

Kristov Cerda N.
Universidad de las Américas
Santiago de Chile

APORÍAS DE LA MIRADA: «TAPIZ DEL CIEGO» DE JOSÉ LEZAMA LIMA

La obsesión de los ojos designa otra cosa que lo visible.

Blanchot

El breve poemario *Aventuras Sigilosas* (1945)¹ ha sido señalado tempranamente por la crítica como un punto de inflexión importante en el desarrollo de la obra poética de José Lezama Lima, en la medida en que en aquél parece abandonarse el prurito esteticista de su obra primera a favor de una más explícita concepción de la poesía como herramienta de conocimiento trascendente (Fernández, 1954). Poemario singular, además, porque los once textos que lo componen trazan una secuencia temática común, definida en una suerte de prólogo antepuesto entre paréntesis por el autor y que narra el devenir de un personaje innominado desde que huye de la aldea materna «para hacer letras armadas» (Lezama, 1999: 91) hasta una oprobiosa agonía. Cada uno de los poemas del libro remite, por lo tanto, a alguno de los eventos o personajes de este recorrido, de modo que la obra adquiere un cariz narrativo que fuerza una interpretación de conjunto. Con todo, aquella debe decidirse por alguna de las múltiples orientaciones que la obra prodiga respecto de cuál sería la experiencia dominante que determina la totalidad del recorrido, tarea nada sencilla en tanto la sobreabundancia figurativa del lenguaje que —como es sabido— caracteriza el discurso lezamiano, ofrece al intérprete una constelación de significados, evocaciones e indicios de toda índole que pueden hacer de pivote para múltiples lecturas. Esta dificultad señala, sin embargo, la posibilidad de una brecha en la aparente clausura hermenéutica impuesta por la secuencia descrita en el prólogo, en tanto si bien los poemas espejean entre sí como estancias diversas de un mismo espacio donde se escenifica el recorrido, cada uno de ellos posee a su vez una textura figurativa distintiva que permite tratarlo como una unidad independiente del conjunto. Como se ha dicho (Prieto, 1991), esta tensión entre texto singular y contexto global de la obra se proyecta sobre la totalidad de la producción poética y teórica lezamianas, en tanto el autor desarrolla insistentemente a lo largo de ella un conjunto más o menos acotado de símbolos e intuiciones poéticas que denotan una acendrada voluntad de sistema.

La clave de bóveda de este sistema se halla en la noción de *Imagen poética*, que Lezama elabora a partir de su teorización sobre la función cognitiva que posee el lenguaje metafórico para un intelecto humano imposibilitado para alcanzar lo absoluto por causa de la caída. Al hombre le es dado acceder oblicuamente al mundo de lo invisible recolectando lingüísticamente su huella en lo visible, formando imágenes metafóricas que, en la medida en que establecen conexiones inusitadas entre los objetos mundanos, destellan súbitamente reflejos de lo invisible:

En ese cosmos de paradójales sustituciones equivalentes la poesía es hasta ahora la única posibilidad de poder aislar un fragmento, extrayéndole su central contracción o de lograr arañar una hilacha del ser universal. (Lezama, 1971: 94)

¹ La versión que utilizamos es la que aparece en su (1999). *Poesía Completa*. Madrid: Alianza Editorial.

La poesía es este trabajo en (de) la sombra, producción de imágenes que pueden llegar fugazmente a *la Imagen*. Ciertamente, y ello no se le escapa a Lezama, la imagen poética no llega jamás a identificarse con *la Imagen* de lo invisible, ni la poesía es capaz de fijar en el tiempo restringido del poema el tiempo absoluto de lo incondicionado. El lenguaje metafórico es inestable, tiende a desgastarse en su trato con las apariencias mundanas, se literaliza rápidamente para dar lugar al lenguaje de los conceptos y de la experiencia cotidiana. De modo que la poesía debe recomenzar incesantemente su trabajo solicitando el lenguaje literal por medio de paradojas y analogías sorprendentes; tampoco en ella esta dada la plenitud sino como aspiración de una ausencia que jamás se colma y que por ello debe ser alimentada constantemente con cuanto fruto tropológico nos provea el lenguaje. De ahí el barroquismo lezamiano, que más que un conjunto de procedimientos o una orientación estética de su poesía, es la puesta en obra del perpetuo *descentramiento* del lenguaje en su incapacidad tanto de ser representación transparente del mundo como de enunciar lo absoluto incondicionado. Desde que se instala en esa fractura, la poesía –la de Lezama– no puede dejar de decirla ni puede decir *otra cosa* que ella misma, porque en ella reside la posibilidad de pensar siquiera lo otro. La poesía, intentando decir la radical alteridad de lo absoluto, se ve condenada a hablar de sí misma (Pelegrín, 1984).

Hemos desgajado, por lo tanto, del libro mencionado, un texto cuya singularización formal y temática permite examinar cómo son traspuestas las anteriores concepciones teoréticas al plano llano de la poesía. Ubicado justo en la mitad del libro, «Tapiz del ciego» es un poema formado por catorce sextetos, dividido en dos secciones iguales señaladas por los correspondientes números romanos. Se distingue estructuralmente de los restantes textos del libro por esta composición regular, que se completa a su vez por el uso de rima consonante encadenada, exceptuando algunos versos en los que se resuelve por asonancia o simple paridad. No bien la forma de los versos es polimétrica en una gama que va desde los heptasílabos hasta alejandrinos y más, predomina el arte mayor (75 de 84), donde la mayor frecuencia es concedida a los endecasílabos. El ritmo es igualmente fluctuante, sobresaliendo una marcada tendencia a servirse de la aliteración para imprimir una sensación de continuidad dinámica que, como se verá, responde a la forma discursivo-conceptual de la dialéctica.

Desde el momento en que el poema es titulado de dicho modo, se constituye la imagen paradójica de un tejido cuyo destino es servir de ornamento no obstante pertenece o ha sido producido por alguien que no puede dar cumplimiento a tal función. El poema se propone, por lo tanto, como un texto cuya función estética queda anulada por la incapacidad tanto de quien pueda contemplarlo (el lector) como de quien lo ha creado (el autor). Esta imagen connota también una construcción artificiosa, alucinatoria, que se realiza como compensación imaginaria de una facultad negada, no obstante no se precisa si la ceguera constituye una condición antecedente que operaría como agente de la compensación o bien –a la inversa– la función decididamente ornamental del tapiz causaría una ceguera, esta vez metafórica, respecto de lo que encubre. De esta manera, el texto poético se presenta tanto como sucedáneo de una realidad que no puede ser alcanzada, cuanto como agente activo del encubrimiento. Por último, si atendemos no ya la relación imposible entre lo representado en el tapiz y la ceguera, sino al hecho de que con el tapiz se alude también a una tela de cierto grosor y calidad particulares –esto es, a un *texto* en propiedad– que no se ofrece sólo a la contemplación sino al tacto², aparece enunciada al interior de la para-

² La 22ª Edición del Diccionario de la Real Academia Española, consigna como primera acepción de la voz *Tapiz*: «Paño grande, tejido con lana o seda, y algunas veces con oro y plata, en el que se copian cuadros y sirve de paramento.»

doja una convergencia entre dos órdenes sensibles: el táctil y el visual, en la que la transividad de uno a otro –señalada por la preposición en genitivo– aparentemente ha sido abierta por la negatividad que afecta a la mirada.

Este peculiar horizonte significativo trazado desde el título se completa en el primer sexteto:

Extiendo un paño roto, vistoso,
pero la luna gira,
crece hasta su sombra como árbol sarmentoso
que en sus límites expira.
Y así construido de flujo escamoso,
el vino tinto raspa el ave lira. (Lezama, 1999: 99)

En un primer acercamiento estos versos describen una escena más o menos cotidiana, la de aquél que pone el mantel a la mesa para tomar una copa de vino al atardecer. Pero alentados por las sugerencias descubiertas en el título podemos ver que a partir de esta escena Lezama, siguiendo su tendencia a transfigurar los eventos y objetos mundanos en cifras de lo absoluto, poetiza una cuestión más profunda. El paño que se extiende es el propio poema, atravesado de parte a parte por la tensión entre la textualidad táctil y por la función estética, aludida por la oposición de los calificativos. El orden de lo visible se colma hasta la indistinción de luz y oscuridad, la luna gira hasta ocupar el lugar de la noche –la sombra de la Luna que se proyecta sobre el mundo– de modo semejante a como el vector trazado por el árbol viejo se trunca sobre sí mismo en la imposibilidad de continuar su crecimiento. Esta saturación de la visibilidad desequilibra la tensión entre los sentidos a favor del tacto, el flujo *escamoso* del vino –*tinto*, es decir, perteneciente también al orden de lo visible– *raspa* una garganta traspuesta metonímicamente de aparato fonatorio hasta canto y luego, por lo tanto, poesía: *ave lira*. El texto formula una cuestión metapoética: si todo acto poético genuino es aquél que intenta fijar la imagen de lo invisible en el poema gracias a la capacidad tropológica del lenguaje, dada la concreción finita del poema y del lenguaje en sí mismo, el poetizar será siempre un andar a tuestas, una ceguera para lo absoluto que se obstina en describirlo a partir de los indicios mediatos que nos son dados en nuestro trato íntimo (el tacto) con el mundo (Bejel, 1984: 135–136). El poeta es un ciego que teje un tapiz con imágenes que no podrá contemplar del todo, pero que le son accesibles oblicuamente, a través del tacto.

Lezama se refiere claramente a esta concepción de la poesía en un texto póstumo, dedicado a Octavio Paz: «Nombrar y hacer el nombre en la *ceguera palpatoria*»³. Los sextetos siguientes de la primera parte de nuestro poema, se abocan a desarrollar el proceso que lleva a la constitución de esta ceguera palpatoria, es decir, la dialéctica sutil entre la mirada y el tacto que ha de dar lugar a *una inversión de la mirada por la que ésta queda investida de una capacidad de penetración análoga a la intimidad proporcionada por la sensación táctil*. El momento inicial corresponde a la inmersión en el mundo visible, que desde la perspectiva de lo absoluto se percibe como esbozo imperfecto o simulacro:

³ En *Fragmentos a su Imán* (1999: 360), la cursiva es nuestra.

En una tierra de presos pintados
que alzan un escudo con polvo y una rosa estañada,
donde ninguna casa puede ser visitada
porque todos sus números están siempre borrados.
En la primera casa que hemos tocado
el número en nuestra espalda quedó señalado. (Lezama, 1999: 99)

Estas casas, que designan los espacios mundanos donde discurre la experiencia de los simulacros, aluden igualmente a las mansiones en el cielo prometidas a los apóstoles como las teresianas estancias interiores del sujeto. Su sentido último esta oculto, tachado, de modo que no pueden ser leídas las cifras de lo absoluto, pero al ser *tocadas*, es decir, cuando penetramos en ellas, podemos llevarnos en la espalda una huella. En este punto Lezama se distancia de la reticencia platónica ante él simulacro visible, que es la que en definitiva conduce al rechazo filosófico del discurso poético, sugiriendo más bien que la travesía mimética debe ser vivida intensamente para dar con los destellos de lo invisible en las cosas. Tal intensidad queda delimitada por el paralelismo entre los versos tercero y quinto: el mundo no puede ser visitado sino tocado de una manera no superficial; el camino poético –como se indica en el Prólogo del libro– «continúa su trecho más penetrador, buscando un cuero más duro, una piel imposible.» (Lezama, 1999: 91).

La connotación erótica de este tacto queda especificada más adelante, cuando hace mención a la posibilidad de una borradura de la huella por la “lujuria”, que deberá ser de este modo reconstruida primero por el sueño y luego por la conciencia diurna. Esta reelaboración –«retocar» y «pintorrear», en el texto– de un dato originalmente informe –«oscuro laberinto derretido»– desliza la posibilidad de que el poetizar se desvíe de su fin último y recaiga, engolosinado, en la producción de otro simulacro aun más verosímil:

En cada casa toca, no suceda
que mi arenosa mano se pervierta
al recorrer el gamo de seda
mientras mi cuerno canta la primavera muerta
y sangre le tiñe almeja en guardia leda
al doncel que en árbol se convierta. (Lezama, 1999: 99)

La frase imperativa dota al texto de un carácter preceptivo que alcanza al propio sujeto, que queda entonces escindido entre la vigilancia constante y la necesidad de poetizar. Fractura constitutiva, sin embargo, del mismo sujeto y de la empresa poética, en la medida en que aquella penetración de la mano en la arena de los simulacros es la que abre la brecha de una interioridad ya no más alienada en la fascinación de lo visible –esa guardia leda, vale decir: alegre y despreocupada– sino plegada sobre sí misma por la demanda imposible de la poesía. Es decir, desde el momento en que la poesía se vuelve sobre el lenguaje para dejar de tratarlo como representación transparente del mundo sino como potencia metafórica, se tiñe de sangre ese pliegue cóncavo de la subjetividad por la conciencia angustiosa de que la imagen poética no deja de ser un sucedáneo de la luz absoluta, ineludiblemente atado a la lógica del simulacro. El sujeto poético es este Narciso barroco, desgarrado en su plegamiento especular por «la posibilidad de que el significado moral de la imagen sea falsificado por las apariencias, y que exista una ruptura temporal entre apariencia y sentido» (Bejel, 1984: 138).

Poesía es la productividad de aquella desgarradura, pues hace derivar de la lógica del simulacro la lógica barroca de la imagen, que exaspera el orden de lo visible por la proliferación vertiginosa de los tropos hasta producir un efecto de saturación del sentido que torna imposible la representación:

Como ebrios que han llegado a una isla desierta,
la lluvia rodea la mirada.
En cada rincón el ojo de una puerta
multiplica el devaneo de la forma sellada.
Reverso de la puerta, la seda, tocada,
al gusano desconcierta. (Lezama, 1999: 100)

La mirada se halla asediada por el juego especular, el devaneo de la forma; la poesía quiebra la concepción referencial o denotativa del lenguaje por el movimiento libre de la metáfora que desata esta ebriedad en despoblado. La seda, que nos ha sido presentada previamente como la materia que en su refinamiento signa la perversión de la mano, es decir, la caída en el simulacro, se muestra ahora como el reverso de la proliferación tropológica. La inicialmente denostada «lujuria» por lo visible contiene así el germen de su superación. Dialéctica del tacto y la mirada que conduce al desconcierto del poeta, que ha tejido su tapiz de lengua y mundo para quedar, en el sexteto siguiente, mudo y dispuesto a la ceguera: «Después ese ebrio no pregunta (...) y el látigo voraz cejjunta / los ojos en la cola del pavo real que se irisa» (Lezama, 1999: 100). Este encabalgamiento, poco frecuente en el decurso del poema, enfatiza rítmicamente el golpe de látigo por el que se cierra la relación de la mirada y el orden de lo visible en los dos últimos versos de la primera parte. El ave lira se ha transformado en un pavo real. El poeta, en el mismo punto en el que su penetración en lo visible da con la huella de lo absoluto que se dispone a articular en la imagen, descubre que aquella es la voraz aniquilación del simulacro. Poetizar es perder la voz y la mirada en el mundo de lo visible, el exceso del sentido conduce al vaciamiento del sentido, ebriedad en una isla desierta.

Unos años después, en el arte poética «Extasis de la sustancia destruida» (*La Fijeza*, 1949), Lezama desarrolla la idea de la aniquilación de lo sensible y sus avatares como procedimiento de la poesía. Allí la ceguera aparece como reflexividad del sujeto, el vaciamiento de sentido es una especie de ascesis que desbroza el alma para es esplendor de la luz inteligible, según el esquema escolástico o neoplatónico del conocimiento. La segunda parte de nuestro poema se inicia, precisamente, con la ceguera que sigue a la ebriedad, donde se ha imprimir una nueva mirada:

Después de la ebriedad queda ciego,
altivo milagro le concede
la cuenca del coral y el fuego.
Y cuando pinchada la mirada excede
la nueva faz en danza de sosiego
se nutre de otra luz de espejo a la que cede. (Lezama, 1999: 100)

Ovidio, en el libro tercero de su *Metamorfosis*, conjuga el destino de Narciso con la adivinación del ciego Tiresias. Este último ha recibido el don de Júpiter en compensación de la ceguera impuesta como castigo por Juno, desairada en un arbitraje relativo a la capacidad de goce venéreo entre ambos sexos. Lezama cifra en estos personajes los polos

de la subjetividad escindida del poeta: Tiresias ha quedado ciego a causa del erotismo transgresivo de quien ha gozado como varón y mujer, de quien se ha entregado al placer bifronte de la mirada y del tacto, lo que le ha merecido oscuridad en el mundo visible pero penetración de lo invisible; la flecha de Cupido hiere la mirada de Narciso con la luz del simulacro de su propio rostro que lo seduce hasta la disolución en el espejo:

Su ceguera lasciva
le pervierte el nuevo cuerpo de hermosura
en el que su mirada caída se encuentra fugitiva.
Su cuerpo se abandona a la corriente pura.
El primer remolino le hace la mirada guarnida;
el último le fabrica la hondura. (Lezama, 1999: 100).

Narciso comparte entonces la ceguera de Tiresias, pero su lascivia no es del mundo sino de sí mismo. Este sexteto se organiza alrededor de la oposición entre la perversión (fijeza/fijación en este caso) de la ceguera –caída de la mirada del primer terceto, y pureza de la corriente– mirada guarnida, del segundo. Se enuncia así cómo la reflexividad que ha ganado el sujeto gracias a la aniquilación de lo visible debe ser rebasada en un nuevo salto dialéctico hacia la propia aniquilación: es el sujeto el que debe ser disuelto en la corriente pura de lo absoluto. Más allá del tema mítico de la metamorfosis, el texto describe una *muerte* que a la vez es un *bautismo*, pues la inmersión del cuerpo de Narciso «le hace la mirada guarnida», esto es, transforma en ornamento o defensa lo que en el segundo verso es caída y fuga⁴, para luego abrir la desgarradura-hondura que puede atribuirse ambiguamente al espaciamiento de las aguas que abre el sumergirse del cuerpo como a una profundidad nueva en la mirada que ya no se distingue –más ciega aún por ello– del fluente abismo de lo invisible.

Como se ha dicho, la figura de Narciso inaugura la escritura lezamiana y desde entonces se constituye en la cifra del destino del sujeto poético (Sucre, 1985: 166 ss.). Hemos visto que la reflexividad se asienta en último término en la fractura impuesta a la subjetividad por el descubrimiento de la precariedad del lenguaje. La ceguera para lo visible facilita la floración de la mirada interior que no posee más objeto que su propia imagen. El Ego es también una imagen sostenida por el lenguaje, de modo que el sujeto debe hacer la experiencia de su propio vaciamiento, es decir, atravesarse con la nueva mirada hasta descubrir su nulidad y desde entregarse a la disolución de su individualidad en un «éxtasis de la participación en lo homogéneo» (Lezama 1999: 163). Que lo referido en el texto a través de Narciso es el sujeto se hace más claro en los sextetos siguientes, donde se transita sin solución de continuidad desde la tercera persona predominante en los cinco anteriores hacia una voz en primera persona singular y luego hacia la imperativa voz de Cupido, el dios ciego:

Ante ese ciego carezco
de toda ayuda que me excluye
del mismo manjar que ofrezco
y que el dios ciego restituye,
como si ese dios detrás del abanico
al hombre ciego instruye:

⁴ “Guarnido, a” es el participio del verbo *guarnir*, forma antigua de *guarnecer*.

La orden a medias recibida,
Clava cada cien metros una vara escamosa
Y recórrela con tu mano dormida.
Al despertar una arena olorosa
Se irá como tierra metida
A lanzar en tu cuenca la fiebre milagrosa. (Lezama, 1999: 100–101)

El paso del modo subjuntivo al indicativo enfatiza la sensación de carencia al impedir la correcta expresión del deseo y pliega la temporalidad presente de una forma tal que se hace explícito que la identidad entre la voz de la enunciación y el ciego del que se habla, no se funda sólo en la semejanza del manjar que se ofrece, la poesía, sino –relativizando la distancia introducida por la preposición «ante»– que se trata del mismo sujeto contemplándose y replegándose, como el abanico, sobre sí en un mismo *punctum* temporal, flexibilidad posible sólo en la medida en que el sujeto habla ya desde el punto de vista de la totalidad.

Esta verdadera «restitución», en el sentido jurídico-teológico del término, es don de Cupido quien, según el mito, ha «pinchado la mirada»⁵ de Narciso. En un par de ocasiones a lo largo del libro, se ha denominado «Deseoso» al protagonista de la secuencia narrativa que, según hemos mencionado, sirve de hilo conductor entre todos los poemas. Si atendemos a que tal denominación es la traducción del sustantivo latino *cupidus*, se hace patente que para Lezama el motor secreto de aquella dialéctica sensible de la mirada y el tacto, así como su relevo por la ceguera lasciva hasta la disolución de Narciso en las aguas de lo invisible no es un platónico apetito intelectual descarnado sino, como lo hemos sugerido al precisar el sentido del «tacto» en el poema, la potencia del deseo en toda su voluptuosidad. Si la poesía tiene algún poder, éste le viene del deseo. Pero este deseo no es el deseo genitalizado de la sexualidad caída, sino el *Eros* ontológico del cual aquél es sólo especie o figura. Severino Sarduy (1991: 181–183) identifica en su caracterización del barroco esta lógica deseante del exceso como transgresión del uso pragmático del lenguaje por la liberación del juego tropológico, cuya tendencia última se halla siempre más allá de sí mismo en algo que no puede ser designado. Esa ausencia es el objeto de la poesía, de modo que erotismo barroco de Lezama es la tentativa del lenguaje poético por colmar esta ausencia produciendo un excedente inagotable de sentido. El texto que estamos interpretando, *antes de describir el devenir del sujeto poético hacia la visión de lo invisible, poetiza la deconstrucción del sujeto trabajado desde dentro por el Eros poético que lo atraviesa desde más acá de sí mismo hacia un lugar del otro lado de sus lindes*. Por ello su orden se recibe a medias, oblicuamente. Y consiste en ir sembrando hitos escamosos en el abismo, actos de escritura⁶, que al despertar el movimiento de la penetración táctil lanza de la mano a la mirada vacía, el delirio poético-«fiebre milagrosa.»

La *manía* infundida por Eros despeja el espacio sagrado para el advenimiento de la voz de la poesía. La manía es la ceguera que ha vaciado la representación y hasta el propio sujeto, para que desde el orden invisible descienda el clamor de *la Imagen*:

Espera en un tumulto consagrado
y queda intocablemente mudo.

⁵ Vid. *Supra*, p. 10.

⁶ Recuérdese el flujo escamoso de (vino) tinto(a) que en el inicio del poema desata el canto.

El griterío de un nuevo poblado
tiene que caer en tu embudo.
Todo sueño hará su ola antes de ser olvidado
Y el olvido copiará su desnudo. (Lezama, 1999: 101)

El tumulto consagrado es la imagen para este abismo bullicioso, perturbado por su plenitud, en cuyo filo se sostiene el poetizar a la espera de aquél griterío que llenará su garganta. Llegando a los sextetos finales, el poema comienza a plegarse sobre sí mismo gracias a las analogías y los paralelismos: embudo y vino tinto, flujos y varas escamosas, griteríos y aves lirás. Este sexteto concluye, sin embargo, con una constatación de la contingencia incluso de esta voz recibida de lo alto, que al igual que el sueño tendrá un momento de esplendor efímero (su ola) para luego caer en el olvido que sólo nos devolverá un simulacro despojado, copia de un desnudo. Habitando en la proximidad del abismo, lo hemos dicho, la poesía se sostiene de los tropos, simulacros al fin de aquél vacío inefable. Lezama lo reitera años más tarde en un texto ampliamente citado: «En el sentado abismo, / paso a paso sólo se oyen, / las preguntas que el mulo / va dejando caer sobre la piedra al fuego—.»⁷ El penúltimo sexteto de nuestro poema problematiza precisamente la relación de la poesía con su propio lenguaje, ahora que se ha llegado a las puertas del abismo:

El ciego le dará una patada a su perro
Y el perro quemará su cigarro
Apretándole la cintura a su encierro,
Pero aunque sea rojo su desgarró,
Prefiere la mover cola en el círculo de su destierro
A metamorfosearse en guardián de colmillos y tarro. (Lezama, 1999: 101)

Aunque el poetizar ha alcanzado la mirada vacía de lo invisible dejándose guiar por las posibilidades inscritas en el lenguaje, éstas se revelan inútiles al final del camino pues el lenguaje no puede *decir* la sustancia poética. El poetizar debe desprenderse de su lazarillo, agotar sus posibilidades (quemar su cigarro), en un gesto de distancia que no alcance a ser una completa despedida, pues aquella significaría el silencio o la locura. En otras palabras, pese a que la tendencia del *Eros* poético la empuja hacia el *afuera* del lenguaje (Blanchot, 1999: 45ss), ella debe permanecer en la proximidad —el círculo del destierro que le ciñe la cintura— de su fiel compañero. El texto indica que esta decisión, sin embargo, no sale de la poesía sino *del mismo lenguaje* quien, pese a haber sido herido por la obstinación tropológica, persiste en la función que le ha sido asignada. Esta perruna fidelidad del lenguaje es lo que contiene al poetizar de lanzarse y disolverse por completo en el abismo. El lenguaje se manifiesta en ella como la carne tras el rostro reflejado de Narciso, el compañero que en su fascinación especular nos devuelve una mirada —o una voz— que es la cuerda que nos ata la cintura para que bajemos al abismo sin perdernos para siempre, «...es en este movimiento, mediante el cual el lenguaje gira sobre su eje, donde se manifiesta de forma más exacta la esencia del compañero obstinado. No es, en efecto, un interlocutor privilegiado, cualquier otro sujeto hablante, sino el límite sin nombre contra el que viene a tropezar el lenguaje. Este límite todavía no tiene nada de positivo; es más bien el desmesurado fondo en el que el lenguaje se pierde continuamente,

⁷ «Rapsodia para el mulo», en *La Fijeza*, Cit. p. 145.

pero para volver idéntico a sí mismo, como si fuera el eco de otro discurso que dijera lo mismo, o de un mismo discurso que dijera otra cosa» (Foucault, 2000: 70). En el umbral del abismo, Narciso se reconoce en la despreciada Eco.

Así el sexteto que cierra el poema formula la imagen de una conciliación:

La voluptuosidad del ciego se hincha suavemente;
su mirada puebla y despuebla,
como el olor en la sustancia se escapa de lo ardiente
y el oro de hielo de la niebla.
La embriaguez del ciego es dulce y paciente,
se saca de su hondura y toca a un amigo que tiembla. (Lezama, 1999: 101)

Mientras el sexteto anterior desplegaba una panoplia verbal para enfatizar el conflicto («patada», «quemar», «apretar», «desgarro», «destierro» y «colmillos»), nos hallamos ahora ante la expresión plácida de una dulce suavidad. La mirada voluptuosa de la poesía, ahíta de esa plenitud de sentido que es el abismo, vacía y vuelve a llenar el hueco de su ceguera con lenguaje, pues los verbos poblar y despoblar remiten al «griterío de un nuevo poblado» que en el duodécimo sexteto adviene como voz desde lo alto. Pero lo que era griterío es ahora el silencioso desprenderse tibio del olor o el depositarse frío de la escarcha. Como todo devenir dialéctico tiende a la conciliación sintética, Lezama nos ofrece esta síntesis poética en la que la embriaguez orgiástica por la que acaso Narciso se perdiera en el abismo ha sido superada por una ebriedad plácida que se rescata al sujeto de la hondura de sus aguas para tocar esta vez ya no la matriz de los simulacros sino la vibración tropológica del lenguaje, que de perro fiel ha sido restituido en el trato amigable.

Sí, como hemos dicho más arriba, la poética lezamiana opera el descentramiento del lenguaje, en este poema se desarrolla el proceso por el que la poesía, movida por el deseo de lo invisible, discurre destituyendo las astucias del lenguaje donde se instalan la representación, el sujeto e incluso el propio poetizar. La conclusión de este discurrir no es, sin embargo, el aniquilamiento de la palabra en el abismo de lo invisible-inefable sino su reconstitución en un orden distinto. Lo que se ha perdido en el proceso es la inocencia del decir cotidiano, que da por sentados el sujeto y la representación, el poetizar –siguiendo la máxima evangélica– se pierde para salvarse en la nublada mirada de Tiresias, cuya ceguera penetra hasta el abismo insondable de la voluntad divina. Desde allí debe recomenzar su trabajo de desmontaje del sentido para no perder de vista las huellas de su objeto inalcanzable, borroneadas por la lógica del simulacro.

Ciertamente, la placidez con que se acoge esta visión contradice la urgencia metafísica de las formulaciones estéticas del autor, por lo que alguna crítica ha señalado –apoyándose en las diversas formulaciones de este motivo en su escritura– una tensión no resuelta entre la teorización y la práctica de la poesía lezamianas (Prieto, *Cit.*). Si proyectamos nuestra exégesis de «Tapiz del ciego» sobre la totalidad del libro en el que se encuentra, veremos como en éste se traza un recorrido semejante a la dialéctica que hemos descrito, pero que esta vez concluye con la imagen perturbadora de la agonía desde la que todo vuelve a comenzar. Quizás este callejón salida de la poesía –la ceguera también designa una aporía– encuentre su única verdad en la muerte, donde Narciso se abisma en «...un hundimiento imposible, sin permitimos caer según el movimiento de una caída libre, aunque fuese eterna; he aquí acaso el morir, el duro brote en el corazón del morir, la prueba sin testigos...» (Blanchot, 1999: 93).

Acaso sea el tapiz, también, una mortaja.

BIBLIOGRAFÍA:

- Bejel, Emilio (1984): «Imagen y posibilidad en Lezama Lima». En: *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Madrid: Fundamentos, 1 (Poesía), 133–142.
- Bejel, Emilio (1979): «La dialéctica del deseo en *Aventuras Sigilosas* de Lezama Lima». En: *Texto Crítico*, 5, vol. 3, 135–45.
- Blanchot, Maurice (1999): *La bestia de Lascaux, El último en hablar*. Madrid: Tecnos.
- Fernández R., Roberto (1954): «Poesía trascendentalista». En su: *La poesía contemporánea en Cuba*. La Habana: Ediciones Orígenes, 86–117.
- Foucault, Michel (2000): *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.
- Lezama Lima, José (1999): *Poesía Completa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lezama Lima, José (1971): *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Barral.
- Pelegrín, Benito (1984): «Tornos, contornos, vías, desvíos, vueltas y revueltas de un sistema poético: José Lezama Lima.» En: *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Madrid: Fundamentos, 1 (Poesía), 225–242.
- Prieto, Abel (1991): «Lezama: entre la poética y la poesía». En: *Revista Iberoamericana*, 154, 57, 17–24.
- Sarduy, Severo (1991): «El barroco y el neobarroco». En: Fernández, César: *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI.
- Sucre, Guillermo (1985): «Lezama Lima: El Logos de la Imaginación». En su: *La Máscara, La Transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 157–178.

APORIJE POGLEDA:

»TAPIZ DEL CIEGO« JOSÉJA LEZAME LIME

Članek je eksegeza pesmi »Tapiz del ciego« (Slepčeva preproga) kubanskega pisatelja Joséja Lezame Lime. Ob upoštevanju posebne transcendenčne estetike avtorja, ki si želi doseči metafizično kraljestvo nevidnega skozi poetično podobo, poskuša avtor članka prikazati, kako je mogoče v besedilu zaslutiti dialektiko poetičnega pogleda in občutljivost sveta, ki ponazarja izkušnjo končnosti jezika kot osnovne prvine poetičnega ustvarjanja. »Tapiz del ciego« opisuje to izkušnjo končnosti in hkrati tropološke vrtočnice jezika kot nenehno dekonstrukcijo subjekta in kot izpraznjenje pomena v notranjščino ustvarjalnega dela; gibanje, ki pa zaradi nenehnega pritiska poetičnega Erosa, prvotne inštanca, ki avtorju omogoča zlitje materialne senzibilnosti z nedotakljivostjo, vseeno potiska proti področju nepogojenega.