

## TEORÍA DE LA IMAGEN Y TEORÍA DE LA LECTURA EN LEZAMA LIMA

...es importante ver que la presencia de los dioses y la aparición del mundo no empiezan por ser una consecuencia del acontecer del lenguaje, sino que son simultáneos con ello.

HEIDEGGER

Dentro del conjunto de los ensayos teóricos de Lezama Lima, “Las imágenes posibles” ocupa una posición axial. Publicado en 1948, en las entregas de primavera y verano de la revista *Orígenes*, que desde 1944 dirigía su autor, ese texto extenso y complejo contiene la primera formalización de la teoría de la imagen que habría de desdoblarse en toda su ensayística posterior. Especie de *mise au point* de su labor, resume los conceptos básicos que estaban implícitos en los diez años de su producción poética anterior, y sobre todo, adelanta los que insembrarían las alegorías de *Paradiso* (1966) —que Lezama empezaba ya a escribir por entonces—, o el programa estético posvanguardista a partir de *La fijeza* (1949). En el marco teórico de ese ensayo básico se inserta *in nuce*, igualmente, la hipótesis del “sistema poético del mundo”, que habría de desplegarse tanto en la espectacular teoría de nuestra cultura que es *La expresión americana* (1957) como en la formulación de las “eras imaginarias” de los años sesenta.

Esa riqueza no se entrega, sin embargo, sin las resistencias peculiares del texto lezamiano. La dificultad propia de la forma del ensayo se incrementa aquí con el barroquismo conceptual: la exposición ametódica y antisistemática se complica con un desarrollo elíptico; los conceptos no constituyen un *continuum* operativo, sino que son presentados mediante figuraciones que impulsan el movimiento discursivo como un paralelogramo de fuerzas;

la lógica de lo lineal y consecutivo no sólo es subvertida, sino desplazada por la de lo paralelo, complementario y adyacente. Lezama teoriza sobre la imagen con imágenes, promoviendo el efecto estético en la correlación entre el lenguaje del ensayo y su objeto de conocimiento, en un sistema de relación análogo, pero cualitativamente distinto, del que acompaña a su poesía o a su ficción.

Trataremos aquí de recortar las coordenadas sobresalientes de la teoría de la imagen, identificando, especialmente en la primera parte, las citas o referencias que oscurecen el tejido argumental del ensayo. Nuestro método será el de la *lectura relacional* (del texto como producto y de los textos que han interferido en su producción), sin perder de vista el hecho de que la dificultad en Lezama no es un accidente, sino una estrategia para estimular la intelección del contenido.

#### LA IMAGEN "ONTOLÓGICA"

La espiral argumentativa de "Las imágenes posibles" arranca de un principio que atraviesa todo el pensamiento teórico de Lezama: la concepción del *mundo como imagen* ("la imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles")<sup>1</sup>. La preeminencia de la imagen como objeto privilegiado del conocimiento se justifica por la imposibilidad de aprehender el mundo físico (o "los recursos intocables del aire"), la cual, a su vez, deriva de la pérdida de la memoria de algo primordial. Un objeto será, así, "un imposible, una ruptura sin *nemosine* de lo anterior" (p. 151).

Esas postulaciones cobran inmediata familiaridad para el lector moderno, acostumbrado como está a la primacía del lenguaje en la misma constitución del sujeto. No obstante esa afinidad general, el énfasis puesto allí en el olvido del origen (o falta de ser), en las realidades en sí mismas, parece situar la postura epistemológica de Lezama en ciertos confines de la ontología de Heidegger. Más precisamente, en aquella diagnosis de la "amnesia del ser auténtico" en los entes, que provenía de su asunción radical de la naturaleza temporal del ser (en el *Dasein*) para desembocar en una "ontología sólo posible como fenomenología"<sup>2</sup>. Lezama,

<sup>1</sup> J. LEZAMA LIMA, "Las imágenes posibles", en *Analecta del reloj*, Orígenes, La Habana, 1953, p. 151. Citaré, entre paréntesis, las páginas, siguiendo esta edición. Las dos partes del ensayo de Lezama se publicaron por primera vez en 1948 (*Oríg.*, núm. 17, 3-13 y núm. 18, 25-35).

<sup>2</sup> M. HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*, trad. y pról. José Gaos, F.C.E.,

que parece respirar los aires filosóficos de la época (tan impregnados por la expansión de la fenomenología husserliana y la analítica existencial heideggeriana) evita, sin embargo, suscribir la concepción desolada (y des-teologizada) del “ser para la muerte”<sup>3</sup>. Sus perífrasis conceptuales recogen la noción de fenómeno de los fenomenólogos (“lo que se muestra”, lo patente) para hacerla coincidir con la de la imagen. Pero enfatiza justamente lo que Heidegger apuntó como válido etimológicamente en φαῖνόν μὲν οὖν y luego rechazó como no pertinente en aquella noción: el “parecer ser”. “La semejanza de una imagen y la imagen de una semejanza, unen la semejanza con la imagen como el fuego y la franja de sus colores” —dirá Lezama (p. 151)— para reencauzar la identidad fenomenológica de la imagen en el “parecer ser” de la similitud.

Por otro lado, como no le interesa la interrogación metafísica fundamental (el ser o el sentido del ser), concentra su argumentación en destacar la omnipresencia de la imagen (“él [el hombre] siempre se ha sentido como un cuerpo que se sabe imagen, pues el cuerpo al tomarse a sí mismo como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen”, p. 151), y principalmente, en su potencial de rescate de la Forma primordial (el origen, el ser auténtico). El proyecto de Lezama es restituir a la imagen su poder de proyección ontológica y, por supuesto, reivindicar la poesía (“el don órfico del canto”) como la única posibilidad de penetrar en el “reverso que se fija” (p. 152).

Esa proposición puede complementarse con aquel tópico, sobresaliente en el repertorio lezamiano, que toma a la poesía como un “conocimiento de salvación”: la aventura poética, tentativa sin límites de apoderamiento del ser de las cosas, es el acto inocente que permite desculpabilizar la falta de origen que aqueja a los entes —o como dijo él mismo, posteriormente, en una fórmula inmejorable, “tiene que empatar o zurcir el espacio de la caída”<sup>4</sup>. El vocabulario religioso no es ahí un recurso retórico,

México, 1951, pp. 31-45. Los ensayos de este filósofo sobre Hölderlin (la poesía como “fundación lingüística del ser”) permiten una aproximación más justa entre su pensamiento y la teoría de Lezama, que escapa a mi propósito aquí. Véase M. HEIDEGGER, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Ariel, Barcelona, 1983, esp. pp. 53-67.

<sup>3</sup> En esa fase de LEZAMA, el ensayo que consigna su posición antiexistencial es “Conocimiento de salvación” (1939), en *Analecta del reloj*, pp. 249-252.

<sup>4</sup> LEZAMA LIMA, “La dignidad de la poesía” (1956), en *Tratados en La Habana*, Orbe, Santiago de Chile, 1970, p. 305.

sino el reflejo de la hibridación entre ontología y teología en su pensamiento. La imagen "ontológica" es, diríamos, re-teologizada, pero no por ser portadora de una verdad absoluta, sino por constituir un diseño de una progresión *hacia* el origen. La *posibilidad de la revelación* es su propiedad intrínseca, ya que, con ser una interposición entre el ser y las cosas (y hasta un "escamoteo" o un simulacro, conforme Lezama proponía en un ensayo anterior)<sup>5</sup>, la imagen es, cabalmente, un hecho del lenguaje (volveremos a ese punto). Su constitución es, por ello mismo, paradójica: teje semejanzas para llegar al ser y pone en evidencia, simultáneamente, las diferencias que lo niegan.

#### LOS MITOS DEL ORIGEN

La mayor porción del ensayo que comentamos comprende el desarrollo de los conceptos introductorios, en una serie de "imágenes posibles", reunidas bajo la proposición fundamental de que "la red de imágenes forma la imagen" (p. 153). Esta proposición (cuyas implicaciones se multiplican a lo largo del discurso ensayístico) anuncia, inicialmente, el examen de un grupo de mitos del origen de las culturas, cuya diversidad aparente se resuelve en la unidad de su sentido. El diseño general de la argumentación consistirá en captar el modo simbólico como los pueblos inscribieron sus valores, su ética o su saber (o sea, su imagen en la cultura), en una serie de manifestaciones como textos, mitos, leyendas, cosmogonías, episodios históricos u obras artísticas (o sea, una red de imágenes). Desde luego, no se trata de describir la "evolución" de un concepto, sino de captar por detrás de la dispersión de las geografías, de la diversidad de los tiempos y en medios diferentes, la unidad de la imaginación poética. A esto alude el ensayista con la enigmática expresión "aquel desfile de guerreros de distinto uniforme" (p. 153), con que anuncia su ejército de imágenes. Su acercamiento a los entes-imágenes es el del fenomenólogo, que suspende lo que es *physei* (de naturaleza) para capturar lo que es *thesei* (de cultura), buscando, con la conciencia intencional, lo inmediatamente dado a la reflexión para extraer una significación. En esa formulación criptográfica, Lezama parece aludir a ello:

<sup>5</sup> "Conocimiento de salvación", p. 249.

y aquel desfile de guerreros de distinto uniforme se convierte ahora en el primero que llega a la puerta o en aquel que se aleja desmesuradamente. Tanto una brutal cercanía como el más progresivo alejamiento forman un inmediato capaz de endurecer y resistir la imagen, y a pesar de esa distancia será siempre *lo primero que llega* (p. 153; el subrayado es de Lezama).

Veamos, pues, cómo Lezama toma la serie de “lo primero que llega”, para convertirla en una fábula transcultural, cuya trama es el concepto de imagen como *revelación encarnada*.

La primera imagen se ofrece con la figura de Prometeo, en el período mítico-helenístico (siglo VII a. C.). En su lectura del *Prometeo encadenado* de Esquilo, Lezama señala la inscripción del significado del conocimiento poético como conocimiento absoluto, que se entrega al hombre como una totalidad. Llevado con el fuego, dice, “el arte no es un misterio, siempre alcanza la proporción del hombre, pues el griego estuvo convencido que al poner las cosas en la luz, en su develamiento, adquiriría un logos por la palabra” (p. 154).

La elección del héroe civilizador para encarnar el mito del origen del lenguaje entre los griegos contiene la clave de lo que Lezama entiende por “revelación” mediante la imagen. Entre las varias hablas de Prometeo en el Cáucaso, indica justamente aquella en que el personaje torturado se refiere al beneficio de haber enseñado a los hombres el difícil *arte de leer* los presagios<sup>6</sup>. La “revelación” que Prometeo aporta a los hombres es la de cómo interpretar los signos oscuros de los fenómenos del mundo. Dicho de otro modo: el saber total es el saber poético, que transforma el mundo físico en imágenes. En esa versión lezamiana, Prometeo es el paradigma del poeta —el *bene-factor* que entrega el fuego del conocimiento poético, que enseña a adivinar, prever, interpretar, vale decir: a *leer formando imágenes*.

El mismo mito le sirve a Lezama para contrastar el conocimiento poético con el conocimiento racional (tópico omnipresente en su ensayística). En su crítica al racionalismo, elige la hazaña prometeica para ilustrar la vitalidad de la conciencia pre-filosófica o dialéctica, propia de las culturas en el alba de su historia. La era mítica, anterior al orden represivo de la razón, muestra al hombre tratando las artes “dentro de la revelación interpretada”. Con el advenimiento del período socrático o dialéctico, dice Lezama,

<sup>6</sup> Me ahorro la larga cita de las pp. 153-154, que corresponden a los vv. 493-506 de *Prometeo encadenado* de ESQUILO, fuente que Lezama no indica en su ensayo.

el hombre griego “volvía a angustiarse [...] al enfrentarse con el nacimiento del ser”. A aquella participación en el saber total, adquirido mediante la poesía en los orígenes de la humanidad, suceden la debilidad y el desconcierto, cuando el hombre asiste a “las metamorfosis del ser en su cuerpo [...] preocupándose no ya de la unidad primordial, sino, en el periodo parmenídeo, de la definición de la unidad por exclusión” (p. 155).

En los meandros de esa distinción entre las dos épocas de la cultura griega, la mítica-primitiva y la racionalista, posterior, podemos entrever una referencia implícita a la transformación de la tragedia, que Nietzsche analizó como representativa del “socratismo estético” en Eurípides. Opuesto a los sentimientos apasionados, dionisiacos de la tragedia original (que Sófocles y Esquilo ilustran), el socratismo era, para Nietzsche, la intrusión del espíritu crítico y racionalista, con sus “ideas frías y paradójicas”<sup>7</sup>. En la argumentación de Lezama, la pérdida de la “unidad primordial” insinúa, conjuntamente, la escisión de la unidad apolíneo-dionisiaca de la tragedia (conforme a Nietzsche) y el postulado metafísico de Parménides, fundamentado en el principio de la identidad y la contradicción: “El ser es y el no ser no es”.

Al ampliar la línea de razonamiento nietzscheano sobre la decadencia griega, Lezama aprovecha para tocar uno de sus temas preferidos: la objeción a la teoría aristotélica de la mimesis. En el periodo de Pericles, afirma, “la indecisión comienza a doblar las rodillas y a enarcar la semejanza” (p. 155). Aquí Lezama alude a la intensificación de la debilidad griega, cuando el estagirita fija, en la *Poética*, el concepto de reproducción por imitación en la tragedia, la epopeya, la poesía ditirámbica, la aulética y la citarística (1447a). Opuesta a la “posesión de secretos”, en el concepto primitivo de la imagen, la semejanza aristotélica “marcha sólo acompañada de la horrible vanidad de reproducir” (p. 155). Resulta obvio que aquí Lezama se atiene al sentido parcial de la mimesis (como *imitatio*), fijada por la posteridad teórica<sup>8</sup>. No

<sup>7</sup> F. NIETZSCHE, *El origen de la tragedia y obras póstumas de 1869 a 1873*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1932, t. 1, pp. 93-96.

<sup>8</sup> La traducción de *mimesis* por *imitatio* echa a perder la asociación con *poiein* y *poiesis* (hacer, producir) establecida por Aristóteles. El restablecimiento del sentido propio del término en la *Poética* se debe, como es sabido, a E. AUERBACH, cuando dio a su libro *Mimesis* (1946) el subtítulo *Dargestellte Wirklichkeit* (la representación de la realidad). Lezama se atiene al concepto vigente cuando escribió el ensayo, pero anota precisamente el requerimiento de la *poiesis* (“las progresiones de la metáfora”) en las formas de la *mimesis* (cf. pp. 155-156).

arruina, empero, la coherencia de su argumentación, puesto que asocia la teoría de la mimesis con la sistematización y dogmatización del saber en Aristóteles, en cuya doctrina el mismo Nietzsche vio un síntoma de la decadencia griega, correlativamente con la disyunción de los instintos apolíneo y dionisiaco. Para Lezama, el concepto de imagen total de los tiempos de los orígenes se pierde al reducirse a la imitación, a la convención de la forma fija de la tragedia y a la representación de lo espacial (cf. p. 156).

En la secuencia de su “interminable ejército de diversos uniformes” (p. 158), el ensayista se detiene en otro soldado que ilustra el concepto de la imagen como revelación encarnada. Se trata (probablemente) de un bajorrelieve egipcio en que Dehuti-Necht (*sic*), el intendente, coge una rama de tamarindo para azotar a un campesino (p. 158). Descifrar ese enigmático pasaje del ensayo sólo me fue posible gracias a una buena enciclopedia, a la desconfianza en la ortografía de Lezama y a la atención al registro subyacente en la enunciación de sus argumentos. *Dehuti* (léase: Djehuti o Zehuti) es el nombre primitivo de la divinidad egipcia, que en el periodo greco-romano fue substituido por el de *Toth* (el “tres veces grande”) e identificado por los griegos como Hermes Trismegisto. Mensajero de los dioses, Djehuti es el padre de la ciencia y de la literatura, de las invenciones y de todas las artes, especialmente de la escritura; es el guardián de los archivos de los dioses, su escriba y, desde luego, el inventor de los jeroglíficos<sup>9</sup>. En suma, ese bibliotecario-escritor es el Prometeo egipcio, que entrega a los hombres la luz del conocimiento total.

Ahora bien, en la lectura que hace Lezama de la representación realista del intendente Djehuti, que se dirige lentamente hacia el campesino para azotarlo, queda destacado su significado simbólico: el héroe se vale del símbolo de su saber (la rama de tamarindo) para transmitir al hombre la *poiesis*. La hazaña prometeica es, así, la imagen formada por el ensayista para significar el beneficio de la entrega mítica —el arte de leer y escribir— al humilde campesino que la aguarda reverencialmente inclinado.

<sup>9</sup> Cf. *New Larousse Encyclopedia of Mythology*, intr. Robert Graves, Hamlyn, New York, 1959, pp. 27-28. El comentario completo de Lezama sobre los egipcios deja entrever un contraataque a la tesis de W. WORRINGER sobre el artificialismo y racionalidad de su civilización, en *El arte egipcio. Problemas de su valoración*, Revista de Occidente, Buenos Aires, 1947 (la 1ª ed. española es de 1927). En un ensayo posterior, “Las eras imaginarias: los egipcios” (1961), Lezama escribe incisivamente contra la interpretación de Worringer, cuya perspectiva moderna había descartado el sentido religioso y mítico del arte egipcio (*Las eras imaginarias*, Fundamentos, Madrid, 1971, pp. 83-84).

El momento mítico del beneficio del saber poético entre los chinos es recogido en una escena de conversación entre el rey, un noble y un poeta, cuando el rayo lunar llega hasta los dialogantes, para entregarles los principios del método celestial (cf. pp. 159-160). Lezama describe la escena con su método habitual de poner en elipsis el objeto de la exposición, pero basta tener en cuenta la yuxtaposición de los argumentos para el deslinde. Los principios del método celestial son atribuidos a Fou Hsi —el primero de los diez emperadores del periodo mítico chino— que aparece metaforizado en el “rayo de luna” que alcanza a los comensales<sup>10</sup>. En la tradición china, Fou Hsi (siglo IV a. C.) posee los atributos que lo equiparan con Prometeo y Djehuti: es el bienhechor que trajo a los hombres las marcas de la civilización (el arte de la caza, la pesca y la música) y, sobre todo, fue el inventor de los ocho trigramas que forman la base combinatoria de los signos del *I Ching* o *Libro de las mutaciones*<sup>11</sup>.

En la versión lezamiana de la hazaña prometeica china, “los principios del método celestial” corresponden a los ocho trigramas que, como en los mitos griego y egipcio, son las imágenes ofrecidas a los hombres como una lectura del universo. De modo análogo a lo que señalaba para la cultura griega, Lezama también alude a la pérdida del saber primigenio con el advenimiento del racionalismo, cuando entre los chinos “los dioses son reemplazados por los proverbios” (p. 160), durante el reinado del último emperador legendario (Yu, 2183-2177 a. C.) y bajo la influencia de la filosofía confuciana, de fundamento empírico y carácter moral.

Como epílogo de su fábula transcultural, Lezama invoca el *Bhagavad Gítá*, el vasto poema religioso que encarna la hazaña prometeica para los hindúes. En la peculiar estructuración de ese poema, el relato épico del combate entre los pandavas y los kauravas (o kurus) se suspende para que Krishna enseñe al príncipe Arjuna la doctrina básica del hinduismo. El pretexto para introducir el diálogo entre el dios y el héroe, quien lucha por los pan-

<sup>10</sup> El legendario emperador Fou-Hsi es uno de los personajes favoritos de LEZAMA: reaparece en “A partir de la poesía” (1960) y en “Las eras imaginarias”, pp. 43 y 111-112, respectivamente. En éstos, como en el ensayo que comentamos, Lezama siempre escribe *Fou Hi*.

<sup>11</sup> Para mayor información sobre este mito chino, véanse A. SILCOK, *Introduction to Chinese Art and History*, Oxford University Press, New York, 1948, pp. 9-11; J. CAMPBELL, *The Masks of God. Oriental Mythology*, Penguin Books, New York, 1976, pp. 411 y 425 y W. EBERHARD, *A History of China*, The University of California Press, Los Angeles, 1977, pp. 40-46.



davas, es el dolor y el desvanecimiento de Arjuna al ver, entre las huestes enemigas, a sus maestros y deudos. La acción épica del capítulo I, donde se narra la disposición de las huestes, el grito de guerra, el ruido de los tambores, el estrépito de los carros, el choque de las armas y el tumulto de la batalla, es pronto sustituida por la introducción de la teoría del brahmanismo. Mediante la intervención de Krishna, disfrazado como cochero del carro real, Arjuna aprende los puntos básicos de la doctrina: la concepción de un dios supremo, el dominio de los sentidos para llegar a la identificación del espíritu universal, la renuncia a la acción para obtener el conocimiento, etc.<sup>12</sup>.

Este resumen permite entender los intrincados recortes del texto, que Lezama opera para destacar primero la sustitución del torneo bélico por el torneo verbal, como una contraposición entre el tiempo de la historia (de la acción) y el tiempo mítico (del conocimiento) (cf. pp. 164-165). La intención de Lezama es aquí bastante precisa: caracterizar, en la suspensión del tiempo histórico, la solemnidad del momento mítico de la entrega de la imagen. La referencia a la "gran rueda" (p. 165) —que en el *Bhagavad Gîtâ* es la metáfora para significar el proceso cósmico que rige la sucesión de los días y las noches, las estaciones, etc. (cap. 3, pp. 67-68)— sirve a Lezama para contrastar la periferia móvil del poema con el centro estático, ahistórico, del diálogo entre el dios y el héroe. Obsérvese, además, que la "lentitud" ("la necesaria para trazar el diseño de la sabiduría") del acto prometeico es el mismo motivo que Lezama subrayara anteriormente en la imagen egipcia. La diferencia entre los dos tiempos se registra también en el sonido de la palabra de los interlocutores: la de los combatientes "se afina" y la de los príncipes "se hace ronca y desacordada" (p. 165). De esto, el ensayista deriva la oposición entre el "tiempo no encarnado" —el del combate, histórico— y el "tiempo poemático" —"forma sutil de resistir sin hacer historia" (p. 165)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> El *Bhagavad Gîtâ* es un episodio del *Mahâbhârata*, la gran epopeya india, cuya elaboración tomó varios siglos (entre V a. C. y el inicio de la era cristiana). Consultamos la edición *Bhagavad Gîta. El Canto del Señor*, trad. del sánscrito por F. Tola, Monte Ávila, Caracas, 1977. El error ortográfico *Baghad Ghita* (¿de Lezama o de sus impresores?) que consta en la edición de "Las imágenes posibles" que utilizamos persiste en las apresuradas antologías de textos del autor.

<sup>13</sup> El motivo de la lentitud del trabajo prometeico, contrapuesto al del estrépito del tiempo histórico, aparece también en *Paradiso*, para caracterizar la enseñanza poética de Oppiano Licario a José Cemí. El *ethos* musical del ritmo hesi-

El interés de Lezama por ese texto religioso incluye también un aspecto paralelo al de su construcción formal. En el mismo contenido de las enseñanzas de Krishna, Lezama debe de haber hallado una serie de elementos para su teoría de la imagen como lectura del universo. Podemos prescindir de dar aquí un resumen detallado de las doctrinas del brahmanismo, que Krishna expone en su aspecto teórico (el yoga del conocimiento) y práctico (el yoga de la acción). Lo que es interesante para nuestro propósito es que Lezama, al referirse al *leitmotiv* del poema (el dominio de los sentidos para alcanzar la liberación), haya elegido, entre las muchas metáforas que usa Krishna en sus enseñanzas, el “elogio de la tortuga” (p. 165), con la cual recomienda la contracción de los sentidos para alcanzar la identificación con el Absoluto (cap. 2, estrofa 58, p. 55). Si tenemos en cuenta que tal identificación se realiza mediante el reconocimiento de las formas y maravillas del universo (como en el momento en que Arjuna, en el más precioso pasaje de la Teofanía, “lee” el cuerpo de Krishna (cf. cap. 11, estrofa 13, p. 173), se verá que, una vez más, Lezama dispone oblicuamente la tesis de su ensayo: la adquisición del conocimiento poético como un acto de formar imágenes.

#### LA “PRUEBA HIPERBÓLICA” DE LA POESÍA

Sería de un simplismo intolerable deducir que Lezama propone, con las versiones de la revelación prometeica, una “visión religiosa” de la poesía, en el sentido con que las beaterías ideologizantes han tratado de reducir la alta solvencia teórica de su pensamiento a cuestiones de fe o espiritualismo. El recurso a los textos cosmogónicos no busca fijar la beatitud de la revelación del saber total como una dádiva divina, sino situar en los orígenes del lenguaje la función imaginaria de la poesía, como primera lectura —y primer simulacro— del mundo. La mística sustancialista, que quizás pudiera sugerir la noción de “revelación encarnada”, aparece estratégicamente desplazada en el contexto de “Las imágenes posibles”, por la inclusión de una imagen falsa, producida por las libres asociaciones del imaginario del ensayista, a partir de un episodio de la historia romana (cf. pp. 160-161). Las consecuencias de ese juego lezamiano inciden en la atribución de ver-

cástico que Licario revela a Cemí, su discípulo, equivale, en la ficción, a la entrega de la imagen al hombre, por dioses de esas cosmogonías (Cf. *Paradiso*, 3ª ed., Era, México, 1973, p. 447).

dad a la mentira poética: “las asociaciones posibles [creadas por las imágenes] han creado una mentira que es la poética verdad realizada y aprovecha un potencial verificable que se libera de toda verificación” (p. 161).

Al liberar a la poesía de las pruebas de la razón, Lezama amplía la noción de lo que llamamos inicialmente la imagen “ontológica”, para insistir en su condición de hecho de lenguaje. Para hacerlo, recurre a algunos postulados de la *Ciencia nueva*, de Giambattista Vico, como la reivindicación de la “verdad poética”, que coincide con la valorización del conocimiento como *pathos* e imaginación, con la cual Vico combatió el racionalismo cartesiano. He aquí uno de sus postulados centrales sobre ese punto: “las falsedades poéticas son iguales a las verdades generales de los filósofos, con la sola diferencia de que éstas son abstractas y aquéllas vestidas de imágenes [...] lo verdadero de los Poetas lo es en cierto modo más que lo verdadero de los Historiadores, porque es un verdadero en su Idea óptima, mientras que lo verdadero de los Historiadores lo es a menudo por capricho, por necesidad, por fortuna”<sup>14</sup>.

Es esta lógica poética la que Lezama resume en su teoría de la imagen, a partir de la postura anticartesiana de Vico, para vincular la poesía a la *prueba hiperbólica* y negar “la cartesiana sustancia que piensa” (p. 163). “Lo que prueba demasiado no prueba nada” —afirma incisivamente Lezama, para negar el *cogito, ergo sum* como verdad irreductible a la duda. Luego añade, aludiendo al argumento del *malin génie* de Descartes (denominado “hiperbó-

<sup>14</sup> G. VICO, *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*, F.C.E., México, 1978, libro III, cap. 33, p. 217. No podemos profundizar aquí la relación Vico/Lezama, que tiene interesantes desdoblamientos en las teorizaciones sobre “el sistema poético del mundo” y “las eras imaginarias”. Cabe señalar, por ahora, que en su diseño sobre los mitos del origen del lenguaje, Lezama recoge la concepción de Vico sobre la sucesión cíclica de las edades divina, heroica y humana. La inscripción más perceptible de la “Historia Ideal Eterna”, con los *corsi* y *ricorsi* de las edades, está en la elección de la era mítica de la humanidad para situar la función de la poesía como formadora de las imágenes del mundo. La “metáfora primera”, referida por Vico como la más sublime, la que asienta la “teología de los gentiles” (libro II, cap. 14, pp. 82-83), como sus desarrollos en el libro III, corresponde claramente a la “revelación encarnada” de Lezama. Los ecos y afinidades de los conceptos de Lezama con los del (hasta hace poco) olvidado filósofo napolitano muestran la actualidad de su teoría de la imagen en el terreno de la reciente filosofía del lenguaje, para la cual la relectura de Vico ha sido fundamental. EDWARD W. SAID, por ejemplo, considera a Vico como “The prototypical modern thinker”, en su *Beginnings. Intention and Method*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1975.

lico”), que “la poesía y su creación necesitaban desde su inicio la prueba hiperbólica y nos encontramos con que esa mentira toma peso y se justifica en esa prueba hiperbólica” (p. 164).

Para entender ese complejo concepto lezamiano de la mentira como la prueba hiperbólica de la poesía, es necesario recordar que, para Descartes, el “argumento hiperbólico” objetivaba establecer el máximo grado de la duda (el hombre fue creado por el genio maligno para pensar y engañarse siempre)<sup>15</sup>. Ahora bien, el argumento que Descartes usó para reforzar la sustancia del *cogito*, Lezama lo desplaza a la imaginación poética: si el pensamiento racional tiene en la prueba hiperbólica el argumento para llegar a la verdad absoluta, la imaginación lo requiere para producir la mentira. Pero, como la poesía es revelación, esa mentira “toma peso” y su presencia se torna “la única que puede trazar un continuo en aquel mundo que surgió como la discontinuidad mayor” (p. 164). De esa manera —con un cerrado entrecruzamiento de la *Ciencia nueva* y *El discurso del método*— Lezama vuelve a proponer el postulado de Vico sobre la verdad poética mediante la expropiación de la sustancia pensante de Descartes, para convertirla en el *logos* de la imaginación.

#### LA “VIVENCIA OBLICUA” DEL IMAGINARIO

El estatuto de la imagen se decide, así, en su misma paradoja: es portadora del “es” (la identidad) y del “no es” (la diferencia) o, como formula Lezama, la imagen es “una especie de ente del no ser”, que se interpone entre las “personas y las cosas” para salvar la distancia que las separa (cf. p. 179). Propositiones como éstas —que recubren una “ontología de la imagen”— proliferan en el ensayo que comentamos, pero se equilibran hábilmente con el tratamiento del aspecto pragmático (en sentido lingüístico). Así, para caracterizar el tipo de experiencia mental que lleva al individuo a la cognición mediante la similitud de una imagen, Lezama inventa la designación *vivencia oblicua*. Como es peculiar en su método de exposición figurativa, Lezama presenta esa noción mediante un texto ajeno: “Va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola; va como la carta de Ifigenia a Orestes que hace nacer en éste virtudes de reconocimiento” (p. 156).

La vivencia oblicua —explica más adelante— sería “lo que

<sup>15</sup> Cf. R. DESCARTES, *Discours de la méthode*, ed. E. Gilson, Vrin, Paris, 1970, pp. 14-15.

se cumple [...] entre la carta oscura entregada por la metáfora, precisa sobre sí y misteriosa en sus decisiones asociativas y el reconocimiento de la imagen” (p. 157). Lezama no parece aquí querer decir otra cosa sino que el trabajo del imaginario se produce entre el significante y la constitución de una *gestalt*. Pero, más interesante que esta cómoda definición para el diccionario lezamiano, es la manera barroca en que construye ese concepto, valiéndose de la tragedia *Ifigenia en Táuride*, de Eurípides.

“Cada vez que Orestes reconoce a Ifigenia se ve obligado a subrayar cada una de sus metamorfosis encarnándolas en metáfora” (p. 156). La cita implícita aquí es la del tercer episodio, en que Eurípides usó el célebre expediente de la carta con la función de producir la anagnórisis. La carta, que Ifigenia entrega a Pélope para llevar noticias suyas a sus familiares en Argos y que lee delante de su irreconocible hermano Orestes, narra sus metamorfosis desde que escapó de ser inmolada a Artemis por su padre, Agamenón. Para Orestes, por tanto, el contenido de la carta se convierte en las metáforas de la identidad de Ifigenia, supuestamente sacrificada. Orestes forma, así, la imagen de la hermana mediante las metáforas (las metamorfosis, los simulacros) y obtiene lo que Lezama llama “penetración de conocimiento”.

De ese modo, el trabajo de Orestes consiste en leer la red de metáforas de las tablas y llegar, por la progresión de las semejanzas, al reconocimiento de Ifigenia. La experiencia de Orestes es la de la vivencia oblicua, que culmina en la forma final (la *gestalt*), propiciada por la serie de rasgos parciales (o simulacros) entretejidos por las metáforas.

El episodio de la anagnórisis se desdobra también en el reconocimiento de Orestes por Ifigenia. Lezama alude a los hechos legendarios relatados por Orestes para que la hermana lo reconozca (“La lucha fratricida de Atreo y Tiestes, representada por Ifigenia en telas tejidas. Los retrocesos del sol representados en esos paños con hilacha fina en el primor. La cabellera situada en el sepulcro en lugar del cuerpo de Ifigenia. La lanza de Pélope colocada en el aposento de Ifigenia...” p. 157).

Aristóteles, que dedicó varios párrafos de su *Poética* a comentar el episodio de la anagnórisis de esa tragedia, consideraba la carta de Ifigenia como un modo natural de reconocimiento, porque procede de la peripecia (1452b, 6-8 y 1455a, 19-20). Pero consideraba “no artístico” el modo de reconocimiento de Orestes por Ifigenia, porque “dice Orestes lo que el poeta quiere que él diga, y no lo que el mito exige” (1454b, 31-36). La forma de reconocimiento urdida por el poeta, completa Aristóteles, proviene de un

“silogismo” (1455a, 21-22). Se hace necesario tener en cuenta este comentario de Aristóteles para entender el propósito de Lezama.

Conforme a la perspectiva antiaristotélica de su teoría de la imagen, Lezama trata de valorizar el silogismo poético de Eurípides, precisamente porque huye de las constricciones de la mimesis del mito. Obsérvese que al resumir el relato de Orestes, Lezama destaca en él las figuraciones de los hechos legendarios de la familia de los Atridas (la analogía de los bordados de Ifigenia, la sustitución del cuerpo por la cabellera, etc.). Con ello, señala también (subrepticamente) el hecho de que el reconocimiento de Orestes por Ifigenia, al darse por la mediación de las metáforas del pasado legendario, tiene una verosimilitud supramimética, la que es legítima en la estructura poética de toda imagen.

La consecuencia crítica del comentario de Lezama es que Eurípides, al contraponer los dos modos de reconocimiento (el natural y el urdido), fue más allá de la concepción aristotélica del reconocimiento como mero “pasaje del ignorar al conocer”, referido a personas (*Poética*, 1452a, 30-32 y 1452b, 3-4). Lo fundamental, sin embargo, para la argumentación figurativa del ensayo, es la consecuencia estética allí incrustada: la anagnórisis desdoblada crea modos de “vivencia oblicua” que funcionan como una alegoría de la adquisición de la imagen, ajustada a objetivos poéticos y no miméticos. Orestes adquiere la imagen de Ifigenia, Ifigenia adquiere la imagen de su hermano. Cada uno percibe, por medio de una vivencia oblicua, la identidad del otro.

Se corrobora que Lezama descubre una inscripción metalingüística en la tragedia de Eurípides para ilustrar (si se puede aplicar este término a una exposición tan elíptica) su teoría, si leemos (en filigrana) su comentario al memorable *exodos*, donde la intervención del *deus ex machina* parece funcionar como dispositivo prosaico para rematar la acción<sup>16</sup>. Ifigenia y Orestes, como se recuerda, roban la estatua de Artemis, exigida por Apolo para liberar al matricida de sus tormentos. El rey de Táuride, Thoas, ignora la estratagema de Ifigenia para huir y ayudar al hermano; pero, al advertir la fuga, el rey ordena la persecución, que terminará, gracias a la intervención de Palas Atenea, en favor de los fugitivos (vv. 813-826). “¿Cómo es —pregunta Lezama— que

<sup>16</sup> Conforme observó HEGEL, al comparar las dos Ifigenias, la de Eurípides y la de Goethe, en cuanto al robo de la estatua de Artemis (o Diana) y a la orden de Atenas para que Thoas se calmara (*Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, 1944, t. 1, p. 269).

el rey orando en el templo desconoce el misterio del traslado de la estatua? La estatua había contemplado las esquivaces de Ifigenia y fraguaba los castigos de Orestes en la aventura del robo de la imagen aumentada por la decisión de Palas Atenea” (p. 157).

La respuesta del ensayista a las “mentiras” urdidas por Eurípides es señalar la verdad de la imaginación poética, que desobedece la mimesis de la acción. Así, destaca que “...mientras se cumplen las progresiones del conocimiento [en la anagnórisis desdoblada], cada una de las metáforas ocupa su fragmento [produce la vivencia oblicua] y espera el robo de la estatua que se despliega como imagen” (p. 157). Esta conclusión recoge la intención total de la lectura lezamiana de la tragedia: el robo de la estatua es una *alegoría de la posesión de la imagen* (del conocimiento poético) experimentada como vivencia por los hermanos. Orestes e Ifigenia *aprenden a leer* en sus vivencias oblicuas, y poseen la imagen —como los hombres que reciben el fuego del saber total de las manos de Prometeo. La diferencia está en que ahora el mito se ha convertido en un texto y Prometeo se ha encarnado en el poeta<sup>17</sup>.

#### EL ENSAYISTA-PROMETEO

Entre las varias acepciones que suscita la proposición fundamental de “Las imágenes posibles” —“la red de imágenes forma la imagen” — hay dos que corresponden a la “información intelectual” del ensayo: una, inmediata y referencial, define el núcleo material de la argumentación, o sea, el elenco de mitos del origen que forman la imagen del poeta; la segunda, teórica y general, define la constitución y función del poema, en el marco de la concepción “ontológica” de la poesía. Hay, todavía, una tercera acepción, que corresponde a la “información estética” del discurso ensayístico y permite caracterizar la experiencia de lectura como una actividad de formación de la imagen<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Lezama retoma, en “La dignidad de la poesía”, ya citado, su concepto de la “vivencia oblicua”, en tanto *ethos* de la experiencia de lo “incondicionado” para llegar al “contrasentido”. Aquí su teoría apunta a una visión más “retórica” del fenómeno poético, al considerar la vivencia oblicua de la metáfora como liberación de la causalidad y de las analogías reconocibles.

<sup>18</sup> La designación de “información estética” se deduce de la diferencia que establece I. LOTMAN entre el “disfrute intelectual” y “sensorial” en *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973, pp. 100-101. Sobre la relación entre

La correlación entre el *qué* y el *cómo* del ensayo —o entre su información intelectual y estética— culmina, en la segunda parte de “Las imágenes posibles”, en un verdadero postulado autorreferencial sobre la relación texto/lector. Lezama dice allí, por ejemplo, que distingue el sentido como “proyección inicial” y “resultante tonal” (pp. 166-167). El primero (que ironiza) es aquel dato *a priori* que no estimula la formación de la imagen. El segundo es, al contrario, el producto de la construcción del discurso, la orquestación de las figuraciones conceptuales —o como dice él mismo, es “la progresión que en su desfile o procesional desliza o recobra un cuerpo, donde la forma se adquiere o se extingue en el momento en que esa progresión se detiene” (p. 174). En el texto, concebido como una “coordenada de irradiación”, la imagen sólo puede ser un *terminus ad quem*, jamás un visible *terminus a quo*. Si admitimos con Lezama que el sentido es lo que “va surgiendo”, hay que reconocer que su teoría de la imagen desemboca plenamente en una teoría de la lectura, que el lector experimenta como vivencia oblicua.

Por eso, “Las imágenes posibles”, como cualquier otro ensayo de Lezama, no puede ser leído como un tratado de poética, en el sentido técnico del término —tentación frecuente ante su fascinante terminología. Su proyecto es mucho más ambicioso, porque se endereza a una teoría de la poesía *latu sensu*, como investigación sobre la naturaleza de la *poiesis*, en su doble dirección: como creación y recepción, como productividad correlativa de la imagen por el poeta y el lector. En sentido similar debe entenderse que su “sistema poético del mundo” es poético porque se opone a lo racional/filosófico; es sistema porque reivindica la sistematicidad otra del logos de la imaginación que remodela el mundo (las culturas, la historia) mediante las imágenes.

Es un hecho (críticamente pertinente) la sintonía del pensamiento de Lezama con las corrientes contemporáneas de la filosofía del lenguaje (su fenomenología de la imagen o el concepto del lenguaje como identidad/diferencia lo confirman). Pero acaso su lección más permanente proceda de esa lectura inteligente (y sobre todo entrecruzada) de textos poéticos y teóricos, antiguos y modernos, que quita al acto de leer su condición de consumo de sentido y estimula al lector a volver a vivir su experimentación estética.

leer/formar imágenes, tenemos en cuenta la teoría de W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, esp. cap. 8.



Lezama elaboró obsesivamente esa especie de *política de la lectura* que tratamos de esbozar aquí dentro del marco de su teoría de la imagen. El ensayista de "Las imágenes posibles", que diserta figuradamente sobre los diversos mitos del aprendizaje de la imagen por el hombre, es el narrador que en *Paradiso* nos cuenta la misma historia de la percepción y de la formación de la idea del mundo por el niño José Cemí, hasta la plena adquisición de la imagen, mediante la entrega prometeica de Oppiano Licario. Autor de textos difíciles, Lezama es el teórico que nos enseña a leer, al producir la figuración de su misma actividad como lector. En ésta como (debe ser) en la nuestra, la finalidad no es consumir el sentido, sino formar la imagen experimentando como una vivencia oblicua la progresión de las metáforas. Con el ensayista-Prometeo podemos aprender el difícil arte de leer (adivinar) los signos oscuros de su escritura.

IRLEMAR CHIAMPI

Universidad de São Paulo