

ISSN: 0120-5587

E-ISSN: 2422 3174

ENERO-JUNIO



REVISTA
**Lingüística
Literatura**^y

Lezama Lima, ensayista hereje: la argumentación metafórica

LEZAMA LIMA, HERETIC ESSAYIST:
METAPHORICAL ARGUMENTATION

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n87a02>

Recibido: 14/11/2023

Aprobado: 03/05/2024

Publicado: 01/01/2025

Santiago Andrés Gómez Sánchez

Universidad de Antioquia

santiago.gomez12@udea.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9117-2232>

Fotografía: José Lezama Lima. Tomada de Escritores.org

Resumen: Este artículo busca consolidar la figura de José Lezama Lima (1910-1976) como ensayista, explicando su modo metafórico de argumentar. Primero ubicaremos la ensayística lezamiana en una tradición americana racionalista que él desafía, pues la encara de manera poética y heterodoxa, con algunos antecesores. Luego abordaremos un ensayo capital de Lezama Lima en sus propios términos. Como se verá, la argumentación metafórica del cubano es a la vez la propuesta y la única prueba posible de ideas indemostrables lógicamente. Al final, defenderemos la validez del ensayo lezamiano a partir de la noción de Theodor W. Adorno del ensayo como forma musical, autónoma.

Palabras clave: José Lezama Lima; ensayo; meta-poética; cientifismo; forma.

Abstract: This article seeks to consolidate the figure of José Lezama Lima (1910-1976) as an essayist, explaining his way of arguing. First we will locate Lezama's essays in a rationalist American tradition that he challenges, since he approaches it in a poetic and heterodox way, with some predecessors. Then we will address a capital essay by Lezama Lima in its own terms. As will be seen, the Cuban's metaphorical argument is both the proposal and the only possible proof of logically unprovable ideas. In the end, we will defend the validity of the Lezamian essay based on Theodor W. Adorno's notion of the essay as an autonomous, musical form.

Keywords: José Lezama Lima; essay; meta-poetics; scientism; form.

1. Semillas rebeldes¹

Es lo común pensar que el ensayo en América Latina está forjado bajo coordenadas racionalistas y científicas. Claudio Maíz (2016) lo dice de esta manera: «Para los americanos [el género del ensayo] es verdaderamente una novedad, puesto que se trata del primero que no se recibe a través de la cultura colonial, pues en la metrópoli [España] recién se desarrolla hacia finales del siglo XIX» (p. 427). Es decir, el hecho de que durante la Colonia no se hubiera traducido en España al convenido fundador del ensayo, Michel de Montaigne, y el hecho adicional de que allí el ensayo solo tome fuerza tardíamente, en especial con la llamada Generación del 98, habrían influido notablemente para que en América Latina el ensayo surgiera con todas las connotaciones de una modernidad industrial. En consecuencia, ese cariz, un cariz científico, lo habría marcado poderosamente, como característica básica.²

De hecho, Maíz (2016) añade que «El pensamiento ilustrado, primero, y el positivismo después, pondrán límites muy rígidos. La preocupación de los hombres de la Independencia no es espiritual, sino francamente terrenal» (p. 428). De esta manera, el auge del cientifismo sería solo un énfasis de época, casi un accidente para el ensayismo latinoamericano, pues ya en la génesis del género ensayístico, durante las guerras religiosas europeas, las coordenadas eran laicas. Montaigne, con todas las sutilezas de un humanista, se mostró en sus ensayos fundacionales como un espíritu del todo afín a la Revolución Científica que Galileo Galilei y René Descartes estatuyeran por aquellos tiempos. En su caso, no obstante, más que la incredulidad, primaba la

¹ Esta investigación es un producto de la Estrategia de Sostenibilidad 2023-2024 del GELCIL, de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia.

² Es preciso señalar que esta influencia se da en términos de discurso, o bien, de lógica y de método, no de contenido. Más bien, como lo señala Ríos (2004), el temprano ensayo latinoamericano sirvió también para cuestionar la modernidad. No obstante, tal lógica y tal método racionalistas y científicos señalan los límites y quizá la imposibilidad de ese cuestionamiento.

moderación. Montaigne privilegiaba sensiblemente al individuo en su criterio huidizo y, sin embargo, infranqueable, inalienable. Mejor dicho: no era un objetivista.

Poco después, los ensayos de Francis Bacon mostrarían al género un camino volcado con más decisión a los protocolos lógicos y demostrativos de la ciencia. Bacon es, así pues, la adscripción del ensayo a una vertiente objetivista, radicalmente sobria, alejada del personalismo y casi de cualquier matiz poético, que marcará el carácter y sobre todo las metas del ensayo en su relación con el conocimiento. Del todo divergente de la opinión, a la cual Galileo rechazara por ser, según un pensamiento laico, impropia del saber verdadero, Bacon jamás diría con Montaigne que el “yo” es el único tema del que puede hablar el ensayista.³ Si con Montaigne se afirma al individuo, con Bacon el ensayo se legitima para la ciencia. Para ambos, sin embargo, sumidos en el Renacimiento, el mundo clásico, y, más a fondo, la lógica de Aristóteles, es más que una fuente común: es la matriz conceptual y la vía discursiva.

En ese sentido, lo que se da a fines del siglo XIX en España y América Latina sería un reforzamiento de la sobriedad laica propia del ensayo, proveniente además del mundo clásico. No por nada, Ángel Rama (2018) en su examen de la cultura urbana en América Latina, habla de «plurales géneros ensayísticos» en los ámbitos desde los cuales los letrados cumplirían sus funciones adoctrinadoras en la Colonia misma: «enmarcar y dirigir a las sociedades coloniales» (p. 614). Y es que, además de la lógica aristotélica, también la especulación y la didáctica del ensayo eran previas a la aparición del género, o sea, ya estaban en muchos autores clásicos que Bacon y Montaigne citan reiteradamente. Los “plurales géneros ensayísticos” en la Colonia incluirían, entonces, formas de escritura sobria en las que, como en las cartas de Séneca, se filtran lo personal y lo religioso, en una suerte de filosofía intuitiva.

Pero Rama (2018) nos sugiere otro detalle que Maíz no podía prever fácilmente. Por una parte, el uruguayo reconoce que «la función poética (o, al menos [,] versificadora)» (p. 614) está en todos los escritos

³ Bien conocida es la sentencia que apunala la concepción subjetivista del ensayo de Montaigne: «Así, lector, soy yo mismo la materia de mi libro» (Montaigne, 2021, pp. 5-6), presente en la nota con que el autor da la bienvenida al lector a sus escritos. La diferencia con Bacon es de perspectiva, pues este, en su ensayo llamado «Of Truth», no deja de elogiar a Montaigne, pero habla de la verdad de una manera en que resulta evidente su objetivismo: «yet truth, which only doth judge itself, teacheth that the inquiry of truth, which is the love-making or wooing of it, the knowledge of truth, which is the presence of it, and the belief of truth, which is the enjoying of it, is the sovereign good of human nature» (Bacon, 1908, p. 5). La verdad para Bacon sería, pues, del todo exterior al ser humano, incluso si el ser humano habla de sí mismo.

de la Colonia. Por otra parte, si bien, según Rama (2018) esa función poética perdurará hasta el siglo xx y a lo largo de la historia de América Latina tendría un objetivo de embellecer y autorizar discursos de sometimiento, la mención que él hace de Sor Juana Inés de la Cruz inscribe un germen de emancipación mental en la cultura colonial. Es decir, que habría un gozne entre «la espléndida épica culta del barroco» (p. 613), que Rama (2018) reconoce profusa pero endogámica, acrítica, y una menos frecuente visión crítica dentro de su lirismo. Esta es, vislumbrada por el crítico uruguayo, una primera aparición de lo que será en Lezama Lima una forma ensayística no solo imbricada en la poesía, sino además rebelde. Dice Rama (2018):

la operación original (y genial) de Sor Juana consiste en haber hecho de esa desconexión entre el discurso literario y la urdimbre de los afectos el tema central de su poética, llegando a sospechar (y de ahí la irrupción onírica del *Primero Sueño*) que solo en el hemisferio oculto se producía la verdad, rigiendo y desbaratando el discurso racional que creyendo ser autónomo y autosuficiente no hacía más que recoger los impulsos oscuros (p. 617).

Es decir que, para el crítico uruguayo, subyacería en Sor Juana Inés de la Cruz una conciencia fulgurante —no tanto preliminar o anterior al giro lingüístico del siglo xix, sino, más bien, distinta— de la distancia entre un lenguaje, «el discurso literario», y unos referentes, «la urdimbre de los afectos» (2018, p. 617), aun siendo estos abstractos. Tal conciencia crítica es, en efecto, demostrable, y sus efectos discursivos en diversidad de textos suyos constituyen un antecedente de las dislocaciones lezamianas, aunque, también, solo como parte de uno de los «plurales géneros ensayísticos» (p. 614) en la Colonia de los que habla Rama (2018). El solo detenimiento de Lezama Lima en Sor Juana, en *La expresión americana* (1957), si bien no agota la dimensión de ella en su obra, nos permite hacer este enfoque retrospectivo. Y así pues, se hace visible que la herencia amplia o común de un espíritu clásico y de una poética crítica, sería definitiva para Lezama Lima en sus ensayos, en contravía de las influencias del cientifismo.

En cuanto a Lezama Lima y Rama, cabría investigar en otro momento la relación entre el concepto lezamiano de sobrenaturaleza y la dialéctica entre ciudad letrada y «ciudad real» (Rama, 2018, p. 618).

2. Un ajiaco universal

Con todo, el ensayo decimonónico será el escenario privilegiado, hasta bien entrado el siglo xx, para el examen de los intelectuales latinoamericanos sobre su territorio y su suma de culturas. Por ello, la ensayística de Lezama Lima supondrá un reto duro de asumir por nuestra “modernidad secundaria”, término empleado por Brett Levinson como título de su estudio, *Secondary Moderns* (1996), sobre *La expresión americana* (Lezama Lima, 1957). Y recordemos, a propósito, que uno de los sentidos de esa expresión es el modo en que el intelectual latinoamericano, a inicios del siglo xx, debe habérselas con una biblioteca desperdigada y unas fuentes inaccesibles, y en el deber de hacer algo con ellas. Para Levinson (1996), Lezama Lima hace explícita esa condición y nos plantea algo así como un pensamiento de horizonte último. El americano para Lezama Lima parece metáfora de un ser humano en el confín de la cultura.

Pero antes de tocar este asunto, que ya ocupará su lugar en este texto, esbozaremos algunos aspectos importantes del ensayo contemporáneo de Lezama Lima en Latinoamérica. Si la tradición intelectual de nuestro continente recibe con cierta extrañeza a *La expresión americana* —y, al respecto, recomendamos leer los artículos escépticos de Óscar Collazos y Mario Vargas Llosa en la antología crítica de la colección Órbita (Álvarez Bravo, 1970)—, es porque esa tradición trae consigo un conjunto de preocupaciones, casi un proyecto autónomo, y habla con un discurso decimonónico en su estructura y naturaleza, que el escritor habanero desacomoda. Sobre aquellas preocupaciones, Irlemar Chiampi (2001) ha decantado el mestizaje americano como asunto central. En esa línea, debemos resaltar el diálogo con el Viejo Mundo, y el mesianismo poético universal de José Martí, como claves en Lezama Lima.

Para Lezama Lima, la tarea de América sería, ante todo, saberse Mundo. ¿Con qué ideas contrasta él su pensamiento? Con las de esos intelectuales que mantenían viva una discusión entre ellos y con sus predecesores. Los predecesores eran los fundadores del ensayo en América. Mencionemos a Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento y José Enrique Rodó, quienes adelantaron una polémica de perdurable vigencia sobre el modo en que América debía relacionarse con los modelos civilizatorios europeos. El aporte de Martí al respecto será muy particular, y a él volveremos, por su referida importancia para Lezama Lima. En cuanto a los contemporáneos de este que actualizan

ese debate, son, en especial, Pedro Henríquez Ureña, José Carlos Mariátegui y Alfonso Reyes. También Fernando Ortiz haría una contribución fundamental. En general, para ellos, Europa era una especie de condición ineludible.

Tal idea se expresaba, a la vez, con una angustia correspondientemente asumida desde esa misma racionalidad europea, pues al parecer no había alternativa. Si uno lee con atención la argumentación de ensayos como «Caminos de nuestra historia literaria» (1925) o «El descontento y la promesa» (1926) de Henríquez Ureña, en los que trata el delicado tema de la relación entre los escritores latinoamericanos y el mundo indígena, o los presupuestos teóricos de «El proceso de la literatura», el dilatado examen de Mariátegui a la literatura peruana en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (2012), es visible ese casi omnipresente e inadvertido abandono de los ensayistas no solo a las lógicas expositivas y argumentativas mencionadas por Maíz (2016) como vectores de fuerza en el ensayo latinoamericano, sino a la inevitabilidad de una cosmovisión y una hegemonía epistémica.

Veamos un solo ejemplo para cada caso. Cuando Henríquez Ureña, en su ensayo «El descontento y la promesa», se pregunta (1978) «¿El hombre del futuro seguirá interesándose en la creación artística y literaria, en la perfecta expresión de los anhelos superiores del espíritu?» (p. 44), él asume que todos ya sabemos que Hegel había respondido negativamente, pero si Hegel puede responderle a Henríquez Ureña es porque Henríquez Ureña le pregunta a la tradición occidental y en los propios términos de Hegel (el espíritu), no le pregunta al ancestro indígena, y menos al indiscernible ancestro criollo. Más aún, y prestemos atención a esto, si la respuesta es negativa, es porque los términos creación y expresión están codificados según nociones que son solo propias de una tradición europea muy particular.⁴

En cuanto a Mariátegui, cuando, en el capítulo referido de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, afirma (2012): «La civilización autóctona no llegó a la escritura y, por ende, no llegó propia y estrictamente a la literatura, o más bien, esta se detuvo en la etapa

⁴ En un muy famoso ensayo escrito hacia 1820, que Javier Arnaldo (2014) llama «Fin de la función del arte», Hegel afirma (2014, p. 237): «el espíritu de nuestro mundo actual, o más concretamente, de nuestra religión y de nuestra cultura de la razón, se presenta más allá del nivel en el que el arte se constituye como modo supremo de hacer consciente lo absoluto». Es decir, que el arte en la modernidad sería un anacronismo. Pero si esto no podía ser algo del todo cierto en una Europa también campesina, que no se reducía a las urbes y su «religión y [...] cultura de la razón», ni reducía el arte a ser «modo [...] de hacer consciente lo absoluto», mucho menos habría de serlo en el resto del mundo, cosa que por lo general pasaba inadvertida para la mayoría de lectores de Hegel en nuestro continente.

de los aedas, de las leyendas y de las representaciones coreográfico-teatrales» (p. 193), es revelador de una innegable dependencia cultural europea el ver cómo se nos da a entender en su discurso que un implícito «normal desarrollo» hubiera llevado a la cultura quechua a formas supuestamente más elevadas que sus representaciones dancísticas, teatrales o narrativas. Tales formas elevadas serían además necesarias. El drama clásico o realista, la novela burguesa o la poesía maldita del Romanticismo, aparecen, entonces, sobrentendidas, un destino histórico que la Conquista solo habría acelerado.

Este modo de enunciación supone un presupuesto fatal: la meta es darle lugar a América en una historia a la que realmente no pertenecería. La expresión de Alfonso Reyes (1997), en una conferencia de 1936 sobre la inteligencia americana, será que América es una «llegada tarde al banquete de la civilización europea» (p. 82). Y, como lo vería más tarde Cintio Vitier (1970), esa idea, casi esa frase, será lo que desmonta Lezama Lima. En efecto, en 1958, hablando de Lezama Lima, Vitier (1970) parece responderle directamente a Reyes:

No se trata del disfrute de un banquete que no hemos merecido, sino de sacar a la cultura de sus fríos encadenamientos aparentes, de su cerrazón de hecho consumado (pues quien dice cultura dice historia), para hacerla entrar en el impulso perennemente generador del sentido poético (p. 86).

Es decir, por un lado, Vitier (1970) enfatiza en que la lógica de Lezama Lima es bien otra que la de sus contemporáneos, una visión de la historia sin «hechos consumados» o presupuestos necesarios, y, por otro lado, esta lógica ofrece el nuevo supuesto de hacer entrar a la historia, entendida cultura, en el reino creativo de la poesía. Para adentrarnos ya un poco más en esta visión lezamiana, recordemos que uno de aquellos contemporáneos de Lezama Lima, cubano también, el antropólogo Fernando Ortiz, había cristalizado las nociones de mestizaje que terminarán por imponerse como una especie de consenso en el mundo intelectual de América Latina a mediados del siglo xx. Ese mestizaje sería la única opción a la imposición de la Conquista. En un momento dado, Ortiz tiende a un mestizaje homogéneo, luego empleará la metáfora del ajiaco para describir a Cuba como mixtura heterogénea. Lezama Lima se acercaría más a esta imagen, pero en tanto visión universal de la cultura. Lo que América revelaría es lo heterogéneo de las culturas, lo imposible de un aquilatamiento.

3. La novedad del viejo mundo

Mirémoslo de cerca. Cruz-Malavé (2013) acierta en la hipótesis de una polémica velada entre la teoría de la transculturación, planteada por Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), y la contemporánea y más ecléctica noción de contrapunto en Lezama Lima, tal como este la sugiere en su ensayo «Julián del Casal» (1941). Sin embargo, como venimos diciendo, poco después, en 1949, en «Los factores humanos de la cubanidad» (2008), Ortiz ofrece la imagen del ajiaco —tan cara también a Lezama Lima— para enfatizar en lo diverso e impredecible de lo cubano. Esta salvedad disminuye la oposición existente entre ambos modelos. Sin embargo, las diferencias de método son evidentes y, en cuanto al mestizaje, más notorias que nunca en *La expresión americana*, donde el poeta, por demás, hace una afirmación a la vez inasimilable y revolucionaria que recorre toda su obra.

Esa afirmación muy puntual o localizada que anunciamos de Lezama Lima (2001) era, por demás, juguetona, solo parecería ofrecer o posibilitar más de un sentido, pero en verdad sí formula un desafío soterrado rotundamente bajo lo que la superficie plantea, y desde luego hay que leerla en el contexto de su obra. Sus palabras exactas son estas:

La historia política cultural americana, en su dimensión de expresividad, aun con más razones que en el mundo occidental, hay que apreciarla como una totalidad. En el americano que quiera adquirir un sentido morfológico de una integración, tiene que partir de ese punto en que aún es viviente la cultura incaica (p. 128).

Ante todo, advirtamos que el autor y la tradición de su transmisión aceptan deficiencias evidentes en la redacción del texto. No es solo que, en el segundo periodo de este pasaje, nos sobre la preposición inicial, ‘en’. De mayor importancia es que, en el segundo inciso del primer periodo, «aun con más razones que en el mundo occidental», esa misma preposición, ‘en’, debería cambiar por otra: ‘para’, o, de hecho, debería cambiar por una fórmula explicativa más amplia. Y es que, tal y como está el enunciado, no queda claro como aquella historia política cultural americana, que debería verse como una totalidad, se dispone de otro modo «que en el mundo occidental». En cambio, si dijese «aun con más razones que para el mundo occidental», sería claro un sentido que, sin embargo, se adivina. Para el autor, en el mundo occidental pasaría igual que en América, y la historia humana sería una sola.

Son estas las convenidas dificultades del discurso de Lezama Lima, quien escribía al garete para liberar el flujo imaginativo y mantener su discurso metafórico más activo. Al fin, como lo veremos seguidamente, en Lezama Lima lo metafórico es una dimensión adivinatoria siempre presente en el lenguaje, en la que el lector mira en conjunto y construye sentido más allá del ajuste preciso de los elementos. En todo caso, lo escandaloso de la afirmación está en que un momento de la historia universal, «la historia política cultural americana», sea «aún más» totalidad que otro momento en el que ella estaría falsamente inserta en «el mundo occidental». Se trata de lo que en el ensayo «Las imágenes posibles» (1948), que analizaremos al final de este escrito, Lezama Lima llamaba una «prueba hiperbólica». Si nos adelantamos un poco, América trasciende toda línea en la que se le inserte: es visible conjunción y testimonio de historias.

Así pues, como lo han destacado Ulloa y Ulloa (1998), *La expresión americana* es un texto en el que, más que exhumar una historia a la sombra, el ensayista la revivifica. Los pilares de la cultura americana que Lezama Lima aborda allí son pilares ocultos que desentraña y muestra en toda su robustez. Con esto, podemos deducir que la totalidad a la que alude el ensayista está más allá de las evidencias materiales. Si él revela evidencias históricas que la historia no había cotejado, o bien, pruebas que no habían hecho historia, y que habrían estado a la espera de un lector que las revisase, del mismo modo habría la historia en el común sentido del tiempo físico que fue, pero solo logra expresarse formalmente. Es por ello que Lezama Lima (2001) llama a una lectura radical del presente. El sentido morfológico del tiempo unitario parte «de ese punto en que aún es viviente la cultura», y no solo la incaica: aquella totalidad.

Una de las improntas más fuertes del mesianismo de José Martí en José Lezama Lima era ese universalismo indiscriminado. Pellón (1991) entiende que la visión de América y del intelectual americano de ambos escritores se funda en tal universalismo, de esta manera:

Como participantes de la cultura europea solamente por medio de la herencia ilegítima de la colonia, el escritor americano puede compartir cualquier tradición cultural que le atraiga, sin compromiso alguno [...] sus repertorios culturales no aceptaban límites, ni cronológicos ni geográficos (p. 84).

Y aquí es preciso relacionar esa indiscriminación de las fuentes referida por Pellón con una fenomenología de la cultura. Para Lezama

Lima (1948b), según lo afirma en un pasaje de *Las imágenes posibles*, «la historia es como una inexistente y bipolar lluvia horizontal» (p. 25), lo cual es otra manera de hacer metáfora de —o explicar en modo lezamiano— esa gran metáfora que es el contrapunto en la obra del habanero. Un ir tejiendo la historia desde el presente con todas las imágenes ‘posibles’. El abordaje de esta concepción no objetivista de la historia, pero tampoco subjetivista, e inexplicable lógicamente, está reservado para los apartados centrales de este artículo, siguiendo la pura demostración metafórica del ensayista cubano en *Las imágenes posibles*. Por lo pronto, ya al final de este primer paso en el pensamiento de Lezama Lima, volvamos brevemente a su relación con el ensayo latinoamericano de sus tiempos.

La promiscuidad de fuentes no es la única relación de Lezama Lima con Martí. Entre ambos hay un vínculo mesiánico profundo. En el texto prologal «El poema del Niágara» (Martí, 2005), se percibe ejemplarmente esa relación. Veamos. Allí, la descripción de los poetas como «eco de lo sobrenatural» (p. 382) prefigura el programa lezamiano. El «eco de lo sobrenatural» (p. 382) es oído por una naturaleza que es ser consciente y lectura trascendental o imagen del tiempo. Pero, además, ese hacer a la naturaleza destinataria final del poeta presagia otros conceptos de Lezama Lima, como su concepto trascendental de historia. En esa línea, en cuanto a esas mismas nociones de historia como totalidad o imagen en conjunto y tiempo completivo de la poesía, que atraviesan la obra de Lezama Lima, serían índices del influjo martiano frases como: «La luz es el gozo supremo de los hombres» o «Las estrofas son cuadros» (p. 386).

Lezama Lima, entonces, es un ensayista *sui generis*, no caprichoso. La intimidad del mundo clásico, un lirismo rebelde del Barroco y el mesianismo Romántico de Martí ayudan a leerlo.

4. Contrapunto y anagogía: hacia *Las imágenes posibles*

Para abrir este apartado, central en nuestro empeño, aclaremos que nuestro objetivo principal apunta a una interpretación de Lezama Lima no solo mediante la lectura anagógica que, para descifrarlo según su relación con la simbología de diversas cosmovisiones, planteaba Rodríguez Monegal (1968). La anagogía lezamiana también puede

y debe darse mediante una perspectiva intrínseca, o intratextual, concepto sobre el que volveremos más adelante, que descifre sus coordenadas internas, en esa 'derivación' y 'red conceptual' descritas por Mignolo (1979). Esta metodología consiste en el lento seguimiento y análisis de un discurso ensayístico que devora el mundo con metáforas y se lo apropia, recreando la cultura y el lenguaje, y, así, nos revela un contenido del todo formal. El hallazgo es, en suma, una forma poética de ensayo, enraizada en los particulares postulados americanistas del autor. Es decir, un universalismo en contrapunto.

Mignolo ilustra su tesis con el movimiento en la prosa lezamiana de una especie de palabras nómada en el texto, que él llama «lexemas-nudo» —uno de ellos la palabra punto (1979, pp. 107-108), ideal para explicar el contrapunto—, que en un momento dado «absorben» (p. 96) sus diversas acepciones —semas— mediante su significante —ya sean las acepciones conocidas, ya las ganadas por los reúsos de Lezama Lima— para acceder a un sentido polivalente, «ámbito y hechizo», en palabras de nuestro poeta filósofo (Lezama Lima, 2009, p. 375) en un texto explicativo de su poética: «supresión de los sentidos [habituales]», que no se impone, sino que queda en el aire, según Mignolo (1979), como ambigüedad constructiva: «culminan [esas palabras] en analogías con difusos campos de referencia que van creando, por así decirlo, una red suplementaria y autónoma de sentidos» (p. 97).

En *Las imágenes posibles*, Lezama Lima, luego de publicar algunos poemarios de relevancia singular y creciente en su entorno cultural, y en la plenitud de la revista *Orígenes*, hizo un panorama a la vez retrospectivo y prospectivo de los intereses que recorren su obra entera. Por esa ambición, que es auto-consciencia teórica, la interpretación que hacemos de un fragmento del texto, debe considerar en conjunto, o vistos de lejos y en unidad, tanto el vasto eclecticismo de su método como la irracional heterogeneidad de sus asuntos. En este aspecto, nos distanciamos de diversas tendencias de análisis intertextual en el examen de Lezama Lima, y hay que mencionar especialmente el importante artículo de Irlemar Chiampi (1987) sobre este mismo ensayo, *Las imágenes posibles*, consagrado al manejo de fuentes en la primera parte del mismo.

Así pues, tan solo en esos términos, aquí tampoco interpretaríamos este texto desde una óptica muy distinta a la sí enciclopédica, pero muy intuitiva lógica del contrapunto, que, ya muy temprano, desde el ensayo «Julián del Casal» (1941), el propio Lezama Lima (2010) sugería

método crítico propio de América. Con suficiente convicción, nos dice él desde un principio: «Hay que buscar otro acercamiento» (p. 47), y a ese nuevo método, gracias a una expresión posterior del texto, el adjetivo de la frase «en su forma más contrapuntística» (p. 51), ya lo podemos identificar perfectamente como el contrapunto. Consistiría en:

cerrar los ojos hasta encontrar ese único punto, redorado insecto, espejismo, punto. De la misma manera que un poeta o pintor detenido en la estética de la flor, tendría que abandonarse, reconstruirse para alcanzar la estética de la hoja, y estaba allí, cerca, rodeando, ambos, rosa y hoja, a igual distancia de la distracción última o bochorno primero del fruto (p. 47).

Es evidente, gracias a frases como «cerrar los ojos», la cual apunta a una inmersión en la subjetividad del crítico, pero también «de la misma manera que un poeta o pintor detenido en la estética de la flor» (Lezama Lima, 2010, p. 47), que funde al sujeto con el objeto, que el contrapunto se opone al objetivismo de la vida moderna y, sobre todo, se opone a las lógicas del conocimiento que emana de ese objetivismo, un conocimiento moldeado por la ciencia aun antes de la Revolución francesa. Con todo, es innegable que, si el contrapunto aparece como esa inmersión subjetiva, deriva también en un contacto: es un descubrimiento, y valga recordar la afinidad del concepto de contrapunto con la disciplina del tantrismo en tanto tejido de prácticas que se iluminan mutuamente, según algunos textos sagrados del hinduismo que Lezama Lima conocía bien, como el *Rig Veda* (10.71) y el *Atharva Veda* (10.7.42).⁵

No obstante, reiterémoslo: la anagogía que practicamos aquí no se funda en una simbología externa al discurso lezamiano. O sea, no es una anagogía intertextual, sino intratextual, noción sobre la que conviene detenerse aún. Como sabemos, la anagogía es un tipo de lectura, muy difundido por los análisis de Northrop Frye, pero instaurado por Dante (2006) en *El Convivio* como uno de los modos principales de interpretar un texto —originalmente, el texto bíblico—. Consistía en dilucidar las referencias a símbolos y conceptos sagrados que aparecían en el escrito de modo narrativo, pero que implicarían una visión del mundo (un segundo sentido) y exigirían una interpretación conceptual, teológica. En el siglo xx, gracias a los métodos de Frye, la anagogía se extendió al análisis de otros textos sagrados, no solo la Biblia, e incluso a veces a textos profanos.

⁵ Sobre la imprints del tantrismo en Lezama Lima, ver Leo (2008, 2013).

Ahora bien, como ya lo hemos dicho, en su clásica reseña sobre *Paradiso* (1966), la única novela de Lezama Lima, Rodríguez Monegal (1968) invitaba a una interpretación anagógica del texto. Ese consejo lo han seguido algunos críticos, entre quienes podemos mencionar a Fernández Sosa (1977), Valdivieso (1980) y Leo (2013). Estos académicos siguen el procedimiento propio de la anagogía moderna e interpretan la obra lezamiana a la luz de diversas mitologías. En ese sentido, sus anagogías son, como es norma, intertextuales. La anagogía intratextual que se practica en este artículo, así como en mi tesis doctoral sobre *Paradiso*, se funda en la mitología propia que Lezama Lima, mediante esa derivación metafórica y esa red conceptual de las que hablaba Mignolo (1979), urde en sus textos. El procedimiento no es del todo innovador: ya el propio Rodríguez Monegal recomendaba que la anagogía sobre los textos lezamianos debía acudir a la autorreferencia que hace el autor cubano, en una mitología muy personal, de sus propios conceptos.

Ahora bien, eso que podría llamarse mitología lezamiana es en sus ensayos, digámoslo de nuevo a partir de la descripción lingüística que hace de su escritura Mignolo (1979), un discurso argumentativo que surge de las metáforas que el texto va erigiendo en tanto símbolo virtual y mutante. Y resulta bien oportuno citar aquí a Fernández Sosa (1977) cuando afirma, en defensa de una lectura anagógica o simbólica de la obra de Lezama Lima «no se crea que la aproximación anagógica esté fuera de la literatura. Más bien es que la anagogía contiene a la literatura [...]» (pp. 7-8). El autor se explica así:

Cuando estudiamos un idioma, cuando queremos adquirir este nuevo sistema de comunicación, hemos de aprehender las reglas de su funcionamiento, sean sintácticas, fonológicas y demás. Para estudiar literatura hacemos lo mismo: no estudiamos la materia literaria, sino el sistema, porque la literatura se lee o escucha. Entonces, no estamos haciendo sino procurar el sistema sobre el que se fundamenta la visión poética de Lezama Lima. Excede a lo lingüístico de la misma forma que lo cultural excede a la lengua (p. 8).

La diferencia de nuestra aproximación, repitémoslo, es que no se dirige «al modo en que esos elementos [simbólicos, espirituales] han sido asimilados» (p. 8), sino, como hemos dicho, desde Mignolo (1979), al modo en que surge e interactúa una simbología propia en la escritura lezamiana. De esta manera, debemos acudir al texto lezamiano según las metáforas y el encadenamiento que suscita. El análisis de *Las imágenes*

posibles es viable, pues es un texto preliminar dentro de la exposición de su poética. Una exposición autorreferencial o una meta-poética en la que las premisas resultan ser evidencias. El ensayo se inicia justamente con una elucubración en torno a la imagen —visual o verbal— como voz gnoseológica. Luego se reconoce una condición doble en la imagen, proyectada hacia un tercer término, unificador, encadenamiento que subyacería en las distintas formas de metáfora. Veamos.

La tesis se formula así (Lezama Lima, 1948a, p. 4): «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*». Es decir, que la primera condición de la imagen sería su apariencia («una brutal cercanía»), a la que llamaremos imagen presente externo. En seguida, la apariencia en la memoria se aunaría a la percepción nueva del presente, y esa relación («progresivo alejamiento») constituiría una segunda condición de la imagen a la que llamaremos imagen mental. El conjunto objetivado de a) imagen presente externo, y b) imagen mental, sería c) ese tercer término: «un inmediato capaz de endurecer y resistir la imagen», objetivación llamada prueba hiperbólica cuando se hace perceptible enunciado del enunciado, o más propiamente, imagen de la imagen.

Esa imagen de la imagen disuelve o sana la fragmentación del sujeto, alcanza al lector y sería una poesía que, sedimento americano, trasciende la linealidad del tiempo histórico.

5. La argumentación metafórica: anómala visión de conjunto

Ahora sí, y antes de hacer conclusiones sobre la validez de esta inimitable ensayística en Latinoamérica, examinemos su argumentación metafórica en *Las imágenes posibles*, de 1948. La mencionada primaria condición doble de la imagen motiva en el octavo párrafo la siguiente forma descriptiva de Lezama Lima sobre la voluntad comunicativa de las metáforas: sería esa voluntad o intención, una «carta oscura [...] precisa sobre sí y misteriosa en sus decisiones asociativas» (p. 7). Tal contradicción nos habla de los desdoblamientos de la imagen, pero el fragmento añade: «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» (p. 7). Así, todo nos indica que habría una estabilización, un cumplimiento, de la dualidad de la imagen, llamada vivencia oblicua, y que ella es lo que forjaría las metáforas.

Mirémoslo en detalle. En cuanto a la inicial descripción ya aludida («la carta oscura [o voluntad comunicativa] precisa sobre sí y misteriosa», etc.] (1948a, p. 7), se trata de un contrapunto fértil y continuo en el tiempo, ya formulado antes, entre las dos nociones básicas de imagen, ahora postulado entre el conjunto de la metáfora imagen de presente externo: «precisa sobre sí», y sus elementos, que hacen a la metáfora imagen mental: «decisiones asociativas» (1948a, p. 7). En consecuencia, en un movimiento usual del pensamiento lezamiano, el ensayista cubano considera el resultado de ese cruce o fértil contrapunto de una imagen que crece y se bifurca sin cesar y sin dejar de ser «lo primero que llega» (1948a, p. 4), en un intercambio inmediato al que llama «vivencia oblicua» (1948a, p. 7), o, en otros términos, una creciente y del todo anómala visión de conjunto.

El ensayista se ocupa durante un extenso tramo de dar ejemplos de la vivencia oblicua en la historia de la cultura, y de cada uno de ellos hace comentarios y extrae conclusiones de importancia, ya sea para la comprensión de su pensamiento amplio, o sea: dentro del conjunto de su obra, o bien, más puntualmente, en otros momentos, para iluminar el discurso localizado del ensayo. Con respecto a este nivel localizado de las reflexiones, la teorización sobre la relación entre metáfora e imagen en tanto vivencia oblicua no solo es dominante, sino que el lenguaje de Lezama Lima se pliega conscientemente en esa relación, o, mejor dicho: la argumentación del propio ensayo se hace vivencia oblicua como método meta-lingüístico, en una meta-poética, lo cual cobrará fuerza o se hará más notorio en el párrafo decimotercero.

En efecto, en los dos ejemplos subsiguientes de vivencia oblicua, en ese párrafo decimotercero:

- a) la contienda de Eumono y Aristón, cuando una cigarra reemplaza una cuerda rota, y
- b) un sueño de Sócrates con un cisne que representaría a Platón,

la vivencia oblicua —fenómeno poético— no solo se explica oblicua o poéticamente al acudir el ensayista a casos ilustrativos extraídos sin distinción de la tradición literaria y de la historia, afirmando su polémica equivalencia entre historia y poesía, sino porque emplea un

discurso explicativo en extremo metafórico, tejiendo, como decíamos, una verdadera meta-poética. Estamos frente a un centro irradiante de la ensayística lezamiana. Antes que nada, leamos el párrafo completo. Dice así:

En la contienda de Eumono y Aristón, al quebrar una de las cuerdas del instrumento de Eumono, vino una cigarra a reemplazar el volado traste, comenzando a cantar. En el mismo conjuro cuando la causalidad sea demasiado exigente, lo semejante destruye lo advertido. Qué fatigoso el sueño de Sócrates, cuando ve el polluelo de cisne sobre sus rodillas, y al día siguiente, al recibir a Platón, lo reconoce como el cisne que se despereza dentro de su sueño. Sea otras veces una sequedad que tiene el rebrillo segundo como el pulimento del metal. Es tanto el halo, el polvillo refractado en el contorno que, en lo que no le allegamos, ejercita una comunicación en ese cauce tinto donde no le alcanzamos. De la longitud del número, de la superficie plana entre las extremidades, de las inagotables labores de tafileteros y tapiceros, aventuras en Pérgamos, fábulas milesias, salto de la empalizada, despiertan el rumor del orden de colocación, enfilan detrás de esos paredones unas secuencias de monodias, es decir, un paréntesis de semejanzas capaz de formar las cantidades que pueden abarcar esas rúbricas. Bien por una precisión de movimientos de trucha, o bien —el salto de la empalizada—, por un gobierno de imprecisiones domeñables que se muestra como el cuerno de la abundancia, el cuerno de caza, el de ayuda o convocatoria del rebaño. Un tumulto de sonidos que siguen su aventura por valles y collados, que siguen ondulaciones, y espejos, hasta que saltando las ajenas ciudades amurralladas [sic] llega su final que se ve despertado por esa penetración de ecos carnales que fruncen la piel del caballo o provocan la irritación muscular del felino (p. 11).

Como es fácil de apreciar, y lo analizaremos en seguida, aquí la meta-poética se hace tan evidente que abrumba, o encandila, enceguece, pero resulta, por lo mismo, así de indescifrable que altamente y necesariamente interpretable.⁶ Es este fenómeno lo que más hace necesaria una anagogía intrínseca, intratextual, en la obra de José Lezama Lima. Realmente, el ensayo lezamiano sí se constituye la única prueba real de sus propias tesis, aunque después de su lectura todo pueda leerse o no según sus claves. Pero vamos paso a paso. Al principio

⁶ La expresión lezamiana «lo indescifrable que engendra un infinito apetito de desciframiento» es conocida entre sus lectores. Es, de hecho, parte del título de un importante análisis de Isava (2015).

de ese decimotercer párrafo —el cual es ya el final de aquella larga serie de ejemplos de vivencia oblicua, del noveno párrafo al decimotercero—, se nos habla de una causalidad imposible en la metáfora de la cigarra, pero causalidad al mismo tiempo tan literalmente enunciada que se hace demasiado brusca para la asunción lírica del lector.

Después de indicar esa falencia o disminución cognitiva, suscitada por lo literal del tropo, Lezama Lima recupera un hecho más bien histórico —o sea, escandalosamente metafórico—, una anécdota en la que Sócrates identificaba en la vigilia a su discípulo Platón como un polluelo de cisne que, en un sueño reciente, se hubiera posado sobre sus rodillas. Sería este otro ejemplo, como lo era el de la cigarra, de semejanza tan forzada o directa —es decir, tan literal— que rompe la vivencia oblicua, porque postula una identidad llana, y no la misteriosa, pero profunda semejanza o ambigüedad poética. Sin embargo, en esos ejemplos, o en esa forma de ejemplificar, y en el excursu siguiente, la operación general, la metodología lezamiana, resuena como metáfora en sí misma, ulteriormente efectiva. Expliquémonos.

El método del ensayista está, primero que todo, en señalar que esas metáforas son tan directas que se anulan a sí mismas por un exceso de claridad: «lo semejante destruye lo advertido». En segundo lugar, el autor hace lo contrario, teje un discurso opaco, o más bien oscuro, para desarrollar su argumentación con un caudal torrentoso de imágenes ya nada literales, pero aún menos caprichosas que sugestivas, o lo decíamos: altamente interpretables. Es como si el concepto de vivencia oblicua se debiera evidenciar en acto y la argumentación debiese ser metafórica, o indirecta. En consecuencia, el ensayista aceptará —o justificará la baja calidad— y describirá —expondrá el sorpresivo funcionamiento de— ambas metáforas fallidas, de modo metafórico que debiera alcanzar o cobijar a su propia voz, así: «Son otras veces una sequedad que tiene el rebrillo segundo como el pulimento del metal».⁷

Para ser más precisos, el ensayista usará dos metáforas —una prosaica, «sequedad» (1948a, p. 11), casi imperceptible por ser una adjetivación de uso común, otra más abstracta e inusual, «el rebrillo segundo»— para definir el verdadero cariz lírico que cobra con cierta distancia una metáfora forzada o directa, o esto es: malograda pero resucitada, y a continuación hará un símil entre ella victoriosa y «el

⁷ Esta convicción alcanza como procedimiento a la propia poesía del ensayista. En efecto, no teme el yo lírico lezamiano (Lezama Lima, 2016) comentar un verso suyo insertando en el poema este comentario (p. 305): «No me place, es demasiado visible la alusión». Desde luego, y Lezama Lima lo demuestra, si la meta-poética es una poética es solo porque toda poética conduce a una meta-poética.

pulimento del metal». Entonces, repetimos, la argumentación solo podrá ser vivencia oblicua pura, o bien, un lenguaje metafórico nunca literal, en el que, por principio, solo se alude a algo y el lector siempre completa la imagen, acabándola a su manera, leyéndola a posteriori, o bien: resucitándola.

Lo que hay que destacar es que, de modo orgánico y moleestamente persuasivo, de enorme convicción y muy seguro vuelo, a lo que se alude aquí con descripciones explicativas necesariamente inexactas, es a una visión de conjunto extrema que, ya por su suma, «rumor del orden de colocación», ya por sus detalles, «precisión de movimientos de trucha», genera su «penetración de ecos carnales» (1948a, p. 11), o es decir: pone a la luz un tipo de exposición, provocado no por la paciencia sino por el tiempo, en el que una metáfora brusca y sus elementos forzados hacen un solo elemento ya opacado, u oscurecido, ensombrecido, hecho ambiguo, y así renovado, nutrido, enriquecido, en la distancia.

Lo que esto implica será la prueba hiperbólica, imagen de la imagen, ya fuera de nuestro alcance, que se ha limitado a explicar la argumentación metafórica en Lezama Lima.

6. Un regreso a la lengua

Hoy Lezama Lima es considerado por no pocos profesores como un escritor sobrepasado por el tiempo, y la verdad es que porcentualmente somos solo unos cuantos los que, por el contrario, seguimos con atención el despliegue de unas ideas suyas que parecen evolucionar día a día. Podría tildárenos de secta, y no falta quien lo haga. La pregunta lezamiana a ese apelativo sería: ¿y qué no es secta? En efecto, en nuestros días, aunque por tradición en el mundo intelectual, las capillas implican la posibilidad de debate, pese a que los prejuicios hagan parte de ellas. Quedan mal, por eso, aquellas antologías de ensayo latinoamericano supuestamente abiertas a todos los públicos y que, como la de Skirius (2016), eluden a Lezama Lima y prefieren seleccionar a una estrella —García Márquez— que difícilmente cabe allí, a no ser que los criterios se amplíen con una óptica más comercial que de veras formativa.⁸

⁸ A la inversa, una reciente antología de ensayos lezamianos (Lezama Lima, 2014) debía acudir al título *Ensayos barrocos* para promocionar y explicar un estilo que, pese a todo, no se agota, ni mucho menos, en ese adjetivo. Pero la dificultad para insertar a nuestro autor en el ensayismo es de vieja data. Ya en vida del cubano, Hernando Valencia Goelkel (1976) señalaba, en una reseña sobre los ensayos de Lezama Lima, que estos no eran ensayos.

Lezama Lima, sin duda, no es apto para despertar en nuestros tiempos urgentes una vocación literaria orientada no tan sutil o enmascaradamente por los códigos facilistas y utilitarios del comercio o, en su defecto, de la instrumentalización política. Ante esto, es preciso, y no nos cabe duda de ello, recuperar la noción de Theodor W. Adorno (1962) del ensayo forma y la postulación que hace el teórico alemán del ensayista hereje, y no en un sentido figurativo, aunque tampoco literal, que prestigie a las iglesias y dogmas de la modernidad laica, en especial al cientifismo. Más bien, en una aplicación horizontal del índice referencial, al modo de la música, que siempre es distinta y la misma para todos. En este caso, el hereje sería un profeta que restituye el mensaje trascendente y a la vez inmanente de la forma, y ahí la paradoja, o un reformador que se aparta de normas relativas. No olvidemos que, para Adorno (1962):

roza el ensayo la lógica musical, el arte estrictísimo y, sin embargo, sin conceptos, de la transición musical, para dar a la lengua que habla algo que perdió bajo el dominio de la lógica discursiva, la cual, empero, no permite que se salte por encima de ella, sino que sólo es posible superarla con astucia mediante sus propias formas y gracias a la expresión subjetiva y penetrante (p. 34).

Lo que queda claro aquí, si precisamos la continuidad entre «lógica musical» y las «propias formas» de la lógica discursiva, es que esta lógica discursiva es también, entonces —o al menos tiene—, una forma ella, una música propia, que le permitiría rehacerse «lengua que habla», dotada de atributos de una «lógica musical» que habría perdido bajo el dominio de lo que Adorno (1962) llama «prohibición cientificista» (p. 34). Es, visiblemente, en esa lógica musical, en esa pura forma de la lengua, en lo que nos hemos internado. Es decir, que no hemos querido forzar la analogía con aquel «arte estrictísimo y, sin embargo, sin conceptos, de la transición musical». Más bien, hemos considerado la lengua y el ensayo «en sus propias formas», rastreando «la expresión subjetiva» de un autor que postuló al lenguaje imagen universal del tiempo.

Referencias

- Adorno, T. W. (1962). "El ensayo como forma". En *Notas de literatura* (pp. 11-36). Ariel.
- Álvarez Bravo, A. (1970). "Órbita de Lezama Lima". En M. Simón P. (Ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp. 42-67). Casa de las Américas.
- Arnaldo, J. (2014). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos.
- Bacon, F. (1908). *The Essays of Francis Bacon*. Charles Scribner's Sons.
- Chiampi, I. (1987). Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, 35(2), pp. 485-501.
- Chiampi, I. (2001). "La historia tejida por la imagen". En Lezama Lima, J., *La expresión americana* (pp. 9-33). Fondo de Cultura Económica.
- Cruz-Malavé, A. (2013). "Prólogo". En J. Lezama Lima, *Julián del Casal*. https://www.researchgate.net/publication/295260197_Julian_del_Casal_de_Jose_Lezama_Lima_Lima_Prologo_y_edicion_annotada_de_Arnaldo_M_Cruz-Malave
- Dante. (2006). *El convivio*. Biblioteca Virtual Universal. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/133468.pdf>
- Fernández Sosa, L. F. (1977). *José Lezama Lima y la crítica anagógica*. Ediciones Universal.
- Hegel, G. F. (2014). Fin de la función del arte. En J. Arnaldo (Ed.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos.
- Henríquez Ureña, P. (1978). *La utopía de América*. Biblioteca Ayacucho.
- Isava, L. M. (2015). Lo indescifrable que engendra un infinito apetito de desciframiento. Hacia una lectura no-hermenéutica de la poesía de Lezama Lima. En J. P. Lupi, M. Hernández y J. Marturano (Eds.) *Asedios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima* (pp. 199-245). Verbum.
- Leo, J. (2008). Los símbolos incuestionados en *Paradiso* de José Lezama Lima. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, (24), 13-31.
- Leo, J. (2013). *Las sagradas letras de "Paradiso"*. Estudio sobre el hermetismo de José Lezama Lima. Oportet.
- Levinson, B. (1996). *Secondary Moderns. Mimesis, History and Revolution in Lezama Lima's "American Expression"*. Bucknell University Press.
- Lezama Lima, J. (1948a). Las imágenes posibles. I. En *Orígenes*, n.º 17, pp. 3-13.

- Lezama Lima, J. (1948b). Las imágenes posibles. II. En *Orígenes*, n.º 18, pp. 25-35.
- Lezama Lima, J. (2001). "El romanticismo y el hecho americano". En *La expresión americana* (pp. 107-132). Fondo de Cultura Económica.
- Lezama Lima, J. (2009). "Introducción a un sistema poético". En *Tratados en La Habana* (pp. 7-32). Letras Cubanas.
- Lezama Lima, J. (2010). "Julián del Casal". En *Analecta del reloj* (pp. 47-73). Letras Cubanas.
- Lezama Lima, J. (2014). *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina*. Ediciones Colihue.
- Lezama Lima, J. (2016). *Poesía completa*. Sexto Piso.
- Maíz, C. (2016). "Ensayo hispanoamericano, Modernidad y sentimiento de lo sagrado". En: Attala, D. y Fabry G. (Eds.), *La biblia en la literatura hispanoamericana* (pp. 423-454). Editorial Trotta.
- Mariátegui, J. C. (2012). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Red Ediciones.
- Martí, J. (2005). *Nuestra América*. Biblioteca Ayacucho.
- Mignolo, W. (1979). Paradiso: derivación y red. *Texto crítico*, (13), 99-111.
- Montaigne, M. (2021). *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Libro I. El acantilado.
- Ortiz, F. (2008). Los factores humanos de la cubanidad. *Perfiles de la cultura cubana*, (2), pp. 1-15.
- Pellón, G. (1991). Martí, Lezama Lima y el uso figurativo de la historia. *Revista Iberoamericana*, 57 (154), pp. 77-89.
- Rama, Á. (2018). "De *La ciudad letrada*". En Parra T., C. M. y Rodríguez F, R. (Eds.) *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina. Para una antología del siglo xx* (pp. 603-619). Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Reyes, A. (1997). *Obras completas*. Vol. XI. Fondo de Cultura Económica.
- Ríos, A. (2004). "Forerunners: Introduction", en Sarto, A., Ríos A. y Trigo A. (Eds.), *The Latin American Cultural Studies Reader* (pp. 14-34). Duke University Press.
- Rodríguez Monegal, E. (1968). *Paradiso en su contexto*. *Mundo Nuevo*, (24), 40-44.
- Skirius, J. (Comp.). (2016). *El ensayo hispanoamericano del siglo xx*. Fondo de Cultura Económica.
- Ulloa, L. A., y Ulloa, J. C. (1998). José Lezama Lima: configuración mítica de América. *MLN*, 113 (2), pp. 364-379.
- Valdivieso, J. (1980). *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*. Orígenes.
- Valencia Goelkel, H. (1976). *Crónicas de libros*. Instituto Colombiano de Cultura.
- Vitier, C. (1970). "La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular". En P. Simón Martínez. (Ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp. 68-89). Casa de las Américas