

¿Qué es poesía? José Lezama Lima y el logos poético

Valentín Díaz

Universidad de Buenos Aires / Universidad de Tres de Febrero
Argentina

Resumen:

¿Qué es poesía? ¿Qué es Lezama? A través del estudio de tres zonas del pensamiento de José Lezama Lima sobre poesía y conocimiento (memoria, archivo, ética) este ensayo señala algunos aspectos que rodean el *logos poético* como concepto clave de la experiencia de lenguaje que la obra de Lezama es y propone que es la conexión el procedimiento fundamental a través del cual poesía y conocimiento se anudan.

Palabras clave: Lezama Lima – poesía – memoria – archivo – ética

Abstract:

What is poetry? What is Lezama? Through the study of three areas of José Lezama Lima's thought on poetry and knowledge (memory, archive, ethics) this essay points out some aspects that surround the *logos poético* as a key concept of the language experience that Lezama's work is and proposes that is the connection the fundamental procedure through which poetry and knowledge are knotted.

Keywords: Lezama Lima – poetry – memory – archive – ethics

1. Poesía

Ante José Lezama Lima, la pregunta ¿qué es poesía? puede hacerse también así: ¿qué es Lezama? Es decir, ¿en qué forma de escritura conviene reconocerlo? ¿Cuál es el límite de lo poético en su obra? Quizás valga la pena sostener el Lezama poeta (en lugar de otros igualmente válidos: narrador, filólogo, filósofo) para subrayar aquello que quizás sea el fundamento de todo lo demás: la experiencia de la poesía, el hallazgo del *logos poético* –un concepto que nace de esa experiencia. Pero es sólo un matiz. Esa experiencia arrasa con toda distinción de géneros y Lezama Lima a través de ella adquiere su verdadera imagen: una bestia del lenguaje inmanejable. La poesía, por ello, desborda obviamente el poema, incluso la novela, para expandirse también a la teoría, a través de una reducción a un procedimiento fundamental que la hace coincidir con el pensamiento: la conexión. En efecto, lo poético en Lezama es esa otra cara de cada palabra que en lugar de cerrarla como signo, la abre como recuerdo y promesa (2), la conecta y la integra en archivo (3) y la erige en fundamento ético (4).

2. Es la memoria

Estoy sentado en un café, de la mesa donde están aposentados los jugadores, sale una voz: “Todo el que tiene una novia china, tiene buena suerte”. Enseguida, nace un verso, de la raíz de los versos que nos gustan: “Novia china, buena suerte”. Me parece realmente deslumbrante. Fue una voz tan sólo lo que oí, porque cuando me fijé en el grupo, observé que me era imposible precisar de quién era esa voz, la raíz humana de ese verso. Poética de la voz, anónimo el rostro. Buena señal (Lezama Lima, 1958: 9).

Este fragmento de relato es una aparición más o menos inesperada para el lector, que aparece en el desarrollo de uno de los textos claves de lo que puede denominarse la “metodología” de Lezama Lima: “Preludio a las eras imaginarias” (1958). Lezama desarrolla aquí la oposición entre la causalidad y lo incondicionado que “con ojos irritados se contemplan” (1958: 7). La primera gusta de “los enlaces más visibles” y tiende a la “finalidad”. Por ello, se pregunta Lezama, como sospecha sobre la teleología (y por lo tanto, sobre el origen fundador): “¿Iban los enlaces causales por acariciadas colinas a su finalidad? ¿O la finalidad, imán devorador, atraía a la infinitud de la causalidad a su visible liberación?” (1958: 7). En el desarrollo argumentativo, Lezama explora el problema, registra antecedentes, momentos filosóficos y artísticos y, de pronto, viaja al presente, a ese café. ¿Qué es lo que aquí aparece? Se trata, sustancialmente, del *origen* del poema. El salto a la vida de lo nuevo y a la vez su fuente anónima (un robo) y popular. El poema nace, por lo tanto, como un modo de escuchar la lengua. ¿Qué aprende el autor de esa escena? En principio, la fuerza octosílaba, anónima e impersonal, natural del poema. Pero a través de ese octosílabo, Lezama aprende también la irrupción inevitable de lo incondicionado (lo imaginario) como la otra zona del pensamiento:

La novia china y la suerte, ¿en qué región de las emigraciones imaginarias se habían detenido? El epicúreo cálculo pascaliano de las posibilidades venía a resolverse en la imaginaria novia china. Y el azar que allí se busca para fijarlo, aquí venía sonriente a reencontrar la voz que lo aclare (1958: 9).

Y aún: aprende que el tiempo de lo incondicionado (estrictamente, de “lo incondicionado condicionante”) es el presente, una experiencia temporal en la que el presente es una carga de pasado (de memoria) que se lanza al futuro: todo ocurre mientras estoy

sentado en un café. Así, Lezama sigue a Kant para descubrir que “la misma serie de lo incondicionado engendra lo incondicionado” (1958: 9). Si “los nexos causales, las formas aristotélicas, la *causa noumenon*, presuponen el continuo” (1958: 10), “el agrupamiento de las variaciones inconexas, donde la causalidad se libera de la igual distribución de la potencia, nace de un margen espacial que se destrenza como condicionante” (1958: 10).

No está en juego aquí, sin embargo, una simple celebración del azar ni del puro tiempo como experiencia humana. Lezama establece un umbral que separa dos tiempos históricos: el mundo griego, donde “parecía lograrse la antítesis entre causalidad y metamorfosis” (1958: 12) y el mundo católico, donde surge “la posibilidad de la incondicionado” (1958: 13). Lo que a Lezama le interesa es, sobre esa base, una posibilidad: “era gloriosamente percible el encuentro de la causalidad y lo incondicionado”, un tipo de causalidad “que une a la divinidad con el hombre” (1958: 15). ¿Dónde es posible este encuentro? “¿Dónde la causalidad puede sustituir incesantemente, dónde lo incondicionado encuentra la imagen que exprese su abarcable lejanía?” (1958: 15), se pregunta, para responder: “Lo que ha quedado es la poesía, la causalidad y lo incondicionado al encontrarse han formado un monstruosillo, la poesía” (1958: 16).

Pero hay más. Escribe Lezama: “En el signo queda siempre el conjuro de un gesto” (1958: 17). Es decir, en su visión de la poesía, establece que “ese combate entre la causalidad y lo incondicionado, ofrece un signo, rinde un testimonio: el poema” (1958: 17), y agrega:

Lo más fascinante es que ese encuentro, esa batalla casi soterrada, ofrece un signo, un registro, un testimonio, una carta, donde el hombre causalidad [...] penetra en el espacio incondicionado, por el cual adquiere un condicionante, un *potens*, un posible, del cual queda como la ceniza, el vestigio, el recuerdo, en el signo del poema (1958: 16).

Lezama inaugura, de este modo, un pensamiento (una filología, una ética) sobre la poesía que es también una *pneumología*:

El signo expresa pero no se demuda en la expresión. El signo pasado a la expresión, hace que la letra siempre tenga espíritu. En el signo hay siempre como la impulsión que lo agita y el desciframiento consecuente. En el signo hay siempre un *pneuma* que lo impulsa y un desciframiento, en la sentencia, que lo resume (1958: 17).



Esta visión de la poesía es, al menos, doble, pues Lezama es muy claro al respecto: lo poético excede el poema y es, al mismo tiempo, un método de conocimiento, cuyo agente es el sujeto metafórico, cuyo territorio es lo imaginario. En el terreno de lo poético, la causalidad y lo incondicionado se articulan, al menos, de dos maneras: en “la causalidad operando sobre lo incondicionado” se da aquello que Lezama había definido diez años antes, la vivencia oblicua, que “parece crearse su propia causalidad” (1958: 20). Luego, “lo incondicionado operando sobre la causalidad, se muestra a través del súbito”, en una “fulguración” donde la causalidad queda “al descubierto en un instante de luz” (1958: 21). Pero, en efecto, lo que Lezama busca es el “intercambio” entre la vivencia oblicua y el súbito, cuyo producto es “el incondicionado condicionante, es decir, el *potens*, la posibilidad infinita” (1958: 21). Así, al hombre le es dado perseguir “el trueque de la nada en germen, del germen en acto”. Pero (y por esta vía Lezama puede volver al problema del origen, a la crítica del origen y a la afirmación de su persistencia),

al aparecer en el hombre esa relación entre el germen y el acto, pues es innegable que sólo el hombre, al ascender al germen, lo hace por medio de un acto, que reobra constantemente sobre el germen, procurando por ese acto volcar de nuevo su germen en una nueva extensión. Ese reobrar del acto sobre el germen engendra un ser causal, nutrido con los inmensos recursos de la vivencia oblicua y un súbito, que hacen la extensión creadora [...] y aquí comienza la nueva fiesta de la poesía, el *potens*, el posible en la infinitud. Es decir, el hombre puede prolongar su acto hasta llevar su ser causal a la infinitud, por medio de un doble, que es la poesía (Lezama Lima, 1958: 21).

A la poesía le quedaba, así, “su última gran dimensión: el mundo de la resurrección”. En ella, se vuelca el *potens*, “agorando sus posibilidades”. Concluye Lezama: “La poesía se hace visible, hipostasiada, en las eras imaginarias, donde se vive en imagen, por anticipado en el espejo, la sustancia de la resurrección” (1958: 23). Una década más tarde, en “Confluencias” (1968), Lezama vuelve sobre el problema de las eras imaginarias y afirma: “lo que yo he llamado las eras imaginarias y también la sobrenaturaleza, forman un entrelazamiento de germen, acto y potencia, nuevos y desconocidos gérmenes, actos y potencias” (1968: 321).

Pero el problema aparecía también en “A partir de la poesía” (1960), donde Lezama afirma, con la Revolución cubana como horizonte reflexión: “me ronda de nueva esta frase mía, que es como el resumen de todo lo dicho: lo imposible al actuar sobre lo

posible engendra un *potens*, que es lo posible en la infinitud” (1960: 37). Se trata de la potencia de invención, “lo incondicionado condicionante”. En reemplazo del origen (perdido), el autor no deja de interrogarse por el surgimiento, la gestación, la germinación, la *poiesis*. Aquí, el pensamiento (y la poesía) son espacio de esa potencia.¹

3. Es el archivo

Si la memoria es la facultad necesaria para el surgimiento del poema y, al mismo tiempo, del conocimiento, lo que esa facultad activa es una potencia cuya lógica de acumulación y uso es la del archivo. Ese archivo descansa en el cuerpo (el cuerpo de Lezama, la gordura), su unidad es la imagen y su despliegue, la invención de eras imaginarias. La imagen es, evidentemente, uno de los pilares de la poesía como pensamiento en Lezama. Aparece por ejemplo en “Las imágenes posibles” (1948), donde Lezama instala el origen, precisamente, en el plano de la imagen para sostener una concepción del “mundo como imagen” (1948: 114), pues “será siempre *lo primero que llega*” (1948: 116). Sin la imagen (lo mismo ocurre en Benjamin) no hay historia: “La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles” (1948: 114). La obra de Lezama se coloca en ese (ante)último lugar en relación con la posibilidad de la historia. Es decir, hay una dimensión postrera de la imagen. Lo que se convoca, en este caso, es el origen como creación y todo el texto despliega diferentes inflexiones de la imagen y la semejanza. El hombre (a diferencia de Dios) parte de la semejanza, pues como imagen y semejanza ha nacido. Escribe Lezama:

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

¹ Cfr. Agamben: “toda potencia humana es, cooriginariamente, impotencia [...] y éste es el origen de la desmesura de la potencia humana [...], el hombre es el animal que puede la propia impotencia” (2005a: 362). Otra conexión: Horacio González, en su lectura reciente de Lezama, propone una hipótesis sobre el posible lazo entre Lezama y Aby Warburg: “Es probable que Lezama no haya leído a Warburg, frecuentado con mayor intensidad en nuestros países a partir de los años '60 en adelante, pero la vinculación es evidente, precisamente a través de Curtius, uno de los tantos autores que recibió su magnífica influencia. Warburg también acentuaba en su historia de la cultura la transmisión icónica arcaica en la cultura moderna, con el criterio del retorno imagínico, bajo formas acuñadas, de manera arquetípica y simbolista, del acervo antiguo. Ya sea que se manifestase por la vía del paganismo, la magia o la religión. El proyecto de un Atlas de la Memoria es excepcional. Es muestra de un pensamiento clasificatorio mágico-mítico, regido por lo que llamó *pathosformel*, líneas imaginarias de agrupamiento de supervivencias mnemónicas en la construcción de imágenes artísticas, y arroja un eco plausible y casi perfecto sobre toda la obra de Lezama” (2014: 10).



cuerpo al tomarse a sí mismo como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen (1948: 114-115).

Ahora bien, la poesía vuelve a erigirse aquí en experiencia que, en su excepcionalidad, dice una verdad sobre la existencia humana en general, es decir, *fuera del poema*. Esto se debe a que “la imagen al verse y reconstruirse como imagen crea una sustancia poética, como una huella o una estela” (1948: 115). Si puede afirmarse que Lezama hace de la poesía una experiencia vital modélica de la existencia humana es porque “solamente de la traición a una imagen es de lo que se nos puede pedir cuenta y rendimiento” (1948: 115). Es el punto de “escisión” entre semejanza e imagen aquello que define el límite de la experiencia de los hombres.

De la pionera voluntad de forma alemana, Lezama, a través de una torsión léxica, para pensar esa experiencia, crea la “voracidad de Forma”: “como la semejanza es un Forma esencial e infinita, paradójicamente, es la imagen el único testimonio de esa semejanza que así justifica su voracidad de forma” (1948: 115). La imagen, en ese marco, aparece como testimonio del desgarramiento de lo “sucesivo”: “a la maravilla de que entre esos saltos se establecen interposiciones, imágenes, queda esa distancia vacía evidenciada en la metáfora” (1948: 115).

¿Qué es, entonces, la imagen para Lezama Lima? La imagen es, en principio, una; una unidad infinita que hoy no cuesta denominar archivo y que está llamada a completarse ilimitadamente en “las vivencias del desplazamiento” (1948: 115), en el hombre que se desplaza. Así, esa unidad de la imagen tiene la forma de una red: “la red de las imágenes forma la imagen” (1948: 115) –una creación de “inmediatez” siempre frágil e incompleta. La imagen es aquello “que no se desvanece” y por lo tanto, es posible inferir, es cada vez testimonio de la asistencia a la experiencia de lo inmediato.

Se deducen de esta concepción de la imagen un principio que hace de la poesía un modo de conocimiento, nada menos que el único verdadero conocimiento: “el hombre puede alcanzar por el conocimiento poético un conocimiento absoluto” (1948: 116). Ese conocimiento supone, en Lezama, la postulación de una nueva racionalidad: se trata de la “vivencia oblicua”: “entre la carta oscura entregada por la metáfora, precisa sobre sí y misteriosa en sus decisiones asociativas y el reconocimiento de la imagen, se cumple la vivencia oblicua” (1948: 119).

Sobre la base de la imagen y de la metáfora como problemas (“va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola”, 1948: 118) es posible señalar uno de los

movimientos que edifican el pensamiento de Lezama sobre la poesía y el logos poético. Se trata, simplemente, de un modo de pensar: “en toda metáfora hay como la suprema intención de lograr una analogía, de tender una red para las semejanzas, para precisar cada uno de sus instantes con un parecido” (1948: 118). Lezama insta un pensamiento de la analogía que arruina, de un modo sistemático, los derechos del historicismo y de la causalidad:

la metáfora y la imagen permanecen fuertes en el desciframiento directo y las pausas, las suspensiones, que entreabren tienen tal fuerza de desarrollo no causal que constituyen el reino de la absoluta libertad y donde la persona encarna la metáfora (1948: 119).

La dimensión metodológica presente en la imagen toma, como puede verse, diferentes formas. En *La expresión americana* la comprensión de las “entidades culturales imaginarias”, es decir, de las entidades presididas por la *imago*, hace posible al agente del método (el sujeto metafórico) construir unidades de análisis –aquello que Lezama denomina “paréntesis”, constructos que sólo se realizan a través de “la imaginación”, en los que se hace posible el establecimiento de “resonancias” (la imagen, en Lezama, no es exclusivamente visual, sino también, como puede verse, auditiva) entre momentos históricos diversos, “enlaces históricos”, “contrapuntos” (cfr. 1957: 53-56). Ese método tiene como objetivo último aquello que toda una tradición del pensamiento sobre la historia también busca por esos años en relación con los hechos históricos del pasado y la experiencia: “impedir que las entidades naturales o culturales imaginarias se queden *gelée[s]* en su estéril llanura” (Lezama Lima 1957: 54).

Pero el sujeto metafórico es también, simplemente, el poeta, Lezama. En efecto, Lezama compone sus textos, cualquiera de ellos, a través de la actualización (lógicamente nunca definitiva, nunca completa) de esa potencia que es su archivo personal que está alojado en su memoria. Así cita, con el rigor de la aproximación (es el sonido que necesita) y por eso la errata ocupa un lugar clave como verdad de ese trabajo. Su escritura puede ser pensada en torno a esa política de la errata (sobre todo cuando cita) que lejos de ser una mera distracción, depende de un conocimiento (siempre remoto), fundamentalmente corporal, es decir, de la memoria. Así opera también con la gramática, con el archivo de la lengua: por ello el neologismo y la sintaxis insólita. En lugar de la biblioteca (la lectura parece volverse una experiencia siempre



remotísima, hecha en otra vida), Lezama llega al presente del archivo con la lógica de la memoria involuntaria.

Ese archivo que Lezama lleva consigo en su desplazamiento inmóvil es una disposición ética de aceptarlo todo y devorarlo (la gordura como forma-de-vida), una disposición imaginaria (una forma corporal del *horror vacui*: “el miedo a quedarse sin imágenes”, 1968: 320) y una disposición cultural (la *incorporación* del mundo, la “voracidad, ese protoplasma incorporativo del americano”, 1957: 177).

4. Es una ética

El comienzo de *La expresión americana* ocupa, o debería ocupar, un lugar destacado en la serie de aperturas filosóficas del siglo pasado que eligen una consigna que lo dice todo y que a su vez necesita del libro que con ella se abre para cobrar sentido pleno. En ella Lezama enuncia una ética de las formas (o de las fuerzas): “Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar, mantener nuestra potencia de conocimiento” (1957: 49). Más allá de que la “estética” que se define en ese postulado parece corresponder con naturalidad a los principios que rigen la escritura de Lezama, lo cierto es que luego de ese postulado inicial, el autor define con precisión su idea de lo difícil, una idea que excede una mera definición de “estilo”, para ser no sólo un método orientado a vehicular o a hacer posible, precisamente, esa “potencia de conocimiento” de lo histórico, sino también una forma de logos. Dice Lezama:

¿Qué es lo difícil? ¿Lo sumergido, tan sólo, en las maternales aguas de lo oscuro?
¿Lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica. Una primera dificultad, en su sentido; la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica. He ahí, pues, la dificultad del sentido y de la visión histórica. Sentido o el encuentro de una causalidad regalada por las valoraciones historicistas. Visión histórica, que es ese contrapunto o tejido entregado por la *imago*, por la imagen participando en la historia (Lezama Lima, 1957: 49).

Silencio. Lo difícil es un método sensible a la historia como imagen y como devenir, sensible al paisaje como potencia y, sobre todo, sensible a las necesidades filosóficas y estéticas del presente –un presente contemplado desde ese paisaje, desde un aislamiento radical que funciona como disposición a lo universal, cuya condición de posibilidad es una idea específica de lo latinoamericano. Lezama participó por ello de los debates del mundo desde

un sedentarismo lo suficientemente intensivo como para haberse vuelto el mayor de los viajeros, un viajero que contempla, a su modo, todos los paisajes que tenían ante sí los otros, casi sin haber dejado la casa de la calle Trocadero.²

Lo difícil (como método) es, a su vez, lo barroco. En primer lugar, por una razón histórica (entendida en el sentido de lo que Lezama denomina “eras imaginarias”): el Barroco es el “origen” de América que define el nacimiento de una nueva ética, de un modo de relación con el paisaje, de una “heroica pobreza”. Aquella potencialidad que, a partir de la noción de “contraconquista”, Lezama deposita en el Barroco americano (precisamente como arte de la contraconquista) supone una inversión radical de cualquier direccionalidad (plenamente establecida en ese momento y aún hoy) en la historia del arte. No hay, en Lezama, centro y periferias (ni históricas, ni políticas, ni culturales, ni artísticas). América Latina es el paisaje en el que se realiza (al devolver “acrecido” lo que se recibe, al dar tensión y plutonismo aquello que en Europa es sólo fatiga) el destino del mundo. Una vez asumido este principio, sólo en América es ya posible sostener una crítica del origen, pues América Latina nace en la problematicidad de lo originario como “recomenzar” permanente.

Es el Barroco la fuente de conceptos metodológicos que Lezama postula: el contrapunto, la vindicación de la imagen, la metáfora (y el sujeto metafórico). Si el Barroco es, para él, una fuerza en la que se realiza, más radicalmente que en cualquier otro momento o que en cualquier otra “estética”, la “conurrencia de gravitación de intuición poética y de conocimiento animista” (1957: 98), su método sólo puede funcionar como eco de esa experiencia, como realización del “logos poético”. Sólo la tensión y el plutonismo, rasgos específicos del Barroco americano, hacen posible el método de lo difícil, pues sólo esos rasgos hacen posible que la imagen (la red de imágenes) suponga una “síntesis” paradójica, irresoluble; sólo así pueden construirse “paréntesis” temporales donde quepa lo histórico comprendido como “causalidad retrospectiva” y como imagen (aquello que se interpone en “la distancia vacía evidenciada en la metáfora”, 1948: 115). Sólo conservando esa tensión propia, según Lezama, del Barroco, es posible construir imágenes históricas “descongeladas”, esto es, cargadas de vida.

² Una casa cuya pequeñez nunca deja de sobresaltar al visitante de la actual Casa Museo José Lezama Lima que ingresa por primera vez con las imágenes que la obra de Lezama construyó de ella – imágenes que permiten esperar grandes espacios necesarios para contenerlas, y aún, para contener el tamaño de Lezama. También allí se hace visible la intensificación del espacio (el sedentarismo que se vuelve nomadismo) y el poder (lo imaginario) de cada objeto, cada rincón. Al respecto, señala Susana Cella: “Una constante negativa al viaje lo remite siempre al mundo interminable de la calle Trocadero 162, a La Habana Vieja, a la biblioteca” (1993: 23).



Pero sin el paisaje esa vida no es posible. El movimiento final de *La expresión americana* es, en efecto, la postulación de una teoría del paisaje a partir de la cual Lezama termina de dar forma a su certeza de que América Latina es el destino del pensamiento y el arte, que en Europa se habían ya agotado. La lectura que Irlemar Chiampi hace de Lezama es muy enfática con respecto al horizonte filosófico de esta zona de su obra: “retomar los términos hegelianos de Naturaleza e Espíritu, asociarlos por el paisaje (la Naturaleza revelada por el Espíritu), para reintroducir (contra Hegel) América en la Historia”. Esta lectura de Chiampi, en efecto, hace de *La expresión americana* una contestación (Lezama habla de una “burla”) al hegelianismo, una “ruptura epistemológica con la lógica y el historicismo de Hegel” (1993: 27), cuyas razones no deben buscarse sólo en el “eurocentrismo” de Hegel, sino también en “motivaciones ideológicas”: la reivindicación por parte de Lezama de “la modernidad de una determinada tradición de la cultura europea” (1993: 28), esto es, reivindicación del catolicismo (sin perder de vista la “innovación” en la tradición del discurso americanista que supone la inclusión de América del Norte en su mapa americano, inclusión, por lo tanto, también del protestantismo en la reivindicación del Continente –según Chiampi aquí debe leerse otra respuesta a Hegel, en la medida en que esa forma del protestantismo había sido también rechazada por él). Escribe Chiampi:

El rechazo lezamiano del historicismo de Hegel es el correlato de su reivindicación –*via América*– del núcleo genealógico de Occidente. La vieja Europa, la que nace de la incorporación de los grandes mitos y religiones de Oriente por el cristianismo primitivo, aquello que preservó la tradición grecorromana (y con ésta el mundo pagano), es la cultura paradigmática, la matriz de los imaginarios de la cultura americana. Ese Occidente primigenio –mundo de los “orígenes”– no es, desde luego, el origen, en sentido metafísico, destituido de logos o relación. Es el origen en sentido histórico, el *locus* ancestral, donde se configuró el “protoplasma incorporativo” que la nueva era imaginaria de América hace resurgir con su eros cognoscente (Chiampi 1993: 30).

En contra del “cerrado pesimismo hegeliano” que nos descartaba de la historia del desenvolvimiento del espíritu universal, el paisaje americano “nos ha llenado de ventura y alabanza”; nuestra naturaleza ya nos había revelado el Espíritu. Lezama parodia “la esperada antítesis”, para “burlarlo, señalando para su fastidio, una de las veces en que la idea no coincidió con la realidad” (1957: 171-172). La respuesta de Lezama es que “bastaría para refutarlo [...] el Aleijadinho con su síntesis de lo negro y de lo hispánico” (1957: 173). La imperiosa necesidad de “liberarse del historicismo” hegeliano consiste simplemente en oponerle a su logos el logos poético –otra forma de la *heterología*, en el sentido en el que



recientemente Georges Didi-Huberman (2018) la integra a una serie que además componen la heterotopía, la heterocronía y la heteronomía y que en conjunto definen la posibilidad filosófica de una vida otra, sublevada.

Aquí: logos poético, sujeto metafórico, imagen, era imaginaria. Estos conceptos y algunos otros nombran esa experiencia que cada poema de Lezama Lima, pero también cada narración y cada proposición, quizás hace. En todos los casos se pone en juego un saber que en su diferencia intenta nada menos que salvar el pensamiento de la crisis.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2005) [2007]. *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro.

Cella, Susana (1993). "Introducción". Lezama Lima, José. *Sucesivas y coordenadas*, Buenos Aires, Espasa Calpe: 9-47.

Chiampi, Irleamar (2001) [1993]. "La historia tejida por la imagen". Lezama Lima, José. *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica: 9-34.

Didi-Huberman, Georges (2018). "El arte de la vida otra, o cómo no ser gobernado" (traducción de Valentín Díaz), *Chuy. Revista de estudios latinoamericanos* n° 5, Buenos Aires: 33-51.

González, Horacio (2014). "Lezama Lima: la transmutación de la lengua como mito". Lezama Lima, José. *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina*, Buenos Aires, Colihue.

Lezama Lima, José (2010) [1948]. "Las imágenes posibles". *Analecta del reloj*, La Habana, Letras cubanas: 114-137.

----- 2010 [1957]. *La expresión americana*, Edición de Irleamar Chiampi. México, Fondo de Cultura Económica.

----- 2010 [1958]. "Preludio a las eras imaginarias". *La cantidad hechizada*, La Habana, Letras cubanas: 7-23.

----- 2010 [1960]. "A partir de la poesía". *La cantidad hechizada*, La Habana, Letras cubanas: 24-39.

----- 2010 [1968]. "Confluencias". *La cantidad hechizada*, La Habana, Letras cubanas: 315-330.