

Es un brocado de extraños estilos que danzan juntos y que, aunque con movimientos dispares, admiten la familiaridad del cuerpo y los pies. Se escribe en *Paradiso*:

El espíritu de la separación es instantáneo y por eso llora. Al realizarse tiene que estar ya en otro banco de arena. Su capacidad para los comienzos es pobre, se engendró en un contraste. Desaparecida la bisagra de las contrastaciones, es un fantasma gimiente. El cierre de la ruptura, de la separación, es lo importante, y por eso, ahora usted cree, antaño lo eran, que son cantos guerreros, ahora es salmodiante, son cantos de imploración. Pero en la imploración siempre hay una esencia que quiere trascenderse, lleva el destino a la tabla de rayar maíz de los dioses. (Lezama Lima, 2014: 128)

Después de las instantáneas dispersas que causan miedo y distanciamiento, la imagen se mueve hacia otro registro de solidez referencial en donde la disparidad se vuelve lo único natural, los personajes entienden que se mueven en un mundo regido por normas discordantes de la temporalidad; la *imago* de recolección es ese registro otro de solidez. Después de que el Coronel se enfrentara a todas las bestialidades mexicanas del capítulo segundo, cubiertas en su cariz de horror, llega a su cuarto de hotel y se adentra en un estado de reflexión imaginaria “con los párpados tirados por las anémonas somníferas” (Lezama Lima, 2014: 42). Baja por los peldaños de la escalerilla de su cuarto de baño y, de pronto, sin entrar de lleno en el sueño se ve inmerso en el reino de Perséfone, en la potestad completa de los príncipes de Xibalbá “introducidos en unos alargados sacos de piel de saurio” (Lezama Lima, 2014: 42). Y, súbitamente, en ese viaje por los territorios de lo informe y ahistórico aparece el flujo armónico de todas las imágenes que en el día asustaban:

Nos íbamos acercando desde muy lejos, y el diplomático, en la insolencia de un rito radicalmente invisible y silencioso, abría la tapa de su reloj, y comenzaba la grosera e indual contemplación del diamante. Luego escondía el reloj y comenzaba a saltar los riachuelos. El viejo de Cuernavaca empezó a cortar las lombrices en fragmentos iguales, exclamando: Por el amor de Dios, por el amor de Dios... Las lombrices y los riachuelos más ligeros, descendían los silabeos del ciego hasta el vacío, no dejándose cortar por la cuchilla del amor de Dios. (Lezama Lima, 2014: 43)

La imago de recolección se aparece en un duermevela y pide reconstruir el día y sus símbolos de manera retórica. No importa el ordenamiento de los factores ni la sucesión de sus eventos, en este lugar de la narración hay un rompimiento del

propósito: las imágenes y su significancia se depositan en el caudal de lo poético, desordenándose en narraciones ajenas (el Popol-Vuh) o en situaciones surreales (el diamante del reloj y el viejo de Cuernavaca enredando lombrices), con un recién fundado orden de lo ajeno que se reconoce como parte de un todo.

Otro momento en que la *imago* de recolección se vuelve patente es en la aventura que Alberto Olaya, oveja negra de la familia, protagoniza en medio del capítulo quinto de *Paradiso*, que tan precisamente estudia Irlemar Chiampi en su artículo “Sobre la lectura interrumpida de *Paradiso*” (1991). En ese episodio, las pueriles usanzas de Olaya son condenadas por el director Jordi Cuevarolliot y recibe como castigo tomar una ducha en las galerías subterráneas de la escuela, atravesando primero el patio ante la mirada de todos sus compañeros. Lo contado antes de la estancia en la ducha se realiza dentro de un registro normal de lo cronológico narrativo, pero después, como Chiampi anota “se desarrolla en otro registro. Lo que le sucede a Alberto Olaya en la mazmorra subterránea se cuenta metafóricamente, en una intrincada sucesión de imágenes que recortan las mitologías persa, maya y griega y que avanzan en una espiral de otras referencias inextricables” (Chiampi, 1991: 69).

Esa inextricabilidad de la que Chiampi habla se magnifica con la irrupción de las figuras de Angra Mainyu (el espíritu negativo persa) y Cotzbalan (el devorador de la carne de la tercera humanidad maya). Ambas deidades negativas utilizan el cuerpo de Olaya como campo de juego de la imagen, en donde se batan por la potencia del tiempo de la infancia y sus futuros estragos. Juegan con Olaya sexualmente con el erotismo de la imagen e introducen al niño en un “mundo espongiario, indistinto, donde las concéntricas rosetas indiferenciadas, señalaban las contracciones de su desprendimiento, inexistente la región donde el color, como una sombra que muerde al retroceder, también inútil sus mordeduras, comenzó a fijarse” (Lezama Lima, 2014: 102).

En ese momento Alberto Olaya se ve enfrentado en el deseo de las dos figuras míticas que se le ofrecen, distantes en espacio y tiempo, pero unidas en un nuevo lugar de deseo pujante de los tiempos: el cuerpo del niño. La *imago* de recolección se encarna ahora en el cuerpo de un personaje que recolecta dentro de sí el tiempo. La latencia del deseo revienta el tiempo histórico y cronológico para figurarse en la imagen mítica. Episodios como este son abundantes en *Paradiso* y algunos de ellos han provocado fuertes discusiones dentro de las más moralistas críticas identificando un sesgo de lo erótico homosexual dentro de la novela. Tal interpretación de los eventos ocurridos, por ejemplo, en el ya legendario capítulo octavo no debe caer en el vicio temático; el propósito es ubicar la pulsión deseante como medio para la desestabilización de los tiempos en el momento del erotismo: cercar el instante de la muerte en el suspenso de lo eterno recurrente.

La conjunción imaginaria

Mientras que, dentro de *Paradiso*, la *imago* de diseminación corresponde a la ubicación de una región en donde horroriza el asombro provocado por la causalidad metafórica, es decir, la figura retórica ubica topográficamente un espacio extraño para los hombres, deshabitado de coherencia y que se lanza violentamente contra el sujeto; la *imago* de recolección implica la creación de una morada en ese espacio, antes indómito, que dirige el sujeto hacia la experimentación psíquica y corporal de la continua pasión, muerte y resurrección de la imagen, esta vez sin miedo, con actitud naturalizada. Ambas colocadas en el centro de la novela, constituyen un espacio que ha encontrado su habitabilidad.

La *imago* en *Paradiso* estabiliza el caos del pasado para inaugurar un nuevo tiempo sin final aparente, en donde todos los sujetos —dentro y fuera de la novela— tienen la posibilidad de abolir la historia en el presente de la poesía.

Lo inaugurado por la conjunción de estos dos eventos retóricos crea un momento de confluencia imaginaria en donde más que enfocarse en una comprensión absoluta de la referencia, el lector debe dejarse llevar en el caudal de la *imago*; saberse parte de esa rívera de la imagen es, probablemente, la meta última de cualquier lezamista. Entramos entonces a un nuevo terreno epistémico que debe tomarse en cuenta al explorar los traslados de la *imago* en su parte dentro de *Paradiso*: el placer.

Lezama Lima no dejó de mirar, en su explosión constante de recursos retóricos, lugares en los cuales el sujeto enfrentado a la obra encontrara algo de las libaciones tan preciadas por las familias criollas de *Paradiso*. Al respecto escribe en la novela:

El placer, que es para mí un momento en la claridad, presupone el diálogo. La alegría de la luz nos hace danzar en su rayo. Si para comer, por ejemplo, fuéramos retrocediendo en la sucesión de las galerías más secretas, tendríamos la tediosa y fría sensación del fragmento del vegetal que incorporamos, y el alón de perdiz rosada, sería una ilustración de zootecnia anatómica. Si no es por el diálogo nos invade la sensación de la fragmentaria vulgaridad de las cosas que comemos. (Lezama Lima, 2014: 40)

El diálogo mencionado lo entablan la *imago* de diseminación y la *imago* de recuperación, el tiempo y la historia, la vida y la muerte, el lector y *Paradiso*.

Hay también en lo producido por el acuerdo de las dos naturalezas retóricas de la *imago* una embriaguez dionisiaca que se puede entender como una necesidad de hacer visible la existencia del misterio a través del ritual báquico. El misterio en *Paradiso* es la historia pasada que se ofrece, en palabras de su autor, como “una *summa*, una totalidad en la que aparecen lo muy cercano e inmediato, el caos y el Eros de la lejanía (Lezama Lima, 2014: 14)”; y el ritual báquico es la barroquización de la novela en el lenguaje, la *mise en place* de todas las posibilidades que pudieron haber sido y fueron o no. *Paradiso* tiene partes de Génesis en la conjunción de esos dos elementos: es la búsqueda del principio genético de la ausencia. Es una respuesta a la pregunta por la razón y los movimientos del ser como potencia y totalidad.

En este sentido hay una noción de ausencia en la vida que se transforma en un *horror vacui* en la novela. Se borra la indeterminación del recuerdo a través del lenguaje exacerbado, la saturación barroca de la palabra responde a la exigencia de realizar un intercambio entre lo nebuloso de la memoria y la síntesis de la imagen. La embriaguez producida por el exceso, ya sea de licor o de lenguaje, lleva a efectos dionisiacos en el momento de la lectura, causando sobre el lector un estado de obnubilación que distancia el tiempo de la referencia presente hacia el tiempo de la *imago* barroca.

En un texto titulado “Imagen de América Latina” (incluido como epílogo en la misma antología de Fernández Moreno) Lezama, apenas abriendo la glosa, escribe: “Tanto Colón como Marco Polo sufrieron prisión después de sus descubrimientos y aventuras, como si fuera necesario un sosiego impuesto después de la fiebre de la imago” (Lezama Lima, 1974a: 462). A ese destacado grupo de viajeros alucinados añadiría el nombre de José Lezama Lima. Como ellos, el rotundo cubano explora los parajes escondidos de un mundo de imágenes esplendentes, magnéticas, encontrando ahí los orígenes de los ritmos telúricos y celestes. Como los antiguos viajeros, Lezama entiende que la resaca heredada del festín ofrecido a la entrada de esos umbrales, necesita reposarse. Un reposo en donde se paladea lo visto en medio de esas zarzas ardientes... *Paradiso* es ese

reposo. Ahí, en tropel volante, descansan las imágenes de lo visto en una vida entera. *Paradiso* es una prisión de palabras abierta al mar del tiempo, que se levanta para detener un momento que se deseó eterno. Ahí está la belleza del hombre y su muerte, que se traduce como una posibilidad de anteponer un templo de palabras ante toda destrucción. Desde más allá de la literatura, desde un porvenir donde reina lo flamígero, se escribe esta novela, prometiendo la existencia de un lugar donde contemplar la muerte no es lo más difícil.

BIBLIOGRAFÍA

- ARROM, José Juan (1975), "Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima", en *Revista Iberoamericana* 41.92, pp. 469-475.
<https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1975.3024>
- BIANCHI ROSS, Ciro (2009), *Asedio a Lezama Lima y otras entrevistas*. La Habana, Letras Cubanas.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2009), *Argenis y Poliarco*. Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes.
- CARRILLO ESPINOZA, María (2015), "Orfeo y Dionisios en el origen de la poesía en María Zambrano y José Lezama Lima" en *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 104, pp. 177-191.
- CHIAMPÌ, Irlemar (1991), "Sobre la lectura interrumpida de *Paradiso*" en *Revista Iberoamericana* 57.154, pp. 65-70.
<https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1991.4856>
- CORONADO, Juan (1981), *Paradiso Múltiple*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- CORTÁZAR, Julio (1984) "Encuentros con Lezama Lima" en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima: Vol. 1 Poesía*. Caracas: Editorial Fundamentos.
- CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo (1994), *El primitivo implorante: el "sistema poético del mundo" de José Lezama Lima*. Ámsterdam, Editions Rodopi.
- DE CAMPOS, Haroldo (1974), "Superación de los lenguajes excesivos" en Fernández Moreno, César (coord.), *América Latina en su Literatura*. Ciudad de México, Siglo XXI, pp. XX-XX.
- FOXLEY, Carmen (1984), "Paradiso, un espacio precario para la duración" en *Paradiso: lectura en conjunto*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARCÍA PONCE, Juan (1987), "Imagen posible de José Lezama Lima" en Suárez-Galbán, Eugenio (coord.), *Lezama Lima*. Madrid: Taurus Ediciones, pp.187-194.
- HUNEEUS, Cristián (1984), "Paradiso como novela de iniciación" en *Paradiso: lectura en conjunto*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- JITRIK, Noé (1974) "Destrucción y formas en las narraciones" en Fernández Moreno, César (coord.), *América Latina en su Literatura*. Ciudad de México, Siglo XXI.
- LEZAMA LIMA, José (1971), *Algunos tratados en La Habana*. Barcelona, Anagrama.
- (1994), *Diarios*. Ciudad de México, Era.
- (1978), *Fragmentos a su imán*. Ciudad de México, Era.
- (1974), "Imagen de América Latina" en Fernández Moreno, César (coord.), *América Latina en su Literatura*. Ciudad de México, Siglo XXI.
- (1974), *La cantidad hechizada*. Madrid, Ediciones Júcar.
- (1993), *La expresión americana*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

- (2014), *Paradiso*. Ciudad de México, Era.
- (2016), *Poesía completa*. Ciudad de México, Sexto Piso.
- LIHN, Enrique (1984), “Paradiso, novela, homosexualidad (seguido de un suplemento)” en *Paradiso: lectura en conjunto*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MADROÑERO-MORILLO, Mario (2010), “La donación artística. Estética, saturación y donación” en *Pensamiento y Cultura* 13-2, pp. 195-203.
<https://doi.org/10.5294/pecu.2010.13.2.7>
- NANCY, Jean-Luc (2015), *Embriaguez*. Granada, Universidad de Granada.
- ORTEGA, Julio (1975), “La biblioteca de José Cemí” en *Revista Iberoamericana* 41.92, pp. 509-521.
<https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1975.3027>
- RÍOS ÁVILA, Rubén (1984) “La imagen como sistema” en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima: Vol. 1 Poesía*. Caracas, Editorial Fundamentos.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1987), “Paradiso: una silogística del sobresalto” en Galbán, Eugenio (coord.), *Lezama Lima*. Madrid, Taurus Ediciones.
- (1974), “Tradición y renovación” en Fernández Moreno, César (coord.), *América Latina en su Literatura*. Ciudad de México, Siglo XXI.
- SARDUY, Severo (1974), *Barroco*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (1987), “Dispersión: falsas notas/homenaje a Lezama” en Suárez-Galbán, Eugenio (coord.), *Lezama Lima*. Madrid, Taurus.
- SUCRE, Guillermo (1975), “Lezama Lima: el logos de la imaginación.” en *Revista Iberoamericana* 41.92, pp. 493-508.
<https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1975.3026>
- VALDÉS, Adriana (1984), “Paradiso de Lezama Lima” en *Paradiso: lectura en conjunto*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- VITIER, Cintio (1987), “La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular” en Suárez-Galbán, Eugenio (coord.), *Lezama Lima*. Madrid, Taurus.
- XIRAU, Ramón (1987), “Lezama Lima o de la fe poética” en Suárez-Galbán, Eugenio (coord.), *Lezama Lima*. Madrid, Taurus.
- YURKIEVICH, Saúl (1991), “La expresión americana o la fabulación autóctona” en *Revista Iberoamericana* 57.154, pp. 43-50.