

## TRAVESÍA DE NARCISO EN *ENEMIGO RUMOR*, DE JOSÉ LEZAMA LIMA

Transverse of Narciso into *Enemigo rumor*, by José Lezama Lima

Miguel Ángel Náter, Ph. D.  
Catedrático  
Departamento de Estudios Hispánicos  
Universidad de Puerto Rico  
Correo electrónico: miguel.nater1@upr.edu

### Resumen

En este análisis, se propone *Enemigo rumor*, de José Lezama Lima, como una reescritura de los motivos centrales de «Muerte de Narciso». Ambos textos desarrollan la idea del poeta y de la poesía que animan el *ars poética* del cubano y señalan la metapoésía como su eje central.

*Palabras clave:* José Lezama Lima, *Enemigo rumor*, «Muerte de Narciso», trascendentalismo

### Abstract

In this research, *Enemigo rumor*, by José Lezama Lima, is read as a rewrite of central literary motifs of “Muerte de Narciso”. Both of them develop the idea of poet and poetry that promote the Cuban poet *ars poetica*, and sign the metapoetry as his central axis.

*Keywords:* José Lezama Lima, *Enemigo rumor*, “Muerte de Narciso”, *trascendentalism*

*Recibido:* 20 de febrero de 2021. *Aprobado:* 22 de mayo de 2021.

Al definir el poema, Harold Bloom afirmaba la existencia de una batalla psíquica en la cual se desenvuelve la escritura como una continua re-escritura, pues el texto poético es un cúmulo de palabras que se refiere a otras palabras *ad infinitum*: «Un poema no es escritura sino *reescritura*, y aunque un poema fuerte sea un nuevo comienzo, ese comienzo es un recomenzar» (17). En *Enemigo rumor*, el primer libro que José Lezama Lima publicó (1941), se desarrolla una re-escritura de las mismas metáforas que habían sustentado el discurso neobarroco del primer poema de 1937, «Muerte de Narciso», y, por otro lado, en él se continúa con la definición de la poesía entendida como un retorno a los orígenes, poética que Lezama recibe del romanticismo y sus evoluciones en el surrealismo. En ambos poemas, el discurso de la locura y de lo grotesco, de la ambivalencia como diría Mijaíl Bajtín<sup>1</sup>, reitera el acto de escribir como instaurador del ser y de la vida, mientras el borrar implica una destitución de la imagen en las aguas del mito para volver a reaparecer (resurrección) en una nueva realidad, una vez aquietadas las ondas de la muerte. Así, se evidencia la metapoésía o la poesía que versa sobre sí misma, una forma de narcisismo que, de alguna manera, continúa la poética romántica de la esencia de la poesía, para usar la frase de Martín Heidegger<sup>2</sup> en relación con Friedrich Hölderlin, a quien Hans-Georg Gadamer presenta como un «poeta de nuestro siglo» (1999, 10), precisamente por resaltar la misma gran preocupación que Lezama le otorga a la poesía considerada como búsqueda ontológica. Culmina esta reescritura con la propuesta del metalenguaje definido como una forma de evasión, de solipsismo, con la pregunta de Edipo ante la sibila, que Roland Barthes ha señalado como el objeto principal de la literatura metadiscursiva<sup>3</sup>. Desde esta perspectiva, la forma del texto literario resalta el mito del ensimismamiento entendido como una vuelta a las aguas primigenias<sup>4</sup>, semejante a la interpretación del

---

<sup>1</sup> Bajtín señala que el grotesco se define por la exageración y la ambivalencia: «La exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del *estilo grotesco*». Puede consultarse *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1988; p. 273.

<sup>2</sup> Ver, Martín Heidegger, «Hölderlin y la esencia de la poesía», en *Arte y poesía*, traducción de Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 1985; pp. 125-148.

<sup>3</sup> Ver, Roland Barthes, «Literatura y metalenguaje», *Ensayos críticos*, traducción de Carlos Pujol, Barcelona, Seix Barral; pp. 127-129.

<sup>4</sup> Para Carl Gustav Jung, el agua es símbolo de la conciencia, el espacio en el cual el ser

mito que propone Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno*, como un paso de lo profano a lo sagrado: «En la medida en que repite el arquetipo, el sacrificante en plena operación ceremonial abandona el mundo profano de los mortales y se incorpora al mundo divino de los inmortales» (43). Si en esta acepción del mito como retorno a los orígenes, «Muerte de Narciso» se regodeaba en la reiteración del acto ritual del tacto sobre las aguas especulares, en *Enemigo rumor* el rito es una disolución del mundo más emblemática. La crisis de la racionalidad se instaura en esta concepción mítica que es casi una concepción mística de la poesía: «El mito está concebido en este contexto como el concepto opuesto a la explicación racional del mundo. La imagen científica del mundo se comprende a sí misma como la disolución de la imagen mítica del mundo» (Eliade 1997, 14). A su vez, Lezama entronca con lo que Severo Sarduy afirmaba acerca de la nueva modalidad del barroco, pues el solipsismo se instala en una oposición a la unidad y a la naturalidad características del «clasicismo» al cual debe oponerse todo barroco:

Así, el lenguaje barroco: vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula: su sentido es la insistencia de su juego. (52)

Sin embargo, detrás de esta máscara o coraza –para usar una metáfora a la vez lúdica y bélica– podría atisbarse una reacción contra el sistema político o económico, si seguimos los preceptos que Julia Kristeva ha teorizado en *La Révolution du langage poétique*. Precisamente, el lenguaje neo-barroco de Lezama responde al solipsismo y al hermetismo, tomados como formas de defensa y, a la vez, como agresión a las coacciones que implica una isla en la cual la casa de Trocadero es, por lo tanto, una isla dentro de Cuba. La poesía lezamiana, en este sentido, es un aislamiento dentro del aislamiento, una huida o una fuga en la cual el sujeto se escribe y se inscribe libérrimo y acorralado (aislado).

---

llega a conocerse. El agua es el mundo de la indeterminación, en el cual todo queda en suspenso: «[...] donde yo soy inseparablemente esto y aquello; donde yo vivencio en mí al otro el otro me vivencia como yo». Puede consultarse *Arquetipos e inconsciente colectivo*, traducción de Miguel Murmis, Barcelona, Paidós, 1997; p. 27.

No es otra la sensación que el lector experimenta al intentar una hermenéutica de los textos lezamianos. Lo laberíntico y lo hermético, la crisis del logos o de la razón, que es, también, la crisis de la palabra y del discurso coherente, nos instala en la búsqueda de un centro que funcione como escape y como triunfo, como encuentro con la muerte liberadora, y que señale el camino hacia el espacio exterior. De hecho, cuando Sarduy intenta exponer una nueva modalidad del barroco, destaca la reacción contra el modo de producción burgués:

[...] ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer [...]. (99)

Por otro lado, según Kristeva, el sujeto se muestra en las contorsiones y metamorfosis del lenguaje. Por lo tanto, el yo cartesiano reconoce su ser en el pensamiento, en el lenguaje y sus operaciones. Así, el sujeto y el lenguaje son dos momentos de la «práctica translingüística» (12). Se trata de la irracionalidad del lenguaje que es una respuesta a la imposición del sistema de producción. La forma, la sintaxis y los espacios pueden leerse como expresiones del deseo:

D'abord, cet éclatement, par son isolement spécifique à l'intérieur de l'ensemble discursif de notre temps, révèle que les modifications langagières sont des modifications du statut du sujet –de son rapport au corps, aux autres, aux objets; et que le langage normalisé est une façon parmi d'autres d'articuler le procès de la signifiante que embrasse le corps, le dehors matériel et le langage proprement dit. (13)

Estas formas del lenguaje se pueden entender como productos del modo de producción capitalista, y se relacionan, según Kristeva, con lo sagrado para el mundo primitivo, y con lo esquizofrénico para el mundo

moderno<sup>5</sup>. La poesía lezamiana, más que ninguna otra en Hispanoamérica, desarrolla, a su modo, esta visión que propone Kristeva. Es una poesía propensa al conjuro, a la magia, al esoterismo y, por lo tanto, a lo incomprendible: «La magie, le chamanisme, l'ésotérisme, le carnaval ou la poésie «incompréhensible», souligne les limites du discours socialement utile, et portent témoignage de ce qu'il refoule: le *procès* excédant le sujet et ses structures communicatives» (14). La desestabilización del lenguaje es expresión de la crisis del sujeto cartesiano y presenta la pugna silenciosa del sujeto frente al sistema de producción y sus instituciones. En ese sentido, las palabras ya no son las que hablan, sino que se expresan los silencios, las configuraciones espaciales, el *lapsus linguae*, la elipsis, como diría Sarduy (67).

En otro lugar, Kristeva ha llamado a ese proceso la «práctica significativa», en la cual se define al sujeto (y su lenguaje) como una dualidad entre lo semiótico y lo simbólico, entendido lo semiótico como el ser en plena libertad, y lo simbólico como las imposiciones del sistema de producción. En esa pugna se resuelven el ser y la creación del arte. Estas propuestas están evidentemente fundamentadas en la diferenciación lacaniana, marcusiana y freudiana entre Eros y Tanatos, entre lo Simbólico y lo Imaginario, y, de cierto modo, lo semiótico kristeviano colinda con la locura como la define Michel Foucault y como aparece en las poéticas vanguardistas de principios del siglo XX: «Los locos como símbolos de lo inconsciente, de la fuerza tremenda e incomprendible que yace en el fondo de nuestras oscuridades» (Horia 38).

Es legítimo intentar desde esta perspectiva una hermenéutica del libro de Lezama que nos ocupa. La apertura del libro es el apóstrofe a la esencia de la *poiesis*, cuya evasión infinita se transforma en el deseo supremo del yo lírico. El «tú» al cual se dirige el discurso poético es la poesía misma, el

---

<sup>5</sup> Podría entenderse, en esta coyuntura, como una expresión de la crisis del mundo moderno como la expuso en su momento René Guénon en *La crisis del mundo moderno*. Guénon señala una escisión entre la tradición esotérica oriental y el advenimiento de la racionalidad occidental, ubicada en los albores del Renacimiento, precisamente en el humanismo. La ruptura con el conocimiento religioso que debía llevarnos a lo absoluto de la mente primigenia (los atlantes) produjo la ignorancia del positivismo y del adelanto de la ciencia, lo cual debe producir una nueva crisis y un apocalipsis para que advenga un nuevo mundo como una vuelta al origen de la tradición perdida. Puede consultarse la traducción de Agustín López Tobajas y María Tabuyo Ortega, Barcelona: Paidós, 2001.

clavel huidizo que se expresa en el título, «Filosofía del clavel», y que ya aparecía en «Muerte de Narciso»: «hilando su clavel no siempre ardid». Es la entrada a la poesía, al agua discursiva en que Narciso se ha estado observando y transformando, la invitación de la metafórica «oscura pradera». Para Rubén Ríos Ávila, la frase es una evidente invitación a una introducción teórica del entendimiento de la poesía (63). Es tanto la entrada del yo lírico como del lector que inicia la lectura en el espacio del sueño, de la noche rilkeana en que todo se confunde y asume una sobrerrealidad inesperada sobre la base del *potens*. En ese sentido, ya no estamos ante el puro narcisismo de «Muerte de Narciso», que se resolvía como una apocalíptica disolución o dispersión del cuerpo del doncel en las aguas del poema. Sigo de cerca las aportaciones freudianas al intento de explicar la esquizofrenia y el narcisismo, cuando afirma que la libido objetivada alcanza su máximo desarrollo en el amor, el cual se presenta como una disolución de la personalidad y tiene su antítesis en la fantasía paranoica del fin del mundo<sup>6</sup>. Ahora acudimos a la travesía de los sentidos, de las metáforas que se metamorfosean y de las palabras que ya habían sido utilizadas en el primer poema. La mano (de Narciso y del poeta), los donceles, el ciervo, la seda del estanque, las flechas, los chillidos, el bestiario característico de Lezama, la nieve, ahora se encuentran perdidos en la oscuridad de la pradera, en la intrincada red de las palabras, en la incertidumbre del agua, en la noche primigenia, convirtiéndose en ese rumor que rehúye la verdadera significación de las palabras, la cual, en el fondo, no existe, por estar lanzada al infinito de posibilidades.

Como en «Metamorfosis de Narciso» (1936-37), del pintor catalán Salvador Dalí, las metamorfosis metafóricas que refieren el acto poético son un evidente juego consciente que comunica la locura, lo grotesco, lo incoherente del inconsciente. Si bien el cuadro de Dalí es un juego con la óptica, la poesía de Lezama ensaya lo lúdico con el sentido de la realidad, cuestiona la razón y participa de la característica principal que Johan Huizinga le atribuía a la poesía en *Homo ludens* (1938). Para el autor de *El otoño de la Edad Media* (1927), la *poiesis* es una función lúdica del espíritu que se desenvuelve en un mundo creado fuera de la realidad, en el cual la relación entre los objetos se aleja del mundo aceptado como norma. La visión poética primitiva, para Huizinga, está cerca de la inocencia del

---

<sup>6</sup> Ver, Sigmund Freud, «Introducción al narcisismo». *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza, 1989; p. 10.

niño, del loco, del animal, del salvaje y del vidente en el campo del sueño, de la embriaguez, del encanto y de la risa, del divertimento. Esa poesía tenía una función vital, social y litúrgica, y estaba relacionada con el conocimiento, con lo sagrado:

Toda poesía antigua es, al mismo tiempo, culto, diversión, festival, juego de sociedad, proeza artística, prueba o enigma, y enseñanza, persuasión, encantamiento, adivinación, profecía y competición. La visión poética es a la vez profética. El poeta es *vates*, un poseso, lleno de Dios, un frenético. (144)

Por su parte, Walter Benjamin resalta la capacidad del juego para exponer la entereza del ser: «El juego, como toda otra pasión, da a conocer su rostro como la chispa que en el ámbito corporal salta de un centro a otro, moviliza ora este órgano ora aquel otro y reúne y limita en él al ser entero» (151). Resulta legítimo estudiar lo poético lezamiano desde esta óptica, sobre todo desde el ámbito del juego agonial, precisamente porque la muerte de Narciso se extiende por *Enemigo rumor* como un ritual disperso que evoca los orígenes, y se entiende como el reconocimiento de un héroe que se desconoce y que aparece enmascarado, guardando un misterio. En el caso de Lezama, ese misterio está emparentado, obviamente, con el lenguaje, mediante el cual adviene el *árreton* que relaciona a Narciso con el poeta y con la sacerdotisa. De ese modo, la lucha del proscrito se potencia en el lenguaje, cuya evolución debería culminar precisamente en la persecución y erradicación del discurso poético.

Narciso, el centro del primer poema de Lezama, es una reminiscencia de la antigua diosa Carmenta, y su curiosidad, que se resuelve como una búsqueda del poder a través del contacto con las palabras escondidas en la naturaleza, es una re-escritura del poeta trascendentalista. Así, la poesía surge del deseo de comunicarse con el *árreton* (lo inefable) y con lo numinoso<sup>7</sup>, con lo demoníaco. El *vates* y la *carmenta* se dedicaban a traducir

---

<sup>7</sup> Sigo la definición de «numinoso» que ofrece Rudolf Otto, para quien lo numinoso expresa la idea de lo santo sin el componente moral, ético y racional que le han otorgado las religiones o las filosofías modernas. Lo numinoso es lo que otorga razón de ser a la religión. *Qadosh*, *hagios*, *sanctus*, *sacer* son palabras que dan la idea de lo santo, pero no de lo numinoso. El neologismo que introduce Otto refiere un estado de ánimo, una

los sonidos de la naturaleza y a encerrar en sus versos saturnios los hechizos, el delirio profético o el *entusiasmo* (desde el punto de vista platónico). Ese poder de lo oculto llevó a las autoridades romanas a la persecución de ambos, y, también, de la saga y de la sibila. Para Cicerón, por ejemplo, vaticinar era tener propósitos incoherentes. Los vaticinios de Carmenta, la diosa de los partos, eran los *carmina*, los que posteriormente se convirtieron meramente en poesías o canciones. Eran el oráculo (destino) del recién nacido, dicho rítmicamente en el verso más antiguo. En Roma, se persiguió esa peligrosa fusión de la Carmentalia (fiestas del 11 y 15 de enero), y Plutarco aducía que el nombre de la diosa derivaba de su relación con la locura al señalar la etimología *carens* y *mente*, es decir, carente de mente, loco<sup>8</sup>. No es de extrañar que, en relación con la filosofía platónica, Plutarco esté señalando las mismas características que el autor del *Fedón* atribuía a los poetas: el delirio profético que los degradaba a simples utensilios de los dioses, relacionándolos con el entusiasmo profético y con la locura que producen los *daimones* (Apolo, Dionisos, las Diosas Madres, aunque Platón disfraza esos *daimones* con las Musas en el *Ión*).

La poesía trascendentalista de Lezama se posiciona como una búsqueda del espacio numinoso en la misma relación que existió en la antigua poesía con el poder y las autoridades. Lo proscrito, lo oculto y lo sagrado colindan con la locura, con el discurso sinuoso y con el desmembramiento de Narciso (Osiris, Orfeo, Dionisos). El rumor se convierte en el enemigo que se introduce en la oscura pradera, ante lo cual es necesaria la exclamación antigua: *Numen in est*, y la persecución del sistema político culmina en el sacrificio del *sacerdos*<sup>9</sup>. Es la *escena sacrificial* a la cual se refiere Kristeva.

La imagen poética se desarrolla como un oráculo, como un acertijo irresoluto, una enunciación que evoca el tiempo primigenio, como un

---

disposición de una experiencia que sólo cabe dilucidarla, pues está en relación con lo irracional: «[...] nuestra incógnita no puede enseñarse en el sentido estricto de las palabras; sólo puede suscitarse, sugerirse, despertarse, como en definitiva ocurre con cuanto procede del espíritu». Cito de *Lo santo*, traducción de Fernando Vela, Madrid, Alianza, 1998; p. 16.

<sup>8</sup> Para esta historia de la diosa Carmenta, consúltese el libro de Santiago Montero, *Diosas y adivinas: mujer y administración en la Roma antigua*, Madrid, Trotta, 1994.

<sup>9</sup> Ver, Paul Bénichou. *La coronación del escritor: ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. Traducción de Arturo Garzón del Camino. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

mito: «[...] ¿qué otra cosa podría ser la poesía sino esa representación de un mundo en que se anuncia algo venidero, pero no mundano? Incluso allí donde las tradiciones religiosas ya no son vinculantes, la experiencia poética ve el mundo míticamente» (Gadamer, *Mito y razón* 22). Esta visión mítica en la cual insiste Gadamer es similar al discurso de la crisis de la modernidad y la visión apocalíptica que señala René Guénon. La poesía, como una especie de religión, se aleja del logos (filosofía platónica) y se adentra en el lenguaje irracional (mito platónico), colindante con la búsqueda de la tradición esotérica o el saber absoluto del cual, a partir del surgimiento del humanismo y la declinación del cristianismo primitivo, produjo el discurso de la modernidad.

Por otro lado, la poesía lezamiana que nos ocupa está cerca de lo que afirma Huizinga: «Lo que el lenguaje poético hace con las imágenes es juego. Las ordena en series estilizadas, encierra un secreto en ellas, de suerte que cada imagen ofrece, jugando, una respuesta a un enigma» (159). Esas imágenes que Lezama privilegia en «Muerte de Narciso» y en muchos de sus ensayos, producen el contenido furioso del poseso, que rehúye la racionalidad y promueve la crisis de la modernidad. Y, para no olvidar el caso de Dalí, en el cuadro que el cadaqués mostró a Sigmund Freud la única vez que se vieron, en Londres<sup>10</sup>, se muestra en el cuerpo del muchacho que yace desnudo sentado en el estanque, cuya cabeza reclinada sobre la rodilla se asemeja a la mano blanca que sostiene un huevo (símbolo de lo Absoluto), del cual surge la flor del ensimismamiento.

El divertimento que ostentaba el yo lírico de «Muerte de Narciso» se ha convertido en un divertimento en *Enemigo rumor*. Si el cuerpo de Narciso aparecía disperso en el lenguaje, como la recuperación de las palabras en el poema, ahora es el poema disuelto en el libro, las frases de una conmoción que propugna un naufragio, el conjuro de los fragmentos de metal al imán que los atrae<sup>11</sup>, como en la teoría de los anillos en el *Ión* de

<sup>10</sup> Para una espléndida foto del cuadro de Dalí, óleo sobre tela (50.8 por 73.3 cm), que se encuentra en la colección Edward James en *The Tate Gallery* (Londres), puede consultarse el magnífico libro de Robert Descarnes, *Dalí, la obra y el hombre*, traducción de Carmen Artal, Barcelona, Tusquets, 1989, p. 215.

<sup>11</sup> De hecho, esta metáfora del imán que Lezama desarrolla en «Fragmentos a su imán» parece venirle del discurso gongorino de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, precisamente del momento en que el yo lírico se refiere a Acis como el «bello imán»; es decir, el productor del eros de Galatea. Por otro lado, podría también referir la Piedra Heraclea del

Platón. Podemos reconstruir el momento primigenio, el origen que otorga el momento de la muerte o desaparición de la imagen. La búsqueda neobarroca se desarrolla como un viaje lingüístico, como una «travesía de la repetición», para usar la frase de Sarduy (62), en espiral a partir y hacia la imagen huidiza de un poema que se fuga y permanece, cuyos rastros, convirtiéndose en la multiplicidad de la contingencia, modulan la «palabra incesante» a la que se refería Maurice Blanchot en *El espacio literario*: «Que la obra sea infinita quiere decir (para él) que el artista, incapaz de ponerle fin, es capaz, sin embargo, de hacer de ella el lugar cerrado de un trabajo sin fin, que al no concluir, desarrolla el dominio del espíritu [...]» (15-16). Es la esencia de la poesía entre el ser y el no ser, entre la existencia y la inexistencia, como sucede en el texto titulado «Se te escapa entre alondras». Las aves, como símbolos de lo etéreo y de lo sideral, se proyectan hacia el agua en el momento primigenio que, habiéndose ido, todavía permanece, como se plantea en el discurso poético. La existencia, de ese modo, se asimila a la poesía entendida como comprensión del ser (ontología). Del rumor, la noticia vaga, del ruido que se produce en la memoria, se traslada a lo oculto y misterioso, al *árreton* del inconsciente, a lo que existe oculto, como lo subrepticio y subversivo en un sistema político. En este sentido, podríamos plantear una lectura desde el punto de vista que propone Kristeva.

El exceso de trabajo, lo barroco, lo laberíntico, convierte el aleteo de lo poético en un cúmulo de significados revueltos que se corresponden y se sustituyen en una cacería continua de animales insignificantes que pueden implicar, como en la «poética» de Dalí, una inclinación hacia la trascendencia<sup>12</sup>. De hecho, esta sería una forma de expresión del trascendentalismo como oposición al régimen político imperante a partir de la Enmienda Platt. La involución hacia los orígenes que puede entenderse como una actitud opuesta al vanguardismo de la *Revista de Avance* (1927) no está tan lejos del oxímoron. El trascendentalismo lezamiano en estos poemas transforma lo político en ontología y en arte poética. Según Carlos M. Luis, Lezama pretendía restituir la validez del mito como un agente poético creador de imágenes donde la cultura se concentre, llevando al ser

---

*Íon* de Platón, símbolo del poder de la inspiración heliconiana.

<sup>12</sup> Recuérdese los saltamontes, las hormigas y los huevos en la pintura surrealista del creador de *La persistencia de la memoria*, de *El Cristo de San Juan de la Cruz* y, sobre todo, de *El gran masturbador*, donde podemos notarlos en una poética panerótica.

a no comprender los cambios profundos de la vida nacional (18). En este sentido, la renuencia de Lezama al exilio es expresión de la desintegración nacional, como lo expone en *Orígenes*:

¿Por qué los mejores tienen que ir al destierro? Se ha vivido y usufructuado la desintegración que a muchos convenía [...] En esa marcha hacia la desintegración que ha sido el vivir nacional cubano, existían quienes han dejado constatación o testimonio, aunque por indirectos modos, de esa anarquía fría, de donde todo reblandecimiento, ya que no el caos, de donde tiene que seguir todo pleno vivir. (Luis 18-19)

En este contexto, Cuba se va modernizando a la estadounidense, y por lo tanto, la poesía se vuelve al mito como una forma de evasión reaccionaria. En las poéticas origenistas se busca el existencialismo y el teatro del absurdo. La poesía, el destinatario de sí mismo, vuelve al baño inicial de los animales exquisitos de la carencia, del animal trascendente por excelencia, el ciervo, igual que en «Muerte de Narciso»; y esa trascendencia hacia lo absoluto se propone como un espacio más allá del ruido, más allá del acto inicial del «sentimiento oceánico»<sup>13</sup> en el acto poético, en el brazo (del poeta que escribe), la *poiesis* entendida como el éxtasis del relente o de la humedad fresca de la noche serena. El paso del sueño al ensueño, característico del surrealismo, es aquí el fin de la poesía, el discurso que pronuncian los labios en el furor o en el entusiasmo, en la *anamnesis*, en el recuerdo, en la elevación hacia la Idea, que los balcones simbolizan como espacio liminal y libidinal. La respiración, como en la poética de Rainer

---

<sup>13</sup> A partir de *El malestar en la cultura* de Sigmund Freud, Herbert Marcuse señala en *Eros y civilización* la importancia de entender el narcisismo no como autoerotismo, sino como una forma de comprender el cosmos. Para Freud, los contenidos de los sentimientos primarios que surgen del ego son como una extensión ilimitada unida al universo (sentimiento oceánico), el cual busca instalar el narcisismo ilimitado. Marcuse reelabora a Freud del siguiente modo: «La sorprendente paradoja de que el narcisismo, generalmente entendido como escape egoísta de la realidad, sea relacionado aquí con la unidad con el universo, revela la nueva profundidad de la concepción: más allá de todo autoerotismo inmaduro, el narcisismo denota una relación fundamental con la realidad que puede generar un comprensible orden existencial». He consultado la traducción de Juan García Ponce, Buenos Aires, Sudamericana, 1985; p. 161.

Maria Rilke, es símbolo del acto poético definido como comunicación con lo Abierto, con lo trascendente:

¡Respirar! ¡Oh tú, invisible poema!  
 Puro espacio cósmico ininterrumpidamente  
 trocado alrededor del propio ser. Contrapeso  
 donde rítmicamente me produzco. (Rilke 17)

Sin embargo, en Lezama esa respiración es dificultosa, frustrante, y en este caso parece legítimo el uso del dato biográfico, pues el asma se poetiza como expresión de un eros asfixiado. El niño enfermo y agónico se debate en el sistema biológico, así como el ser político se abate en el sistema social, y el yo lírico se regodea en el discurso poético neobarroco como una especie de muerte que propulsa la trascendencia. Eso también sucede con la apertura de la novela *Paradiso*, en la cual el niño enfermo marca la hermeticidad del texto narrativo; su lenta agonía hacia adentro de un castillo que se incendia, de un ser que se aísla. El significado poético aparece como la imagen escurridiza que solo se atisba y no se logra aprehender, la «prisa del humo deletreado»: «Las líneas de progresión toman entonces más importancia que el objeto a que conducen» (Sarduy 62). Así, la poesía, en correspondencia con el cuerpo (sienes, brazo, labios, párpados, dedos), se pierde en su esencia de cacería en el desamparo de la nieve, en lo que Guillermo Sucre vio con suspicacia como una característica de la poesía moderna en su libro *La máscara, la transparencia*: «[...] no se trata, por mera dialéctica de la contradicción, de oponer ahora el cuerpo al alma, mucho menos de exaltar la pura sexualidad de aquél, sino de redescubrir la imaginación del cuerpo y la plenitud del deseo» (344).

La poética de *Enemigo rumor* arranca, en buena medida, del sumergimiento en las aguas del estanque. La idea del baño, del agua discursiva, está en profunda relación con la deformación de la realidad en una hiperrealidad que se ofrece como en los sueños o en la imaginación del niño, en el inconsciente. La mezcla que se produce en el lenguaje lezamiano es similar a la que se anhela en el primer texto poético del libro: «Ah, si pudiera ser cierto que a la hora del baño, / cuando en una misma agua discursiva / se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos» (1994, 17). Esta es una expresión de la ironía trascendental: la conciencia ante la imposibilidad del cumplimiento del deseo. Ese es, también, el momento en el

cual el crítico ante la poesía se siente decepcionado en el contacto con lo anfractuoso de las frases, ante la anfibología, pues el sentido de la poesía se le aparece escurridizo, y su trabajo, infructuoso, como el rumor o la noticia vaga sin confirmación. La ironía se resuelve como impotencia ante el mundo, ante la definición del ser y de la realidad. La ironía lezamiana entronca con la ironía y el género poético entendidos como ontología en el romanticismo (Tollinchi 42-71).

La metamorfosis de los objetos, la metaforización continua y constante, producen el motivo para la huida, para la fuga y para la risa. El contacto continuo con la imagen huidiza en «Muerte de Narciso» reincide en la pesquisa analítica tradicional y en la poesía ontológica, una constante racionalización del texto poético que culmina en la irracionalidad. Todo esto está simbolizado en las preguntas de la estrella recién cortada, mientras la poesía se define como el «enemigo rumor», como la otra estrella enemiga, hecha de agua (discursiva). Esa es precisamente la filosofía del clavel: la imposibilidad de establecer un sentido, la crisis de la razón cartesiana. En ese sentido, Lezama practica un barroco inherente a la poesía entendida como discurso narcisista, que dialoga consigo mismo en el espejo, pero que no puede asirse, desencantándose en la ironía de la desaparición. Esa imposibilidad promueve la ironía como la entiende Douglas Colins Muecke, quien propone la ironía como característica del período moderno desde el siglo XIX, que expresa la conciencia de la impotencia del ser humano ante el mundo y el límite de sus poderes frente a la realidad: “The archetypal victim of irony is man, seen, *per contra*, as trapped and submerged in time and matter, blind, contingent, limited, and unfree –and confidently unaware that this is his predicament” (38).

La ironía en la época moderna es expresión del desencanto ante su mundo, ante la esperanza en el ser cartesiano e ilustrado, herencia del *uomo universale* del Renacimiento. Es muy legítimo estudiar la ironía en la literatura contemporánea; sin embargo, la ironía no es característica exclusiva de nuestra época. Si a partir de Sören Kierkegaard la duda se hace característica de la vida auténtica, entonces para qué hablar de ironía como una ruptura en la era contemporánea. La ironía no es rasgo del siglo XX, a pesar de que se pueda hablar de una ironía particular de la Modernidad, como bien señala Henri Lefebvre en su libro *Introducción a la modernidad* (1971). ¿No cuestionaban el barroco y *El Quijote* la autenticidad del mundo y del propio ser? Lo que se cuestiona no es el ser contemporáneo,

sino la herencia del ser cartesiano. Esa crisis necesita de la ironía para poder presentarse en el arte contemporáneo. La ironía sería la develación de que no existe un ser, una verdad, un cosmos, una realidad, como señala Francisco Rella a partir de la crisis del saber clásico en *El silencio y las palabras* (15).

La desconfianza en el arte mimético se intensifica en el barroco. De hecho, Lezama, como neobarroco, participa de este aspecto. En ese regodeo, el yo lírico de los poemas lezamianos se divierte, opacándose el juego con la forma, la mayor característica del barroco gongorino, y se privilegia lo lúdico del sentido renuente. Así, Lezama parece participar de la esencia mayor de la literatura contemporánea como la proponía Julio Cortázar, para quien la actitud primordial del literato moderno es una agresión permanente contra el lenguaje literario (entiéndase lenguaje tradicional), agresión que, siguiendo a Kristeva, sería auto-agresión. La agresión, para Cortázar, se asemeja al túnel, porque destruye para crear: «Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir» (66). Evidentemente, la hostilidad contra el lenguaje se metafórica en estos poemas de Lezama como una huida del sentido, de la cordura y de la racionalidad; el lenguaje es precisamente el espacio de la dilución del ser y del logos cartesiano, como también del poema. Una sola diferencia respecto de la teoría del túnel que Cortázar postula en relación con la novela moderna: no existe en Lezama agresión contra el Libro (Mallarmé) o contra lo literario. Por el contrario, la erudición y las alusiones sobresalen en los regodeos lingüísticos, y la palabra persiste como parte del efluvio estigmatizado de esta poesía cuya metáfora es la muerte y la resurrección de lo poético, que en «Muerte de Narciso» se mezclaba con la ideología cristiana.

Lezama no proclama «[...] la crisis de la validez del hecho verbal estético» (Cortázar 78), sino que destaca la lucha continua del poeta en el solipsismo, en el hermetismo y hasta en el silencio y la locura expuestos como una forma de evasión, defensa y agresión. De ese modo, se desarrolla en este libro una de las características que Octavio Paz le atribuye al ser humano a partir de su definición del surrealismo en *La búsqueda del comienzo*: «En su esencia, imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse. Ser que imagina porque desea, el hombre es el ser capaz de transformar el universo en imagen de deseo» (30). Por eso la mano borra al tocar las aguas y continuamente aparece la imagen (poéti-

ca), el reflejo de Narciso en el papel olvidado. Por eso la poesía produce un rumor enemigo que persiste como una queja o como un error. Sin embargo, aquí no se escapa de la ironía trascendental.

Lezama parece plantear que la poesía no está escrita para ser interpretada. El cielo que rueda tras la posesión del clavel que se encuentra en el origen de la tradición histórico-literaria es símbolo de esta infructuosa tarea. La poesía rehúye la «imagen clara», la presunción del cielo que arriba a «nuevas tierras», es decir: el crítico que propone posibles sentidos. Así, estamos ante nuestro propio narcisismo. La obra se convierte en protagonista de sí misma. Como en el barroco pictórico<sup>14</sup>, el poeta se ve a sí mismo mirarse en las aguas del poema sin poder acceder a la trascendencia. De ahí, la característica de lo que se denominó «trascendentalismo» en Cuba, precisamente a partir de la obra de Lezama. En buena medida, el trascendentalismo implicó una neurosis o «afán de poder reprimido», como lo entiende Karl Gustav Jung en *Psicología y religión* (76). Un texto como «Son diurno» acentúa esta poética. El símbolo del órgano se aísla en un círculo de fuego que prepara el hermetismo poético como una agresión o como una defensa, desarrolla la actitud crítica como una presunción de orden que termina en el caos de lo que debe ser la poesía: la fijeza de las posibilidades. Precisamente, lo que se propone como el sentido último de la poesía es meramente una posibilidad. Lezama parece advertirnos del peligro que nos acecha en la esencia de la poesía, en la proteicidad de la imagen:

¿Dónde está lo que tu mano prevenía  
y tu respiración aconsejaba?  
Huida en sus desdenes calcinados  
son ya otra concha,  
otra palabra de difícil sombra. (1994, 18)

---

<sup>14</sup> La Escuela Holandesa: Rembrandt van Rijn (1609-1669), Frans Hals (1580-1666), Johannes Vermeer de Delft (1632-1675) y Jacobo Ruysdael (1628-1682), y los caravaggistas de Utrecht, un grupo que a partir del barroco tenebroso de Michelangelo Caravaggio, dedicó varios cuadros a la pintura de la pintura misma. A través de la Escuela de Flandes, esta pintura se relaciona con España. Quizá la pieza más antigua en esta tendencia sea «Las meninas» (1656) de Diego Velázquez, seguida de «La alegoría de la pintura» (1662-65). Ambas obras son una exposición de los juegos con la realidad y la obra de arte, de ruptura de niveles espacio-temporales, que cuestiona la existencia de una verdadera distancia entre la realidad y la imaginación.

Cuando hemos llegado a la definición que aparenta ser la mejor, entonces el discurso poético toma otro rumbo, y la imagen se metamorfosea, produciéndose el espacio poético, de la carencia y de la perplejidad. De ahí, el hermetismo lezamiano: «Una oscuridad suave pervierte / aquella luna prolongada en sesgo / de la gaviota y de la línea errante» (1994, 18). Como en el discurso de la locura, los elementos más distantes pueden aparecer en una frase dislocada e incoherente, expresión de las capacidades del discurso poético para mostrar lo inconmensurable de lo incondicionado: «Ya en tus oídos y en sus golpes duros / golpea de nuevo una larga playa / que va a sus recuerdos y a la feliz / cita de Apolo y la memoria mustia» (1994, 18-19). De ese modo, llegamos a la memoria mustia como símbolo del estado de ánimo que produce la lectura de la poesía lezamiana, un fuego en el cual el mundo, la realidad y la razón se transforman en una estética grotesca, como una desaparición que conduce hacia la interioridad, hacia el espacio de lo erótico o del deseo. Esta es, pues, la estética de *Enemigo rumor*; la mágica pradera oscura que convida al yo lírico. Esa pradera coincide con la memoria y con el ser. Los objetos inesperados de la pradera asumen un espacio interior, sobre todo el espacio de la casa. La extinción que elimina la discontinuidad entre el espacio interior y el espacio exterior, entre la casa y la pradera, está en función de expresar la continuidad entre lo conciente y lo inconsciente, entre lo real y lo irreal, convirtiéndose en un templo indefinido. Entonces, en esa pradera no podía faltar Narciso:

Sobre las aguas del espejo  
breve la voz en mitad de cien caminos,  
mi memoria prepara su sorpresa:  
gamo en el cielo, rocío, llamarada. (1994, 19)

En la sorpresa poética, el gamo, el rocío y la llamarada, propensos a la continuidad, a la existencia fantástica de esos otros caminos, impulsan el laberinto neobarroco: «Sin sentir que me llaman, / penetro en la pradera despacioso, / ufano un nuevo laberinto derretido» (1994, 19). Esta imagen lezamiana del laberinto es interesante, pues no se trata de un laberinto tradicional, cuya figuración implica una «complejidad inteligente», como afirma Omar Calabrese (146). En este caso, el laberinto está derretido, como el tiempo que Dalí expone en «La persistencia de la memoria». Allí

la razón no conduce a una salida, sino todo lo contrario. Se accede a la irracionalidad y se disuelven las posibilidades de una solución al enigma que es, en el fondo, la poesía, como una imagen visual y auditiva, inconclusa. En «Nuevo Mallarmé», Lezama destaca esta poética en relación con el autor de *Un golpe de dados* del siguiente modo: «[...] para penetrar en el hombre absorto ante las provocaciones y burlas de las palabras, al desmesurado precio que nos cobran desde que, exhaladas, recobran su suspensión y se diluyen en el ajeno laberinto» (1989, 25). El laberinto y la oscura pradera ya no son espacio sino tiempo, imagen visual y auditiva, silencio en el solipsismo. En este sentido es que Lezama entronca con la mística cristiana como la entiende Michel Foucault, como el conocimiento de uno mismo (50-51). Existe una forma de separación o de unión con la pradera oscura, la locura y el yo lírico: el viento o el papel. La redacción del texto poético en el «fino papel» implica la entrada en la oscura pradera, en la poesía, en lo onírico, en la muerte mágica que culmina con un enigma:

Entre los dos, viento o fino papel,  
 el viento, herido viento de esta muerte  
 mágica, una y despedida.  
 Un pájaro y otro ya no tiemblan. (1994, 19)

Entre el sonido y la organización de las palabras en el papel, existe una tendencia al murmullo (las abejas sonoras de «Muerte de Narciso»), al rumor como una forma de contrincante que hace proliferar los sentidos y abre, de ese modo, la puerta al «cambiante pontífice» («Muerte de Narciso») a través del «olvidado papel», del espejo en que se borra la imagen, al pájaro terrenal («Muerte de Narciso»), ahora duplicado en el temblor de la mano terrenal, pero ya pasado el éxtasis del orgasmo, si nos apegamos a la acepción cubana y caribeña del «pájaro» entendido como miembro viril.

El lenguaje poético, entonces, asume lo que Erich Fromm ha llamado «el lenguaje del olvido», en relación con la interpretación de los sueños. Tanto el contenido de los sueños como el de los mitos está modulado sobre la base de la irracionalidad, creándose en ellos un mundo fantástico y grotesco, una especie de vuelta al pensamiento primitivo: «Es un lenguaje que tiene una lógica distinta del idioma convencional que hablamos a diario, una lógica en la que no son el tiempo y el espacio las categorías dominantes sino la intensidad y la asociación» (14).

El plano onírico es evidente en el próximo poema, titulado «Avanzan». Los elementos dispersos del sueño irrumpen en la voz del yo lírico como una serie de lo que Leo Spitzer ha denominado «enumeración caótica»<sup>15</sup>. Los secretos, lo desconocido, promueve la dispersión de la razón y de la coherencia. La poesía implica un secreto, el *árreton*, y, en ese sentido, lo que el yo lírico obtiene, como Narciso frente al agua, contacto con lo numinoso. «Muerte de Narciso» se reescribe de ese modo en la desaparición reiterada de la imagen poética:

Redondear, desaparecer,  
breve tacto sin fin,  
mano de límites previos,  
peligros que la mirada  
—argumentos—no puede curvar,  
distanciar, desaparecer. (1994, 20)

Es precisamente la desaparición, la dispersión del sentido racional, lo que en «Discurso para despertar a las hilanderas» inicia la poética de la locura y del sinsentido que atraviesa todo *Enemigo rumor*. La narración reitera las mismas actitudes de Narciso, las metáforas que instalan la poesía en la producción proliferante de una naturaleza y de una materia inexistentes, de una sobrerrealidad que asimila la dilución de la imagen en el espejo de las aguas («leve agitación»), la mano del doncel con una rama que pervierte las ondas («fronda inclinada»). En el momento en que se acerca al sentido, a lo numinoso, al *árreton*, se produce la muerte como única respuesta. La poesía se define como la imposibilidad eterna; igual que en «Muerte de Narciso», ese proceso de muerte sensible y metamorfosis se reitera en el acto del tacto, en el beso imposible entre el mundo sensible y la insensibilidad, entre el rostro reflejado en el agua y el rostro que produjo la imagen:

va muriendo [...]
   
en la oquedad

---

<sup>15</sup> La herencia desde Walt Whitman es evidente en poetas como Pablo Neruda, Pedro Salinas y una serie bastante heterogénea de poetas modernos. Leo Spitzer estudia ese aspecto en *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Puede consultarse la traducción de Raimundo Lida, Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora Coni, 1945.

del agua ascendiendo hasta los labios,  
hasta las manos entibiando la oquedad  
desnuda entre los sistros, entre las cítaras. (1994, 20)

De ese modo, el agua, la interioridad, se transforma en un gong, en música extraña y totalmente ajena que se extiende hasta el cuerpo de Narciso. La imagen que se metamorfoseó en imagen táctil es, ahora, imagen auditiva que lo convierte en ser religioso. Es el mismo momento inicial del poema: la advertencia del primer verso ahora se produce en el tacto de la mano en el agua, en la interrogación, como si fuese la música de la maza sobre el disco delicado de amatista. La ausencia de la imagen visual, de la belleza perfecta, forja la poesía en el remolino de las posibilidades. En esa música inefable que es la poesía, se produce el espacio de las relaciones oblicuas, señalado en el deíctico «allí». La oblicuidad, que es también ubicuidad, no distingue entre «despertar», «peinar» o «recorrer». El discurso poético aspira a la capacidad de equiparar en el oxímoron acciones disímiles. La mano sobre el agua, la maza sobre el disco del gong, despierta la verde cabellera y, a la vez, se adormece, se introduce en lo onírico como en un tejido que recuerda el inicio de «Muerte de Narciso», en el cual «Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo»; es decir, la irracionalidad, lo que Lezama llamó en su ensayo «Sobre Paul Valery» una «etapa erótica del conocimiento poético», simbolizada en el caracol (1989, 45).

En la interioridad del sueño, en la irracionalidad, el yo lírico se equipara con un hondero normando que intenta mensurar la profundidad de las aguas, ahora relacionadas con el misterio de la pirámide, símbolo de la trascendencia, del antiguo promontorio que surgió de las aguas primigenias (Nun). Lo inconmensurable del océano y lo trascendental de la pirámide se convierten en el *úrreton*, en el eros poético, como sucede en «Fácil sueño», la pleamar, que ya aparecía en «Muerte de Narciso», como espacio de la fuga al final del poema.

El barroco gongorino no se hace esperar como complemento del neo-barroco lezamiano<sup>16</sup>. El oro peinado es el inicio de la muerte narcísica de la racionalidad que se desarrolla en la irracionalidad, en la irrupción

---

<sup>16</sup> De hecho, existen en *Enemigo rumor* algunas palabras que parecen extraídas de la poesía de Luis de Góngora y Argote. Pienso, sobre todo, en la «Fábula de Polifemo y Galatea»: el verbo «peinar» en relación con el viento: «la misma voz que peina el mismo aire» (33), «calzó el viento grave llama» (38).

de un objeto inesperado. El sueño donde proliferan las torres (¡inevitable torre de marfil!) sorprende la racionalidad con la cercanía de los elementos más dispersos. Así, debe producirse la poesía, como una cacería de la incertidumbre:

Mudo aire y papel que las embriaga toca en los labios, se irisa  
 en las guitarras,  
 busca el nivel de las palabras que nacieron juntas  
 o el oído en vaivén de la marea en la madera que arañando  
 escucha,  
 del caracol, de la guitarra, verde ladrado, multitud sangrienta.  
 (1994, 21)

Esa visión final de la poesía como el producto de los hilos que se entretejen, de los sentidos que se interponen o se contradicen, causa la irracionalidad o el lenguaje de la locura que hilvana o deshilvana el juego de las hilanderas, una vuelta al verso en mitad de las palabras, en mitad del poema, como si fuese una forma de pensamiento inconcluso o de residuos del naufragio: «devuelve testa truncada en flor de la marea» (1994, 21-22), que al reiterarse forma una espiral sobre sí mismo, una suerte de narcisismo y de solipsismo que se practica en lo irrisorio y en lo lúdico.

La resolución del yo lírico ante el espacio poético se torna en negación, en puro franqueo entre los significados y el ser, precisamente porque ambos se disuelven en el intento de la exégesis. El viaje que regula la *poiesis* sin puntuación en «No hay que pasar» destaca la ironía trascendental. De hecho, esa negativa al viaje creativo, a la hermenéutica, es correlato del discurso poético entendido como una destrucción creativa que se divierte en la forma incoherente del genitivo: «conchas de desprecios» (1994, 23), ¿o bien son puentes de conchas y puentes de desprecios? La lógica destruida de repente nos instala (lector y poeta) en el espacio de la locura, en el viaje por el castillo cerrado, a través de los festones descolgados en los antiguos templos, que se transforman en escamas destrenzadas y que de pronto son una planicie, la entrada de un arco que se asemeja a una boca (como el bostezo formidable de la tierra, en Góngora) que ya no conduce al centro de la tierra, sino a la pecera donde habitan las relaciones más extrañas, el espacio de la crisis, aislado por lo cristalino, por el cristal que transforma las imágenes *ad infinitum*. El desmembramiento

o la proliferación y metamorfosis de las visiones surge de la tiranía en que se encuentra el sujeto. La imagen de los «ojos tirados contra la pared cariciosa» despierta el dolor del aislamiento, de la cárcel en que muere la imagen, ahogada en una pecera como el sujeto ahogado en la isla. La proliferación de las escamas y de las conchas produce una sensación de sumergimiento en el mar; los lotos, que implican la tranquilidad del lago, se ven perturbados por la irrupción de la araña, animal terrestre, que, a su vez, nos instala en el sumergimiento y en la evanescencia de la imagen a través del texto poético. Los traspies de la araña, como las dificultades de los versos lezamianos, nos llevan de la belleza momentánea del loto a la inestabilidad del agua en el borde entre la flor y el vacío que colinda con la muerte. La intrusa olvidada, como el olvidado papel, se debate en la proliferación de lo acuático, luchando por sobrevivir.

En la segunda parte, el sujeto lírico se debate entre la marmórea inmovilidad e insensibilidad y los pesares del trascendentalismo, el alma sola y los olvidos. El viaje, ahora, se produce en el tiempo, cuando las manecillas del reloj, como tijeras, se abren para dar paso al ser y al devenir. La rosa, siempre símbolo de la vida y de la poesía, en relación con el reloj que golpea la persistencia de la muerte, la destrucción de la vida en que se agita el deseo trascendental, el pájaro que no se destruye ni se hunde en el agua, inmutable ante la belleza (violines) o la amenaza norteamericana (perros del norte).

El agua, como símbolo del ser profundo, de la poesía, transforma la amargura del sujeto y lo transporta, lo libera, de igual forma que el cosmos asume una fantástica metamorfosis. La mitad de la luna se entierra, en el balcón cesa de llover por primera vez, lo cual implica un grotesco exquisito que ofrece el discurso poético. El sujeto le pide a la poesía, al cosmos transformante, que le hable, que lo hable en una suerte de olvido o que por primera vez le solicite la vida y el tiempo, enclaustrándose en la torre, en las plumas de las alas y en la sonrisa, es decir, en el deleite de la poesía evasiva y del *arte por el arte*.

Sin embargo, existe una tendencia a la poesía de la indigencia. Si por primera vez cesa la lluvia irreal en los balcones, por última vez las gotas de la muerte, que caen en el túmulo, indican la preocupación del sujeto, la lentitud del morir bajo el peso de los caballos. La dulzura del mármol descubre la implacable fatalidad, Narciso frente al estanque, el «inmoderado moribundo» que socava la solidez marmórea de la torre moribunda, y la

poesía, como una mujer viajera, necesita delinear los estanques, los poemas de reafirmación que mezclan la dureza, la violencia y el sufrimiento del alma del poeta. El final del texto poético señala el enigma como el encuentro con la irracionalidad al atravesar las puertas de la poesía: «¿No sabes que las puertas abiertas voltean los perros lanudos mirando al septentrión?» (1994, 24). Eso mismo sucede en el espacio onírico. En «Figuras del sueño», sueño y poesía se funden en una huida hacia la irracionalidad en que los objetos se confunden y asumen significados insólitos, como señala Fromm, en relación con la neurosis (1994, 26). El acto poético es la pasividad que implican el mirar y el fijarse. El «chillido sin fin que abría la floresta» en «Muerte de Narciso», aquí sigue siendo la diana de una persecución, de una cacería en la cual el animal mítico de la trascendencia produce la premonición del otro libro, *La fijeza*: «Adivino en las venas / un tumulto que mira y se fija / en el primer chillido» (1994, 25). Ese animal vuelve a aparecer en el soneto titulado «Su sueño toca», en el cual la cacería del ciervo se desarrolla en la cabeza del rey que sueña. El sueño, viaje hacia el interior, se extiende hacia arriba en el brazo levantado, en un deseo de trascendencia, en la cual aparece el espacio de la libertad. La isla y la interioridad, la isla y el inconsciente se abren en el poema, en la imagen del agua. Sin embargo, es una especie de sacrificio en el cual la paloma representa la conciencia de la ironía trascendental. Se sabe que el vuelo, la elevación, culminará en la hoguera y en el tiempo indeseado de la duración del sueño, del poema. En la *coincidentia oppositorum* de la llama y de la paloma (el sueño) se unen la elevación y la caída en el espacio corporal. El animal trascendental presiente su futura desgracia; sin embargo, continúa su travesía:

El gamo que atraviesa el sueño  
se asusta  
en oblicuo chillido,  
pero como sostiene el cielo  
el cristal rodará. (1994, 26)

La ironía trascendental es la risa ante la conciencia de la imposibilidad. La codorniz, entre la verdad y la mentira, la poesía trascendental, se resuelve en la mirada erótica frente al espejo. La elevación de la codorniz es la mentira que la poesía enuncia. El secreto que se oculta en el mármol,

como un girasol invertido en el cielo que aprisionan las aguas de la fuente, retorna al deseo reprimido de Narciso, a la flor y su desvelo. El sueño se inscribe como el espacio narcísico por excelencia: «posado junto a la fuente / que en el sueño / lo reencuentra» (1994, 27). Sin embargo, ese no es el lugar cierto, sino el de la carencia y de la diversión que reitera «Muerte de Narciso»: «Lo que me preocupa / falta. / Sus preguntas me divierten» (1994, 27). La muerte primera se convierte en música inmovilizada, en pregunta sin respuesta, en juego agonal. La muerte de Narciso nuevamente abriéndose en el juego de las preguntas, de la mano sobre la seda del estanque, esta vez sobre la base de la distancia, de la ausencia: «Ni el rostro pregunta / ni el espejo contesta» (1994, 28). El cuerpo es ahora la fuente donde busca ese Narciso, pero en lugar de agua surgen elementos aéreos, plumas, que promueven la poesía como expresión de Eros: «Chorro de plumas verdes [...] / Taza de blancura / y de cielo, entre sueños / irrumpe. Cantan sus deseos» (1994, 28).

Hay una especie de reconocimiento de que ese lugar y esos elementos no son lo que se desea. La poesía solipsista es un remolino en el cual un mundo soñado se auto-conoce inexistente, pero deseado: «un rumor nunca oído, / siempre oído» (1994, 28). La última parte del texto es una resolución hacia lo hermético. Después de la elevación profunda del sueño, después de la paradoja, la poesía sigue el ritmo vital de la *katábasis*. El acto característico de Narciso, al borrar, es la eliminación de la *anábasis*. La caída de la poesía desde la alta esfera se interna en lo telúrico, se escribe en la fuga de lo hermético, que implica la búsqueda del sueño, la inclinación de Narciso en el lago:

borraba  
 el milagro de alta esfera.  
 Bajaba las escalas del poniente  
 y nadie la miraba.  
 [...] Lo que cae ahora del poniente  
 crujiendo en rósea gruta  
 mal mirada,  
 su misma fuga helada. (1994, 29)

Si el viaje anterior es una búsqueda gnóstica que culmina en una icárica tiranía del sueño (*katábasis*) y de la poesía (*anábasis*), ahora en «Como

un barco» se torna hacia lo acuático. El inicio se desliza desde la totalidad de los cantos, de las voces libertas, a una sola voz que pasa de las islas al aislamiento. El Eros se transforma en islas fantásticas, «islas nadadoras», en las cuales la nieve imposible vuelve a perturbar con lo insólito el rostro de Narciso que ejecuta nuevamente ese gesto erótico de beber, y se produce la poesía solipsista: «Como un barco temblaban los cabellos / atados a las últimas palabras, / finamente anudadas las pestañas / erraban imponiendo silencios» (1994, 30). En ese espacio de las profundidades del agua, que corresponden a lo psíquico al interior al cerrar los ojos, se introducen los contenidos de la poesía. La ceniza, los residuos de la llama trascendental, junto con los labios perseguidos de la imagen del doncel, hermojeada sobre el agua, hacen participar al discurso poético del *árreton*, precisamente a partir de la búsqueda erótica: «Esa ceniza y esos labios antaño perseguidos, / arco de la espiral aspirada, / volverán a despertar después de la llamada a tu rostro» (1994, 31). La invasión de las aguas, del inconsciente, alcanza los sentidos y el espacio de la luminosidad y de lo difícil (ajedrez) y culmina en la caída de la sombra, en lo hermético y en el contacto con lo nocturno: «Después de las aguas que van invadiendo / los sentidos, la guirnalda y las lámparas. / [...] / La sombra de la nube rápidamente caía. / El cuerpo enrollado en su manto y su sombra ávidamente bebía» (1994, 30-31).

A partir de las cenizas del fénix, símbolo de la persistencia lírica, quizás el poema central de *Enemigo rumor* sea «Queda de ceniza», en el cual el sueño y la poesía confluyen en la confusión como poética del trascendentalismo lezamiano. El agua, que siempre es un elemento importante en esta pesquisa narcisista, propicia la confusión que tanto en la lluvia como en el sueño que cae sobre los párpados hilvana el significado del agua inexistente del manantial seco en el contenido del sueño, también deformado y grotesco. La elipsis se transparenta hacia la significación ausente, el frío nocturno que ha quedado después de la lluvia, como un maleficio revierte sobre el contenido otros sueños que se diluyen en la naturaleza pronta a la sobrenaturaleza. El jazmín hundido y torcido, el significado y el sentido escurridizo del sueño, transido de irrealidad y de *coincidentia oppositorum* que destaca la hoja en flor en relación con la flor hundida refieren la realidad y la irrealidad. Es en ese preciso momento que la mano de Narciso, como en el poema de 1937, acude al acto característico de la poesía: borrar, eliminar significantes (¿indeseados?) y promover la apari-

ción incesante de significados. El acto de borrar, contrario al de escribir, no insta un sentido, sino que esconde las posibilidades de la comunicación, y en el mito la imagen desaparece delante de la indignación del doncel decepcionado que se reescribe en relación con el cuestionamiento y la diversión:

Tú borrabas, querías, alentabas  
la primer cabellera que el hastío detiene  
interminablemente en bruscos corredores.  
Múltiples puertas, réplicas  
que abren y olvidan sus pestañas. (1994, 32)

La relación entre la casa y el cuerpo es evidente en estos últimos versos citados, de tal modo que el espacio interior del edificio coincide con la interioridad psíquica. Las puertas reiteradas e idénticas llevan a la confusión y al enigma en el momento de cerrar los ojos. Los párpados cerrados implican la multiplicidad de posibles entradas o salidas de lo profundo. Si la casa clausurada en relación con los ojos cerrados remite a una apertura hacia el espacio onírico, también es la aparición de un batallón que reitera la acción de abrir y olvidar las pestañas, como antes lo habían hecho las puertas. Las puertas, los párpados, coinciden con el borde del papel doblado que precisamente es el espacio en el cual no se puede escribir o leer. El sujeto lírico se ha estado dirigiendo a sí mismo, como en una especie de solipsismo especular en el cual la búsqueda de significados es una persecución o, como sucede en la hermenéutica de un texto, un repasar que implica un encuentro y un desencuentro. Ya en el interior de la casa, en la habitación forrada de espejos, la alfombra que se reitera («la misma alfombra») rememora actos pasados que se revuelven como imágenes disolutas y aglomeradas de una proteicidad que toma cuerpo en los espejos que murmuran, que hablan a escondidas para no ser escuchados. Lo visual y lo acústico se asemejan a una vuelta a los orígenes. Sin embargo, el juego espacial nuevamente hace coincidir lo externo con lo interno, el sujeto con el objeto, lo escrito con lo escribiente. En la persecución del «Tú» tras el «Yo», se encuentra la mismidad que celebra, en la extensión del ser en los objetos, la presencia inmóvil que el deseo produce en la ausencia, como la poesía que expresa la carencia:

Me persigues, pasas y repasas,  
vienes o te ausentas, la misma alfombra  
en la misma cámara de espejos murmurantes  
siente tus pasos que ruedan  
o alza una estatua por tu ausencia. (1994, 33)

Si los objetos del interior de la casa recuperan el objeto del deseo, la ausencia; tal sucede con la dialéctica de los sueños y de la poesía.

Esa «ausencia ecuestre», que no hace pensar más que en el «caballo de los sueños» de Pablo Neruda, galopa en el cuerpo dormido (horizontal) hacia el espacio de los sueños en la agitación desesperada de una persecución que se expresa en la cabellera a través de los bruscos corredores de la casa que, ahora, aparecen como lo siniestro. El contenido del inconsciente se reitera en los sueños, en el teatro nocturno cuya falsedad o ironía trascendental se refiere en el «telón en risa abierto». El escenario que se abra hacia el espacio interior aspira a la elevación característica del trascendentalismo. En la voz poética, como en un teatro, como en un sueño, tópico esencial del barroco, el sentido de la vida se cuestiona en la misma alfombra, en la misma habitación y en sí misma, replegándose en el aire antiguo que se desarrolló indeterminadamente. Las preguntas finales de esa primera parte del texto poético reclaman la presencia inalterada del inicio ante lo hermético, ante los contenidos del sueño. De ese modo, el cuerpo, como el texto poético, presagia los contenidos indefinidos e indeterminados del hermetismo que fluctúa entre los dos árboles que nombró la noche anterior y la incógnita de un ser que yace entre las palabras que ha nombrado: «¿Y tu música rodea el mismo cuerpo? / ¿Y tu cuerpo se acuesta entre dos árboles / que la noche anterior había nombrado?» (1994, 33).

De lo oscuro que en el sueño invocaba la pradera inicial, se pasa a la luminosidad que contrasta en el reencuentro con los cuerpos duros. Cabe señalar que Lezama define el poema como un cuerpo resistente al tiempo, y, en este caso, la dureza responde precisamente al hermetismo. La claridad es un leve gemido, no se hace esperar el cambio brusco hacia lo nocturno, hacia la muerte del día:

La resistencia de ese cuerpo se escolta  
de un silencio opulento como un manto olvidado.  
Comprendiendo su fin se abandona al ocaso,

y cuando cae lava en el agua confusa,  
la pesadez de sus fragmentos que se hundan gimiendo.  
(1994, 33).

En la indigencia, la poesía es el rumor que recorría en el pasado los anhelos del ser; sin embargo, la noche, como espacio de la miseria y de la carencia, solo produce gemidos y la incertidumbre de quien, intentando encontrar la revelación de sus anhelos, vislumbra la realidad entre lo profundo y lo etéreo, simbolizados en el pez y la luna.

En las arquetípicas aguas, la poesía es un contacto con un cúmulo de relaciones sorprendidas en el cual se reitera nuevamente el maleficio de la luna que produce la melancolía. La poesía es un cuerpo que se desmiembra en la naturaleza, y su continuo oleaje, sus mensajes ambiguos, impulsan el lamento final como una desintegración cósmica que es, a su vez, desintegración corporal. En ese lugar final, ya no se sufre ni la mirada ni la voz ni la palabra. La última melodía aspira a una vida trascendida en la cual lo humano se destituye; sin embargo, la inutilidad de esa melodía abre el oxímoron como la resolución final, el paso de lo oscuro a lo luminoso, de la máscara a la transparencia, tan inhóspita y hermética como la opacidad. Tanto el sueño como la poesía vuelven a reiterarse como el espejo blando de Narciso, en el cual la imagen se escinde y se transmuta: «El escondido sueño viene a doblar la arboleda, / a colocar en el espejo que se hunde sin despedirse / múltiples seres de pequeñas miradas tintineantes» (1994, 35).

Quizás valdría le pena revisar los elementos de las poéticas románticas que M. H. Abrams ha estudiado en relación con la teoría poética en el siglo XIX en su libro *The Mirror and the Lamp*<sup>17</sup>. Estos son precisamente los símbolos que Lezama resalta como productores de sentidos que ahora concluyen en la confusión: «La lámpara frente al espejo y el espantoso

---

<sup>17</sup> M. H. Abrams ha estudiado muy bien este aspecto en la crítica literaria del siglo XIX. Sobre la base de las concepciones que acerca de la mente humana proyectan los estudios de crítica (sobre todo de la poesía), subraya el privilegio de dos metáforas importantes, el espejo y la lámpara, que dan título a su libro y que explica del siguiente modo: «El título del libro identifica dos comunes y antitéticas metáforas acerca de la mente humana, la una que compara la mente con un reflector de objetos externos, la otra con un proyector radiante que aporta algo a los objetos que percibe. La primera de ellas fue característica de buena parte del pensamiento desde Platón hasta el siglo XVIII; la segunda tipifica prevalementemente la concepción romántica de la mente». Sigo la traducción de Gregorio Aráoz, Buenos Aires: Nova, 1953; p. 10.

choque de las nubes / no podrán compararse a los paseos de muertos y vivientes / en torno al mismo lago del tedio» (1994, 35). La noche, como la poesía, vincula la vigilia con lo onírico. Esa relación se extiende a la búsqueda ontológica del poema y al contacto de lo ominoso y numinoso entre la boca que se mira en el espejo y la boca que se refleja, entre la mirada y la palabra.

La segunda parte del libro lleva el sugestivo subtítulo «Sonetos infieles», que apunta hacia la transgresión. Siguiendo a uno de sus maestros, Lezama articula los «Sonetos a la Virgen» como una respuesta a la imposibilidad absoluta. Cristo deviene la claridad que establece la definición de los objetos, y María es el vehículo donde se gesta la luminosidad. Quizás la pregunta clave del libro se plantea en la duda acerca de la trascendencia. La idea platónica del alma primigenia introduce uno de los elementos más importantes en la configuración del alma en la Edad Media. Las alas primigenias que se habían perdido en la caída, que coincide con el nacimiento y la metempsicosis órfico-pitagórica, simbolizan la ascensión hacia el Empíreo, hacia la Rosa Mística. De las alas dubitativas a la certeza absoluta, es María quien traslada al creyente al mundo del mito, a la creencia:

¿Y si al morir no nos acuden alas?

Pero sí acudirás; allí te veo,  
ola tras ola, manto dominado,  
que viene a invitarme a lo que creo:  
mi Paraíso y tu Verbo, el encarnado. (1994, 38)

El verbo «crear» coincide con el verbo «creer» en el presente de indicativo para mezclar el acto poético con la voz edénica que instaura el mundo trascendental. El símbolo del árbol cósmico que aparece en el epígrafe de Rilke atrae el significado de María hacia la conjunción de lo aéreo y de lo telúrico, como sucede en la poesía (trascendental) que surge, como el humo, del fuego apagado, de lo borrado, como una recuperación de lo vivido. El fuego, el humo y las cenizas son símbolos tanto de la vida como de la muerte, de lo escrito como de lo tachado o borrado. De ese modo, la poesía es a un tiempo palabra y silencio, fugacidad y permanencia. La movilidad inversa de la flecha y la opacidad del humo impulsan la fuga de las palabras y de la melodía. La persistencia de la

nieve, de lo frío, resalta la realidad del vacío y de la carencia, del fuego consumido, de la ceniza y del olvido. Queda una sensación de Apocalipsis, de residuos que persisten, como el tiempo existencial del Neruda de *Residencia en la tierra*. Narciso reaparece con su persistente empeño en una poesía aciaga, todavía como el pontífice que entreabre la puerta del más allá, de la interioridad: «Doblado en surtidor de ángeles empina / el marfil de brisas al postigo, / despertando nuevamente en lo que digo» (1994, 42). Los peligros del escepticismo y de la fe se revuelven en el texto como un cúmulo de serpientes evanescentes al contacto del yo con las palabras y los sentidos: «Amarillez de manos entre tibias sierpes / por el aciago labio desleídas» (1994, 42). Esa tensión entre la vida y la muerte, entre el tiempo y la eternidad, se refleja en el cuerpo trascendental: «Grave sobre el borde de sí mismo extendido / en la carne del espejo rebrilla / ya dueño de su rostro, ya extendido» (1994, 43).

Tal como sucede en «Muerte de Narciso», el pez está relacionado con los contenidos de la inconciencia, de la irracionalidad. En «Pez nocturno», la mirada del pez es nuevamente el contacto con lo maravilloso que se desenvuelve en lo nocturno, con los residuos de la noche: «Un temblor y la mirada extiende / su podredumbre, lo que comprende / ligera aísla de lo que acapara» (1994, 45). Sin embargo, esos contenidos incoherentes, incompletos e inconexos que se atisban en la forma de esta poesía quiliásmica, solo nos comunican la incomunicación, la renuencia de una voz herida y amordazada: «Aquel fanal se pierde y se persigue. / La espuma de su sueño no consigue / reconstruir la línea que saltara» (1994, 45). La luminosidad necesaria para una hermenéutica aparece como un viaje sinuoso e infructuoso que asalta en el fingimiento de los límites evanescentes:

La oscura lucha con el pez concluye;  
 su boca finge de la noche orilla.  
 Las escamas enciende, sólo orilla  
 aquella plata que de pronto huye. (1994, 45)

El sueño, la poesía y el ser confluyen en la noche y en la cacería, en la persecución. Los animales del poema titulado «Ahora que estoy» rememoran, junto con la armadura, una lucha reiterada, una justa en la cual el yo lírico participa inmerso en el sueño. Esas flechas, chillidos, heridas y gamos que en «Muerte de Narciso» implicaban la pesquisa del poeta y de

Cristo en la cruz, aspiran a la *coincidentia oppositorum*. Los contenidos de la poesía, del sueño y del ser proceden de un espacio metafísico que solamente puede conocerse oblicuamente:

Una mitad desvela, y otra mitad  
—farol, puente celoso, agua rebotante—  
cambia sus cabellos, viene de muy lejos,

pues de la nada, crujiendo, caerá  
la flecha que viene más distante  
y el rocío que sudan los espejos. (1994, 46)

Esos significados ambiguos coinciden con el «murmullo de pinos siderales» (de «Último deseo») que reitera los rumores de abejas que surgían de los pinos en «Muerte de Narciso», convirtiéndose en la antigua «flor del viejo espacio», en el anhelo por la trascendencia: «Previa al no ser envía sus cristales / a la ciudad de amanecer extraño, / y sigue hilando sus nubes muy despacio» (1994, 47). El murmullo de los pinos y el susurro de la abeja proporcionan la voz de la naturaleza, el «Invisible rumor» o el «Enemigo rumor» que es la poesía. Sin embargo, no se hace esperar la ironía trascendental, la cual se plasma en el acto que se privilegia en «Muerte de Narciso». Quizás aquí se puede leer con mejor detenimiento la reiterada embriaguez del doncel extasiado ante su propia belleza o del poeta ante su anhelo de infinito. El agua encerrada en la redoma, el deseo del tacto que la mano deposita sobre el espejo de las aguas, se presenta desde la perspectiva del derrotado; y la poesía instaura la sonrisa de la ironía, de la imposibilidad:

Ola deshecha y breve en la redoma,  
iluso imperio de su mano impura,  
despego, fuego domado, blancura  
de un mar finito sus cenizas doma.

Por el olor del fruto detenido  
las manos elaboran un sentido  
que reconstruye la sonrisa inerte. (1994, 48)

Esta persecución termina por ser un encuentro con el propio ser, el cazador que se persigue a sí mismo, lo cual, en términos poéticos, implica meta-poesía:

Así la flecha sus silencios mueve,  
ciega buscando en la extensión de nieve  
su propia estela como fruto y muerte.

Flecha y distancia sueñan su rumor. (1994, 48).

El poema vuelve a proponerse como la mano que se posa sobre el agua y borra la imagen. La mano en lugar del blando rocío que cae sobre la seda del estanque; y en esa dilución la luz de la mitad de la luna, la mitad deseante de Narciso y lo borrado en lugar del silencio que nos prohíbe la cognición y provoca el hermetismo y el ser cogitativo de sí mismo, el poeta regodeándose en su poesía, el escanciador en la embriaguez que produce su propio vino. De hecho, Lezama parece proponernos que solamente el poeta es capaz de divertirse con la aparición y desaparición incesante de la imagen poética:

Indiferente el signo adviene  
aunque incesante sus deseos ardiera,  
pues cuando ya el fuego le enajene,  
danza en la sombra, desapareciera. (1994, 49)

La evanescencia del sentido, de lo que la poesía debe decir, alterca con la incapacidad del lector, incluso del poeta como primer lector del texto. La poesía no se encuentra en las palabras del texto, sino en las que estuvieron alguna vez en la mente del poeta, en la renuencia del poeta al sentido o al ritmo de los versos, en los vocablos borrados, en las imágenes diluidas. De ahí que lo que se produce a partir del contacto con el texto poético sea un rumor:

Oh tú impedido, sombra sobre el muro,  
sólo contemplas roto ni silencio  
y la confusa flora de mi desarmonía.

Yerto rumor si la unidad maduro,  
nuevo rumor sin fin sólo presencio  
lo que en oscuros jirones desafía. (1994, 49)

Se trata de una poética del desmembramiento, de la disolución, de la ruina que produce la indigencia de un yo poético aterrado ante la voz poética que se le aparece en una cacería sin fin y sin sentido. La poesía es la destrucción de la voz poética y a su vez la permanencia: «Que cuando más las voces se destruyen, / ondas de vihuelas restituyen / y el extraño silbo se mantiene» (1994, 49). De ese modo, persiste el ser como una supresión del tiempo y de la nada, caracterizada como la medusa, cuyo poder ya no tiene sentido. El ser y el acaecer se funden. El yo lírico ya no tiene un ser, pues la confusión le otorga la multiplicidad de la contingencia, el mundo que no crece ni decrece, el conocimiento poético que Narciso promueve con su mano sobre el agua: «el rostro huido en frío rumor» (1994, 50).

La tercera parte del libro comienza con el subtítulo «Único rumor» y su apertura se instala en la búsqueda de la magia y de lo oculto. Es una poesía del conocimiento y que recupera la religiosidad como un acto en el cual las relaciones poéticas adquieren un valor trascendental y la continuidad de los vasos comunicantes. «Fiesta callada» practica la repercusión del azar en el mito de Ulises de vuelta hacia Ítaca. La restitución del rey en el lugar de origen rescata el mito nuevamente para representar la pugna del poeta y de la poesía. La historia roza el mito y la poesía en la presencia de Solimán, reiterándose la entrada de los elementos imaginativos en el discurso de la realidad. Este tambaleo de la verdad y del ser implica en la poética de *Enemigo rumor* el espaldarazo de la oblicuidad. La poesía, igual que la magia, une los objetos más distantes en el discurso de la irracionalidad. No existe coherencia en el discurso, el cual se convierte en un delirio que atraviesa el cosmos con imágenes distorsionantes, deformantes, grotescas. La coherencia del mito vuelve a surgir en el caos de la memoria (Mnemosine), en el sentido disperso. El símbolo del trampolín, que refiere la metáfora o la imagen poética, suscita la pluralidad de sentidos vista como motor del lenguaje poético, pasando de un objeto a otro y a otro, de una imagen a otra, como la mano de Narciso sobre la imagen del agua: «El día de la lluvia en las arpas engendra las cabelleras» (1994, 52): la lluvia, con sus gotas como las cuerdas del arpa, que, a su vez, son las

hebras de una cabellera. La búsqueda del conocimiento se establece como una cacería incierta, como una persecución irracional en la cual Narciso vuelve a re-escribirse: «El revés de la sombra no es el cuerpo ante el agua, / donde los ciervos han huido el paisaje, / helado jardín persiguiendo una rosa» (1994, 52). La carencia y la desaparición rigen el discurso poético, en el cual el juego es una pérdida constante, un juego al azar, como en la poética de Stéphane Mallarmé. Allí, en el canto del ruiseñor, los progenitores de las Musas —Júpiter y Mnemosine— producen la hermeticidad, «el flautido cerrado» del ruiseñor en cuaresma. Es muy importante esta alusión religiosa del ritual católico que se conecta con la muerte de Cristo y el costado herido en «Muerte de Narciso». Por otra parte, al desarrollar la relación entre Pascal y la poesía, Lezama señala que la poesía es la anotación de una respuesta que, por lo distante, es casi ilegible e inaudible. La poesía como un arte incomprensible, pero razonable (Pascal), se metaforiza en el acto principal que ritualiza Narciso: «Toda materia tocada despide como un fulgor, su herida de costado, por la que se ve y penetra» (1989, 11).

Esa poesía hermética que se celebra en toda la poética lezamiana es el juego de las transformaciones, de la metamorfosis continua que culmina en las paradójicas riquezas que se van acumulando en el «discurso dretido de los cisnes» (1994, 53), en «el misterio de las extrañezas de las alianzas» (1989, 12). Y con ellos, la presencia de «Muerte de Narciso» es evidente, pues la «firmeza mentida del espejo» es aquí el «espejo mentido» (1994, 53), con lo cual se atisba la trascendencia que implicaban el doncel ante el estanque y el ruiseñor ante la ventana. Esta imagen recuerda el poema titulado «Las ventanas», de Mallarmé, y la persecución del *azur* en la poesía romántica, simbolista y modernista; pero está muy claramente expuesta en «Pascal y la poesía» como una forma de divinización: «Al “por enigma en el espejo”, podemos responder “por el acrecentamiento en el espejo”, buscando una correspondencia amistosa entre el hombre y la divinidad» (1989, 12). Esta misma relación la podemos descubrir en el análisis que Lezama hace de la poesía de Rimbaud, que se refiere a su propia poesía. Esto nos invita a pensar en la gestación de los ensayos lezamianos como puesta en escena de las ideas expuestas en sus poemas. Si Narciso es el doncel o el garzón que penetra en el bosque, así también se desarrolla la poética de Rimbaud para Lezama: «La magia del garzón se ha encontrado con el nacimiento primitivo del alba para penetrar en el

bosque» (1989, 16). Al acercarse a la poesía del autor de *Una estación en el infierno*, Lezama le atribuye al lector o al crítico las características de Narciso: «[...] el que se acerca a su poesía parece como si tocase la misma “fuente de seda”» (1989, 17). Sin embargo, Lezama destaca en su escritura todo lo contrario de la poética del renunciamiento de Rimbaud: «Rimbaud se abandona más al tiempo poético del descubrimiento del rezum inaugural del pámpano que a la era de la escritura del rostro en el espejo» (1989, 18).

Esa re-escritura de «Muerte de Narciso» se intensifica en «Cuerpo, caballos», «Aislada ópera», «Doble deslíz, sediento», «Noche insular: jardines invisibles» y en el último poema, «Un puente, un gran puente». En este sentido, la circularidad de la obra es evidente. Las «oscilaciones del cuerpo / ante el espejo cerrado y la desnudez más ciega gozaba / las noches empujadas por una mano inmóvil» (1994, 54), «las manos que borran / las letras que no se han escrito en las paredes. Ay, ay, y este cuerpo extendido en el aire, olvidado de ti, vendrá [...] cayendo [...] hasta el fondo [...] del estanque» (1994, 55) son reiteraciones del acto ritual y mítico de Narciso, y su contacto con el agua, con el inconsciente, se asimila a la muerte de Cristo, cuyo costado punzado por la lanza nutre la metáfora de las aguas heridas por la mano, del acto de borrar como productor de la ausencia y creación de la carencia: «prefieres habitar el canto desprendido» (1994, 72). La pradera oscura y la floresta en la cual se desarrolla la cacería también se re-esciben en el jardín, símbolo del arte y espacio de la ironía: «Jardines de laca limitados / por el cielo que pinta / lo que la mano dulcemente borra» (1994, 72).

Toda esta travesía de Narciso entre la oscura pradera de *Enemigo rumor* nos conduce al último poema, al puente que debe atravesar las aguas de la poesía. Sin embargo, este puente invisible comparte con el poeta el poder de la creación de una obra escrita: «anda sobre su propia obra manuscrita» (1994, 73), y con el lenguaje poético neo-barroco, en el cual son más significativas las relaciones sintagmáticas que las relaciones paradigmáticas, convirtiéndose en un juego sagrado. La lámpara que estalla y produce la muerte del trabajador destaca la oscuridad del lenguaje como motor de este puente que nos comunica con el *úrreton* subrepticamente, que solamente transporta reyes destronados, seres decepcionados ante la posibilidad absoluta, ante la contingencia. Así, la poesía se destaca como el espacio en el cual las sustituciones se reproducen y los significados ya

no coinciden con los significantes que les corresponden. En ese sentido, la poesía es siempre un elemento erótico, mientras el sentido establecido por la tradición lingüística estaría en el espacio tanásico:

El gran puente, el asunto de mi cabeza  
y los redobles que se van acercando a mi morada,  
después no sé lo que pasó, pero ahora es medianoche,  
y estoy atravesando lo que mi corazón siente como un gran  
puente. (1994, 75)

De la misma forma que «Muerte de Narciso» termina con la muerte como una forma de metamorfosis del poeta en un ser etéreo, la muerte del yo lírico al pasar el puente (el poema) se enlaza con la muerte del rey ciego que ignora la pérdida de su poder y termina en la oscuridad, en el espacio de lo hermético, de lo que ya no se dirá:

y la única voz  
vuelve a pasar el puente, como el rey ciego  
que ignora que ha sido destronado  
y muere cosido suavemente a la fidelidad nocturna. (1994,  
76).

Queda, pues, la sensación última de una nueva travesía del doncel extasiado en su propia belleza como símbolo del poeta desde «Muerte de Narciso» hasta *Enemigo rumor*.

## OBRAS CITADAS

- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos (Filosofía del arte y de la historia)*. Volumen I. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jenkis. Barcelona: Paidós, 1992.
- Bloom, Harold. *Poesía y represión: De William Blake a Wallace Stevens*. Traducción de Carlos Gamero. Buenos Aires: El otro lado, 2000. Impreso.

- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Traducción de Anna Giordano. Madrid: Cátedra, 1994. Impreso.
- Cortázar, Julio. *Teoría del túnel. Obra crítica / I*. Edición de Saúl Yurkievich. Buenos Aires: Alfaguara, 1994. Impreso.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Traducción de Ricardo Anaya. Madrid: Alianza, 2002. Impreso.
- Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. Traducción de Fernando Álvarez-Uría. La Plata: Editorial Altamira, 1996. Impreso.
- Fromm, Erich. *El lenguaje del olvido: Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*. Traducción de Mario Cales. Buenos Aires: Librería Hachette, 1980. Impreso.
- Gadamer, Hans-Georg. *Mito y razón*. Traducción de José Francisco Zúñiga García. Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.
- . *Poema y diálogo*. Traducción de Daniel Najmías y Juan Navarro. Barcelona: Gidesa, 1999. Impreso.
- Horia, Vintila. *Introducción a la literatura del siglo XX (Ensayo de epistemología literaria)*. Madrid: Gredos, 1976. Impreso.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Traducción de Eugenio Imaz. Madrid: Alianza, 1999. Impreso.
- Jung, Carl Gustav. *Psicología y religión*. Traducción de Ilse T. M. de Brugger. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du Langage Poétique: L'Avant-Garde a la Fin du XIX Siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Édition du Seuil, 1974. Impreso.
- Lezama Lima, José. *La dignidad de la poesía*. Barcelona: Versal, 1989. Impreso.
- . *Enemigo rumor. Poesías completas*. La Habana: Letras Cubanas, 1994. Impreso.
- Luis, Carlos M. *El oficio de la mirada: ensayos de arte y literatura cubana*. Miami: Universal, 1998. Impreso.
- Muecke, Douglas Collins. *Irony*. Londres: Methuen & Co Ltd, 1970. Impreso.
- Paz, Octavio. *La búsqueda del comienzo: escritos sobre el surrealismo*. Madrid: Fundamentos, 1983. Impreso.
- Rella, Francisco. *El silencio y las palabras*. Traducción de Andrea Fuentes Marcel. Barcelona: Paidós, 1992. Impreso.

Rilke, Rainer Maria. *Antología poética*. Traducción de Jaime Ferreiro Alamparte. Madrid: Espasa-Calpe, 1968. Impreso.

Ríos Avila, Rubén. *A Theology of Absence: The Poetic System of José Lezama Lima*. Tesis doctoral: Universidad de Cornell, 1983. Impreso.

Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974. Impreso.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. Impreso.

Tollinchi, Esteban. «Notas para una teoría de los géneros literarios». *La Torre* 19.72 (1971): 42-71. Impreso.