

Interpretación del sujeto metafórico: fiesta, juego y símbolo en Lezama Lima

Interpretation of the Metaphorical Subject: Festival, Game, and Symbol in Lezama Lima

Graciela Solórzano Castillo

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

al231298@alumnos.uacj.mx

ORCID: 0000-0003-0972-4438

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo estudiar la poética y un par de fragmentos de los dos primeros capítulos de *Paradiso*, en los que aparece la *conmemoración* o la *fiesta*, acompañada del *símbolo* y el *juego* como determinantes temporales y espaciales propicios para la interpretación por parte de los personajes, ofrecidos como un desdoblamiento en el ejercicio del lector. Gadamer, en su libro *La actualidad de lo bello*, reflexiona sobre la vertiente antropológica del arte desde el juego, el símbolo y la fiesta, planteando, a través del proceso analógico, la posibilidad de pensar el arte paralelo a esas tres actividades humanas. Utilizando este texto como marco teórico, pretendo mostrar cómo en la poética y la novela de Lezama Lima, la fiesta, el juego y el símbolo también se presentan como detonantes.

Palabras clave: hermenéutica, Lezama Lima, *Paradiso*, fiesta, juego, símbolo.

Abstract: This work aims to study the poetics and a couple of fragments of two chapters of *Paradiso*, in which the commemoration or festival appears, accompanied by the symbol and the game, as temporal and spatial determinants conducive to the interpretation by the characters, offered as an unfolding in the exercise of the reader. Gadamer, in his book *La actualidad de lo bello*, reflects on the anthropological aspect of art from the play, the symbol and the festival, proposing, through the analogical process, the possibility of thinking about art parallel to these three human activities. Using this text as a theoretical framework, I intend to show how in Lezama Lima's poetry and novel, the festival, the game, and the symbol are also presented as a trigger.

Keywords: Hermeneutics, Lezama Lima, *Paradiso*, party, game, symbol.

Recibido: 22 de noviembre de 2023

Aceptado: 31 de octubre de 2024



En *Paradiso* encontramos una obra que se presenta como un monumento a la hermenéutica. Los hechos de interpretación alcanzan dimensiones que se concentran en la hoja y la escritura dando paso a una poética que es también una propuesta epistemológica que tiene como centro los actos de existencia. Años después, Severo Sarduy la denominó como “neobarroco”.¹ La novela fue publicada en 1966, después de haber publicado previamente cinco capítulos en la célebre revista *Orígenes*, dirigida por José Rodríguez Feo y el propio Lezama.² En esta obra, el autor ofrece un espectro de imágenes que desenvuelve lo que él denomina una “nueva visión” ofrecida por el “sujeto metafórico”.³

A continuación presento una propuesta que tiene como intención mostrar cómo en la novela *Paradiso* se puede hacer una lectura a partir de los tres elementos que Gadamer destaca como esenciales en el arte: el juego, el símbolo y la fiesta. Este tríptico sirve como componente del tiempo y el espacio que da cabida a que los personajes interpreten su realidad. Así, primero se identificará la relación entre la propuesta poética de Lezama Lima y la de Gadamer en relación con los tres conceptos, y después se pasará a la interpretación de la novela tomándolos como hilo conductor. Para ello se utilizarán los primeros dos capítulos.

1. La poética lezamiana en relación con la propuesta de Gadamer, la imagen en el juego y el símbolo

La actualidad de lo bello de Gadamer es un texto que tiene como finalidad hacer una defensa del arte. A partir de lo que el filósofo Hegel esbozó con la proposición “la muerte del arte”, se llegó a la necesidad de buscarle un sentido, pues ya había sido destituido del cobijo que le daban instituciones como la Iglesia en los siglos anteriores.⁴ De este modo, tomando como base algunas dimensiones antropológicas, desentrañó esta justificación. El juego, el símbolo y la fiesta nos

¹ Severo Sarduy, *Obra completa* (París: ALLCA XX, Ediciones UNESCO, 1999), 1385-1404.

² El primer capítulo apareció en el número 22, el año de 1949. En el índice de esa ocasión se puede apreciar también el nombre de Martin Heidegger con el texto “El regreso al fundamento de la metafísica”, extraído de la revista *Fontaine*, traducido al español por Humberto Piñera. Véase Martin Heidegger. “El regreso a la metafísica”, 3-9, y José Lezama Lima, “Paradiso”, 16-23, en *Orígenes* 22 (verano 1949).

³ El sujeto metafórico para José Lezama Lima es aquel que interpreta los hechos de significación presentados a través de la imagen. Véase José Lezama Lima “Mito y cansancio clásico”, en *La expresión americana*, ed. Irleamar Chiampi (México: FCE, 2017): 61-62.

⁴ *Ibid.*, 35.

sirven para entender cómo funciona la experiencia estética frente a los sujetos que la viven. Esto resulta interesante, pues, como menciona Grondin,⁵ la perspectiva hermenéutica de Gadamer ya no solo abarca los textos como únicos objetos posibles de exégesis, sino que los hechos humanos en general son dignos de ser interpretados a partir de esta metodología, entre ellos el arte.

Así, en primer lugar, el juego para Gadamer implicó el movimiento que sirve para la autorrepresentación, al mismo tiempo que dicho movimiento figura un aspecto fundamental para la condición humana: la racionalidad. Esto se refleja con la aparición de reglas específicas. Algo también importante de esta propuesta consiste en el papel del espectador tanto en el juego y, por consiguiente, tras la analogía, en la obra de arte. Es así que la percepción del sujeto dentro de la dinámica lúdica plantea no solo un recibir sensiblemente, sino tomar ese estímulo por algo “verdadero”, es decir, adquirir una trascendencia.⁶ Para José Lezama Lima, quien en los ensayos pertenecientes a *La expresión americana* exployó una poética que permite comprender el acto estético, los sentidos también tienen un papel muy importante en nuestro centro epistemológico, pues a partir de estos podemos obtener un conocimiento importante por medio de lo que denomina la *imago*.⁷ Como dice Irleamar Chiampi, este concepto lezamiano se opone al logocentrismo hegeliano, o, pensando en otros términos, a lo simbólico lacaniano: “De ahí la proposición de un ‘contrapunto de imágenes’ —actividad metafórica por excelencia— que permite señalar el poder ser (la *imago*) y abarcar, contrariamente al *logos* hegeliano, las múltiples formas de lo real, sin las constricciones de un *a priori* rígido al cual deben someterse todos los hechos”.⁸ Para Jorge Iván Agudelo, la noción de sujeto metafórico se desarrolla, como el nombre lo sugiere, en el ámbito de la metáfora, fundadora de nuevas subjetividades y que enmarca, hasta cierto punto, un nivel preexistente en el creador. De ahí que emparente la visión lezamiana con la concepción platónica y heideggeriana del

⁵ Jean Grondin, *¿Qué es la hermenéutica?*, trad. Antonio Martínez Riu (Barcelona, Herder, 2006), 45.

⁶ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*. (Barcelona: Paidós, 1998), 78.

⁷ Lo simbólico lacaniano se confronta a esta perspectiva, puesto que representa la identidad del sujeto a partir del lenguaje, más allá de lo imaginario o lo real. Véase Jacques Lacan, “Más allá del ‘principio de realidad’”, en *Escritos I* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009), 81-99.

⁸ Irleamar Chiampi, “La historia tejida por la imagen”, en José Lezama Lima, *La expresión americana* (México: FCE, 1993), 17.

arte, tomando la imagen y la poesía una importancia mayor, de alguna manera, frente a la racionalidad.⁹

De la misma forma, Gadamer también entiende el arte como un hecho que escapa de la categorización —pensando en el espectador de arte aún en analogía con el jugador— y que se vive íntegramente solo en la experiencia. Pero esto no significa que no se pueda emplear una propuesta teórica para comprender dicha experiencia; en todo caso, esta servirá principalmente como una manera de amplificar la obra.¹⁰ También cuando habla sobre el horizonte histórico del intérprete, afirma que, aunque cumple este una función y dirige su actividad hermenéutica, el horizonte histórico depende más de una esencia del arte que lo relaciona con su autorrepresentación.¹¹ Así, de la misma forma, en José Lezama Lima este atributo del arte lo vemos en la capacidad de interpretación que él denominó como sujeto metafórico, aquel que, a través de la mencionada *imago*, construye una interpretación.¹² De este modo, tanto un intérprete contextualizado como otro que no, puede generar una propuesta constructiva. En el caso del juego, podemos pensar en los diferentes horizontes que permean en los juegos tradicionales según cada cultura, pero manteniendo un rasgo fundamental que los iguala en un sentido antropológico.

Por otra parte, el símbolo, según Gadamer, se relaciona con el objeto que dentro de sí guarda la esencia o un fragmento del ser que representa. Esto quiere decir que no se limita solo a remitir, sino que el símbolo es en sí “lo que nos ofrece”. Como ejemplo, menciona el pan y el vino en el contexto cristiano, en el que estos no *significan* la carne y sangre de Jesús, respectivamente, sino que *son* el cuerpo y la carne de este. Así, cuando Gadamer trabaja el concepto le es imposible no recordar el mito platónico de la separación de las almas, puesto que en el símbolo permea de cierta forma una fragmentación, pero esta rotura se soluciona con la reunión.¹³ En José Lezama Lima, también se refleja la encarnación del símbolo en lo que denomina como *el momento de la metáfora*, que: “se puede cumplir en un símbolo que encarne la misma persona: la relación entre el monarca y la imagen de la suerte de su poder llegaba a ser de tipo metafórico”. De este modo,

⁹ Jorge Iván Agudelo, “La noción del sujeto metafórico en *La expresión americana* de José Lezama Lima”, en *Alteridad, subjetividad y narrativas*, ed. Liliana María López Lopera y Patricia Cardona Z. (Medellín: Editorial EAFIT, 2020), 55-73.

¹⁰ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, 78-83.

¹¹ *Ibid.*, 43-44.

¹² Lezama Lima, “Mitos y cansancio clásico”, en *La expresión americana*, 61-62.

¹³ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, 93.

destaca esta fundición que, al mismo tiempo, presenta como dinámica.¹⁴ También en “Torpezas contra la letra” plantea la importancia del valor simbólico de ciertos objetos, sobre todo en el nivel de intercambio, que pasarían a banalizarse en el comercio; pensemos en el dinero, por ejemplo: “Olvidaban esos mercaderes, recorridos por un vitalismo de copistas enmascarados, que para el hombre antiguo, el oro era la energía solar acumulada, y que la moneda era tan vivencial en la contratación como la carreta repleta de cobre o que la cantidad de bueyes propicios para una estación.”¹⁵ De este modo, también como plantea Gadamer, en Lezama Lima se funden el objeto simbólico y su significado.

Asimismo, al hablar de la interpretación del ser americano —y lo interesante en el autor cubano es que cada cosa relacionada con el ser y la identidad está intrínsecamente ligada a la experiencia estética—,¹⁶ menciona dos términos que servirán para diferenciar el barroco europeo del latinoamericano: la tensión y el plutonismo. La tensión, tanto en el arte como en lo cotidiano, consiste en la atracción de un objeto, ente o materia, por dos polos o fuerzas opuestas. El objeto, al tener atracción por los dos extremos sufre un jaloneo que no permite aventajar a uno u otro. La tensión que destacaría en el Barroco está relacionada con la dicotomía del caos y del orden. Al ser un estilo extremo, el uso excesivo de los significantes le da una apariencia desordenada a la obra de arte. Sin embargo, dentro de ese desorden existe espacio para la armonía, es decir, para el equilibrio.¹⁷ Podríamos pensar analógicamente en el símbolo como lo entiende Gadamer, una tabla de dos lados que dentro del caos (la oscuridad) dilucida el orden (la luz).

El plutonismo, por su parte, se ajusta a las teorías geológicas que afirman que la formación del globo terrestre surgió a partir de la acción del fuego interior. Lezama Lima lo describe en el arte como la fragmentación de la unidad y después, la unión de esa fragmentación. Primero hay una separación, después se recupera

¹⁴ José Lezama Lima, “Las imágenes posibles”, en *Analecta del reloj* (Panamá: Ruth Casa Editorial, 2010). [Libro electrónico: <<https://bnjm.cu/img/noticias/2021/12/9/Lezama%20Lima%20Jose%20-%20Analecta%20Del%20Reloj.pdf>>].

¹⁵ José Lezama Lima, “Torpezas contra la letra”, en *Tratados en La Habana* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1969), 46.

¹⁶ Por ejemplo, Remedios Mataix dice: “El proyecto histórico de Lezama es un impulso barroco y poético, y para él, según dijo de su propia generación, el impulso poético es aquel cuyo destino ‘dependerá de una realidad posterior’”. Véase “Para una teoría de la cultura: *La expresión americana* de José Lezama Lima”, *Cuadernos de América sin nombre* 3. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/para-una-teoria-de-la-cultura--la-expresin-americana-de-jos-lezama-lima-o/html/ff2fb646-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm>

¹⁷ Lezama Lima, “Curiosidad barroca”, en *La expresión americana*, 93.

la forma inicial solo que con las secuelas de la primera acción, las cicatrices.¹⁸ Podemos pensar de la misma manera el símbolo: en una separación de sentidos forzada que se convierte en su esencia tras el regreso a la unidad que ofrece el nuevo sentido, tal como lo entendía Gadamer con la separación de las almas platónicas y su reencuentro.¹⁹

En esta misma línea, resulta conveniente recordar la noción de mito que se plantea en Lezama Lima, sobre todo a través de los estudios que realizó de James Joyce y T. S. Eliot, en quienes encuentra una influencia y emprende un diálogo. Como menciona César Salgado, el mito para el cubano representa una recreación constante que permite contribuir con algo nuevo desde motivos existentes, es decir, el mito como motivo de creación.²⁰ En este mismo camino, no resulta extraña su relación con el símbolo y la función generadora que en el arte se transfigura en una renovación cultural a través de las eras imaginarias.

El tercer concepto que desarrolló Gadamer en su texto es la fiesta. En el siguiente apartado hablaré de él tomando como eje comparativo la visión que el propio Lezama tenía, pues como veremos en las próximas líneas, fue un asunto de suma importancia que colabora a su sistema de interpretación.

2. La fiesta en Gadamer y Lezama Lima

Otro de los elementos antropológicos que Gadamer emplea para hablar sobre el arte es la fiesta. El filósofo delimita algunas características que nos permiten comprender su importancia para la implicación temporal de los sujetos. Una consiste en la capacidad que tiene de marcar el tiempo; se convierte en un organismo vivo que no se sujeta al lapso cuantitativo de la vida diaria: años, meses, semanas, días, horas, minutos, segundos. Así, la fiesta tiende a modificar nuestra percepción temporal, como cuando medimos los años por el aniversario del nacimiento de alguien, la navidad, la independencia, etc. De la misma forma, el arte muestra esta implicación ontológica: también tiene su propio tiempo, que puede detenerse. Cuando estamos frente a una obra en un museo o en un concierto en la calle, si el objeto estético cumple su función, no repararemos en cuánto demoramos contemplándola e interpretándola, dice Gadamer.²¹

¹⁸ *Ibíd.*, 90.

¹⁹ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, 106.

²⁰ César A. Salgado, “‘Ulysses’ en ‘Paradiso’: Joyce, Lezama, Eliot y el método mítico”, *INTI. Revista de Literatura Hispánica* 45 (Primavera 1997): 223-233.

²¹ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, 86.

Otra característica de este elemento lo vemos en la importancia de que la fiesta sea de todos. Es decir, se convierte en lo común. La fiesta no es reserva de nadie, y en cada quien cumple una función; de la misma forma, tampoco permite que surja la soledad o lo individual, optando por su ideal: ser un centro para la comunidad. Al igual que esta, el arte también es lo común, y esto debe salvarlo de una cuestión mercantil, pues no es ese el objetivo que debe cumplir.²²

También los centros de reunión y las fiestas vienen a ser importantes en la hermenéutica de Lezama Lima. Cuando él habla del sujeto americano, menciona que su espacio y su tiempo de expansión son justamente esos acontecimientos. Una de las características que Lezama Lima identificó del Barroco latinoamericano está en la experiencia sensorial que le dan los centros de reunión y de fiesta. Lo que se busca en ese ambiente es la explosión del espíritu en una especie de celebración por la vida y la muerte, la contradicción y tensión. Así, podemos recordar lo que mencioné antes sobre la percepción. Los sentidos en el sistema lezamiano no solo consisten en estímulos físicos que recibe el sujeto en esos centros de reunión, sino que son, como Gadamer plantea en *La actualidad de lo bello*, un percibir eso que se recibe a través del cuerpo como verdadero, lo que se convierte en una metodología propicia para la interpretación y el alcance de una verdad.²³

Una de las conmemoraciones más importantes que menciona Lezama es el “banquete barroco” y la importancia que tiene la culinaria para los sujetos. Para él no resultaba extraño que los principales escritores del modelo barroco hayan hecho composiciones dedicadas a la gastronomía. Para hacer más clara su proposición, registró algunos ejemplos en su ensayo de *La expresión americana*: desde sor Juana Inés de la Cruz hasta Leopoldo Lugones.²⁴ Encontraba en ello una satisfacción sensorial a través de la imagen que producen las palabras. En Cuba, por ejemplo, Fernando Ortiz afirmó esta poética lezamiana del banquete, la fiesta y la culinaria en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, donde hizo una reflexión respecto de ambos elementos, a la manera de Don Carnal y Doña Cuaresma en *El libro del buen amor*. Los puso en un diálogo donde convergen sus diferencias y sus semejanzas; sus virtudes y sus defectos; y de tal confrontación nace una visión de lo que representa Cuba como sinécdoque de América Latina: su gente, su tierra, sus tradiciones.²⁵

²² Ibíd., 120.

²³ Ibíd., 78.

²⁴ Lezama Lima, “Curiosidad barroca” en *La expresión americana*, 101-105.

²⁵ Véase Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978).

Otro de los elementos lezamianos que no se pueden pasar por alto es el papel que cumplen los sueños dentro de su poética y que, como veremos en la próxima sección, será importante en la configuración de la fiesta como estadio hermenéutico. La expresión barroca, al rescatar el estado onírico, reconstruye la realidad para ingresar a terrenos internos, abstractos. Como ejemplo, Lezama Lima nos da una interpretación de la obra de sor Juana Inés de la Cruz en la que menciona la existencia de una poética de la oscuridad que permite que lo que fluye en los terrenos subterráneos no sea repelido por lo diurno.²⁶ En su obra, especialmente en *Paradiso*, Lezama empleó constantemente este método, incluso se le puede calificar de propenso a confundir el sueño con la realidad a consecuencia de la dificultad retórica, simbólica y lingüística de la novela. José Cemí, el protagonista, tiene más presencia en el espacio onírico —a causa de sus sueños, pesadillas y alucinaciones causados por su estado de salud— que en el de la realidad exterior, sobre todo en la etapa de la infancia; después, cuando crece y conoce a Foción y a Fronesis, estas secuencias van disminuyendo; sin embargo, el ámbito extraordinario de la realidad llega a manifestarse en la realidad externa, como cuando Oppiano Licario trasciende la muerte a partir de la imagen, la memoria. En las fiestas lezamianas expresadas en *Paradiso*, podemos distinguir justamente esta situación, como se verá a continuación.

Pero antes quiero mencionar el trabajo de Roberto González Echeverría, en el que destaca el papel que tiene el tópico de la fiesta en Lezama; González estudió uno de los capítulos medulares en *Paradiso*, el séptimo capítulo, que tiene como centro la fiesta y la muerte de Alberto Olaya, tío del protagonista, así como el poema “El coche musical”. En este trabajo, el autor nos introduce al ambiente cultural cubano en el que se desarrolla la fiesta, tomando como punto de partida la simbiosis entre las fiestas populares europeas, las provenientes de África y las americanas. Echeverría, al igual que Gadamer, usa el concepto de fiesta desde su sentido antropológico y señala algunos elementos que le conciernen, entre ellos lo que reconoce como el “chivo expiatorio”. Es decir, que toda conmemoración sugiere un sacrificio, ya sea real o simbólico. Y para ejemplificar la importancia de este elemento alude y remarca a diferentes culturas, entre ellas las prehispánicas, que sin duda tienen una gran influencia en Lezama Lima. El trabajo de González Echeverría en este sentido resulta muy interesante y un antecedente importante para este estudio.²⁷

²⁶ Lezama Lima, “Curiosidad barroca”, 106.

²⁷ Roberto González Echeverría, “La fiesta en Lezama”, *Letras Libres*, 31 de enero de 2011, <<https://letraslibres.com/libros/la-fiesta-en-lezama/>>.

3. La fiesta, el juego y el símbolo en *Paradiso* de Lezama Lima

Hemos dicho que *Paradiso* fue publicada en 1966. Es la única novela del autor cubano, apareció luego *Oppiano Licario* (1977),²⁸ una secuela inconclusa debido a la muerte del poeta. El protagonista es José Cemí, quien funciona como centro narrativo del que se desprende el *collage* que constituye la obra. La estructura del texto puede fragmentarse en dos partes a partir de José, primero su infancia y la historia de su familia: los Cemí y los Olaya; después la adolescencia y juventud, cuando conoce a sus amigos, Fronesis y Foción.

La obra presenta la evolución del personaje principal a través de su crecimiento físico y simbólico. Los actantes de la novela de José Lezama Lima se muestran como un prototipo del “sujeto metafórico”, con lo que se introduce en un estadio hermenéutico donde la existencia en sí se convierte en un espacio propicio para la interpretación. La esfera de la novela podría reducirse a eso: personajes interpretando su realidad a través de diferentes estímulos.

Como un ejemplo introductorio, podemos comenzar con el segundo capítulo; inicia narrando a un José Cemí insertado en una dinámica lúdica, acorde a su edad infante, en la que va rayando la pared del paradón del campamento en el que vive junto con su padre, el coronel José Eugenio, su madre y su hermana. Este marcar la estructura con tiza se convierte en un juego con la única regla de seguir una línea horizontal. Pero debe suspender su actividad cuando es atrapado por un centinela. Este acontecimiento, tan cotidiano y sin ninguna implicación reveladora evidente, se transforma en un hecho significativo que el niño debe resolver:

Fue tironeado hasta el centro del patio, comenzando aquel bulto a dar grandes voces. Tan torrencial gritería contribuía a mantener la indistinción de la persona que lo había traspuesto. Le parecía a Cemí aquello un remolino de voces y colores, como si el paredón se hubiese derrumbado e instantáneamente se hubiese reconstruido en un patio circular. Apenas pudo observar la pequeñez de la puerta de entrada en relación con el tamaño agrandado del patio reverberante de mantas, granos odoríferos, chisporroteos indescifrables de inútiles metales, sudores diversos de pieles extranjeras, dispersas risotadas de criollos ligeros, distribuyendo inconscientemente, como un arte regalado, su cuerpo y su sombra.²⁹

²⁸ Véase José Lezama Lima, *Oppiano Licario* (México: Era, 1978).

²⁹ José Lezama Lima, *Paradiso*, coord. Cintio Vitier (Madrid: ALLCA XX, 1988), 20-21.

Estos acontecimientos que podrían parecer tan nimios, como el jugar con un gis, adquieren una dimensión valiosa que será una de las tantas que existen en la novela y que nos muestran a Cemí como un sujeto siempre dispuesto a la trascendencia del significado a través de la proliferación de significantes que recibe a través de los sentidos. Algo interesante en la secuencia es cómo el centinela culpa a Cemí no solo de pintar el paredón, sino de golpear a una tortuga que con su sombra marca el tiempo, como un reloj de sol, ahuyentándola: “Este es —continuaba— el que pinta el paredón. Este es —decía mintiendo— el que le tira piedras a la tortuga que está en lo alto del paredón y que nos sirve para marcar las horas, pues solo camina buscando la sombra. Este nos ha dejado sin hora y ha escrito cosas en el muro que trastornan a los viejos en sus relaciones con los jóvenes”.³⁰ Para el guardián, el juego de tiza de Cemí tiene implicaciones simbólicas que perturban la temporalidad y, por eso, son dignas de ser reguladas. Cuando se entera que el chico es hijo del general, por voz de Mamita, una fiel seguidora y empleada de los Cemí, sucumbiendo ante la subordinación que le debe al general, se hunde de vergüenza.

En la novela se narran aspectos relacionados con la vida cotidiana; así, aparecen en muchas ocasiones fiestas o conmemoraciones que los personajes experimentan y que tienen una importancia en su forma de relacionarse. La primera secuencia de la novela que menciona la fiesta, o algo parecido, está en el primer capítulo, cuando describe la familia del protagonista. El padre del coronel José Eugenio, abuelo del protagonista, lleva a cabo lo que denomina *un gossá familia*. La voz narrativa no abunda en la denominación para marcar su esencia, pero sin duda resulta acorde con el concepto gadameriano de la fiesta, aquel acontecimiento que nos deja sin temporalidad; el tiempo sin tiempo: “No se trataba de una conmemoración, de un santo, de un día jubilar dictado por el calendario. Era el día sin día, sin santo ni señal”.³¹ Así, en ese momento todos los familiares eran invitados para reunirse, materializar la comunidad. Existe en ella una delimitación temporal, orgánica, más allá de los calendarios.

Algo interesante de la secuencia de la cena improvisada del abuelo es el papel que tiene la comida para la reunión. Prácticamente lo que se ofrece en la tertulia es un banquete. Pero el papel de la alimentación no solo se limita a una carga fisiológica, sino que eleva su implicación cultural, así como la capacidad de ofrecer a los sujetos partícipes una identidad, una autorrepresentación. Así, a través

³⁰ Ibid., 21.

³¹ Ibid., 16.

de las frutas, las semillas, la carne, los platillos españoles, los ingleses, realizados con ingredientes solo obtenidos en América surge una analogía de la representación del ser latinoamericano, donde el sincretismo y el mestizaje son la esencia de ser en nuestro contexto. Como ejemplo tenemos esta anécdota que cuenta el padre del coronel, quien es el centro de la fiesta:

Ese año a los familiares más respetables por su edad, los llamaba aparte y les deslizaba: —Este año tengo “pintada a la romana”. Usted sabe —continuaba con un tono muy noble y seguro— que los conquistadores llamaban pintada a lo que hoy se dice guinea. La trato, y parecía que le daba la mano a una de esas pintadas, con mieles; de tal manera, que ni ellas ni su paladar se pueden sentir quejosas de ese asado, afirmando, después de saborearlas, la nobleza de mi trato, pues la miel conseguida es de mucho cuidado. Es la miel de la flor azul de Pinar del Río, elaborada por abejas de epigrama griego. Rueda un plato por ahí, “pechuga de guinea a la Virginia”, pero usted sabe —continuaba hablando con su interlocutor que se distraía— que, en esa ciudad, que le dio tantos malos ratos a los ingleses cuando lo de la independencia, no hay guineas. Nosotros, terminaba con el orgullo de un final de arenga, tenemos la guinea y la miel. Entonces podemos tener también “la pintada a la romana”. ¿Le gusta a usted ese nombre? —preguntaba, condescendiendo a creer que alguien se encontraba situado en frente.³²

En otra historia de las que narra el vasco, abuelo de Cemí, esta simbiosis se manifiesta no solo en el aspecto real sino también en el onírico. Menciona que, al llegar a Cuba, se enfrentó a la disputa entre las frutas americanas y las españolas. Su interlocutor, en tono burlesco, le dijo que no fuera “tonto”, que los viñedos españoles fueron destruidos por una mosca prieta, y que, debido a eso, se tuvieron que llevar semillas americanas para plantarlas y remediar la situación. Esta analogía, sin duda, se vincula simbólicamente con su transición a Cuba y la reformulación de la identidad que genera un conflicto en el interior del padre del general Cemí, y se manifiesta a través de un sueño:

Después de oír esas bromas apocalípticas, sentí pavor. Todas las noches en pesadilla de locura, sentía que esa mosca se iba agrandando en mi estómago, luego se iba reduciendo para ascender por los canales. Cuando se tornaba pequeña me revolaba por el cielo del paladar, teniendo los maxilares tan apretados, que no podía echarla por la boca. Y así todas las noches, pavor tras pavor. Me parecía que la mosca prieta iba

³² Ibid., 16-17.

a destruir mis raíces y que me traían semillas, miles de semillas que rodaban por un embudo hasta mi boca.³³

Y la resolución del conflicto está en el enigma del sueño, por medio de sus símbolos plutónicos, reconciliatorio de la identidad y la pérdida:

El sueño se me hacía traspies y caída, obligándome a mirar en torno para soslayar algún reclinatorio. Inmóvil el cordero parecía soñar el árbol. Me extendí y recliné en su vientre, que se movía como para provocar un ritmo favorable a las ondas del sueño. Dormí el tiempo que habitualmente en el día estamos despiertos. Cuando regresé la parentela comenzaba a buscarme, queriendo seguir el camino que yo había hecho, pero se habían borrado todas las huellas.³⁴

También expresa Lezama cómo esta reunión se presenta como cíclica, pues hay un retorno cada vez que el anciano enuncia esta frase pidiendo más fruta a su esposa: “Otro zapote, Enriqueta”.³⁵ Así, la frase funciona como ritmo de la propia configuración temporal de la fiesta.

En este mismo fragmento, a través de otra historia que narra el vasco dentro de la conmemoración, se puede identificar una mención al juego a través de la competencia. Cuenta el anciano que cuando era joven fue un corredor destacado de su pueblo y que cierto día llegó a su tierra un célebre corredor a una carrera en la que se le debía enfrentar. Aunque sabía que sus intentos serían en vano, aceptó, y el pueblo comienza a hacer oraciones y pasarle una ramita como para lograr un milagro, pero el milagro no ocurre. Huyendo de la vergüenza porque las ramas no hicieron efecto, no le queda más que el autoexilio de Bilbao, con lo que marca su destino a Cuba a través del juego, de la competencia, que toma como real la autorrepresentación.³⁶ En este sentido, el pasado, presente y futuro del protagonista a través de sus ancestros —el abuelo, por ejemplo— se manifiesta en la configuración de un ser nuevo que rescata una visión renovada de América como la que menciona Brenda Vega:

Esta visión particular de la identidad a partir del hacer artístico deja ver que ante los ojos de Lezama siguen vivos el pasado y el presente en la condición poética de América, al tiempo que mira hacia el futuro, no tan lejano, y anhela una transformación

³³ *Ibid.*, 18-19.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, 18.

³⁶ *Ibid.*

profunda en la forma de ver el continente. Sin embargo, el camino hacia el futuro no puede reducirse a una llana imitación de formas o patrones: al ser mezcla de colores europeos y barros indígenas, América posee la capacidad renovadora, no decadente, que la impulsa y compromete a resolver los problemas que ya vive y los que están por venir.³⁷

Asimismo, cuando Cemí se enfrenta a la pérdida de su padre, dice Emilio Bejel, queda frente a una carencia identitaria que busca sanar por medio de la sustitución en la imagen de Oppiano Licario para el restablecimiento de un “orden natural” que permita la “unidad del sujeto”.³⁸ De este modo, no resulta extraño que una de las formas de confrontar la pérdida sea el juego en círculo que emprende con su madre y hermana poco después del deceso del padre. El juego busca ascender hacia la unidad y la resignificación.

El segundo ejemplo corresponde al fragmento relacionado con la fiesta o la conmemoración; aparece en el segundo capítulo y es un pilar importante para la construcción de la identidad del coronel, padre de José Cemí. Ocurre cuando se va a una misión a México con su familia. La secuencia sin duda nace de la imagen que Lezama Lima tiene de uno de los tres únicos viajes que realizó en toda su vida.³⁹ Es ahí donde el coronel conoce otra tierra de sincretismo, de mestizaje, que no es Cuba, sino México: diferencia dentro de la semejanza. Esto lo inserta en un horizonte de interpretación complejo que pone en conflicto a un hombre tan seguro de sí, alguien cuya confianza se convierte en su fundamento ontológico. Esta escena del coronel frente al espejo refleja este único traspié:

En su primera mañana mexicana, frente al espejo del cuarto de baño, apenas podía fijar el rostro en la lámina. La niebla cerrada en un azul nebuloso, de principios del mundo, impedía los avances de la imagen. Creyó ser víctima de un conjuro. Con la toalla limpió la niebla del espejo, pero tampoco pudo detener la imagen en el juego reproductor. Avanzaba la toalla de derecha a izquierda, y aún no había llegado a sus bordes, volvía la niebla a cubrir el espejo. A través de ese primer terror, que había sentido en su primera mañana mexicana, aquella tierra parecía querer entreabrir para él su misterio y su conjuro.⁴⁰

³⁷ Brenda Vega Nava, “Principios estéticos de la identidad: Lezama y *La expresión americana*”, *Contribuciones de Coatepec* 20 (enero-junio 2011): 29-46.

³⁸ Emilio Bejel, “El ritmo del deseo y la ascensión poética en Lezama Lima”, *Thesaurus* 68,1 (1993): 69-91.

³⁹ Eliseo Alberto, “El peregrino inmóvil”, *El País*, agosto 22, 2003, <https://elpais.com/diario/2003/08/23/revistaverano/1061589616_850215.html>.

⁴⁰ Lezama Lima, *Paradiso*, 35.

La realidad mexicana, desde la perspectiva lezamiana a través del pensamiento del coronel, es subterránea, se esconde dentro de la tierra, emprendiendo el diálogo con el infierno griego. Por ejemplo, en una iglesia de Taxco, lugar encomendado para la celebración religiosa, un hombre ciego resguarda el espacio pidiendo una moneda, sin importar si alguien pasa o no, creando una ciclicidad que obedece a un tiempo propio. La ceguera y la moneda que pide tienen una clara analogía con algunos mitos griegos del inframundo (Tiresias y Caronte), en relación con las culturas presentes desde antes en esas tierras. También está el extrañamiento por la ausencia de diálogo del diplomático que conoce en el hotel y se dedica a la contemplación de su reloj. Es así como, al encontrarse en una otredad tan compleja, el horizonte interpretativo de José Eugenio tiene que emigrar al ámbito onírico, pues después de pasar una noche familiar de celebración tradicional oaxaqueña de máscaras que lo confrontan, todos esos estímulos lo llevan a un estado alucinado donde una serie de complicaciones latentes se convierten manifiestas, acompañadas de la mitología maya de los hermanos Hunahpú e Ixbalanqué y su confrontación con los príncipes del inframundo:⁴¹

Los príncipes de Xibalbá, no convertidos en puercos, ni yaciendo en pocilgas, pero sí reducidos a nueve años, habían sido introducidos en unos alargados sacos de piel de saurio. Ceñía el cuero al cuerpo asociado con arena en forma tan violenta, que sus cuerpos se habían trocado en una longura homogénea. Apenas rayaban el recuerdo: “Les ataron los pies como a las aves y les pintaron en las mejillas cosas de burlas como si fuesen salteadores o maromeros de feria.” El caballito del diablo había comenzado a trazar círculos fríos en torno de los rostros de los príncipes. En una bostezada sucesión de años, el zumbido de los caballitos iba a producir un desazonado movimiento en el bolsón de cuero que apretaba sus cuerpos. Uno de los príncipes logró sacar un brazo de la ceñida piel coriácea que había atado los dos círculos de sangre. Comenzó a golpear con el brazo el bolsín que los ceñía, desprendiendo un incesante turbión de plumas y arenas. Riachuelos que desprendían vapores sulfúreos asomaban por momentos, desapareciendo en un tiempo inapresable.⁴²

Resulta interesante también cómo la máscara dentro de la celebración se muestra como algo que desautomatiza al coronel, pues cuando uno que representa a una jutía se le acerca, lo rechaza en varias ocasiones, hasta que reconoce la voz cubana en un enmascarado de Coyote; es Vivo, uno de los hombres a

⁴¹ Véase Anónimo, *Popol Vuh* (México: FCE, 2003).

⁴² Lezama Lima, *Paradiso*, 37.

su cargo.⁴³ Al despertar del sueño-pesadilla, el coronel amanece rejuvenecido, feliz, como si la revelación onírica hubiese servido de catarsis, y aparece algo que lo rectifica y es un monumento a la hermenéutica que explica la poética lezamiana:

A su regreso, reapareció el Coronel por la cubierta de estribor, alzando a la altura de sus ojos la chaqueta del traje de gala. Acariciaba el azul de la manga. —Al fin puedo percibir el azul anegado en lo bituminoso. *Vitrum astroides* nos dice Goethe —repetía, recordando con esa cita de su manual de óptica, sus estudios de ingeniero.⁴⁴

Esta bonita metáfora, que alude al trabajo sobre óptica del poeta romántico,⁴⁵ nos habla de cómo el coronel se confronta a la otredad y entiende cómo el proceso epistemológico y hermenéutico no puede darse fuera de nuestro horizonte, sino que a partir de ahí se debe entender y re/representar. Es así que el “azul pueda ser anegado por lo bituminoso”. La característica luminosa, diurna, del coronel, se ve también “anegada” por un México telúrico, subterráneo, que lo pone en trance.

En este sentido, resulta conveniente recordar el trabajo de Hernández Quezada, cuyo objetivo es identificar cómo se presenta la *imago* mexicana a través de cuatro puntos de partida, entre ellos destaca el viaje que Lezama Lima realizó en octubre de 1949 a nuestro país, y que tendría una importancia muy significativa en su horizonte, que se reflejó en su obra tanto narrativa como ensayística. Para Hernández Quezada, la relevancia del viaje implica una configuración identitaria en el autor de *Paradiso*, que pone en marcha el proceso de creación del sujeto metafórico que se rescata en muchas ocasiones en sus personajes y en los conflictos de identidad que presentan sobre todo al tener contacto con la otredad.⁴⁶ Así, también, para Marcela Naciff, el paisaje como creador de culturas es la idea

⁴³ En este sentido, se concuerda con Rafael Rojas, quien plantea que México para José Lezama Lima se presenta como un misterio, como un conjuro: “El misterio de México es tema que emerge desde las primeras páginas de la novela *Paradiso* (1966), puerto de llegada de la poesía, la narrativa y el ensayo lezamianos. El viaje del Coronel de La Habana a Veracruz es como el paso de un territorio iluminado y predecible a otro brumoso, inquietante”. Véase Rafael Rojas, “México en Lezama Lima”, *La Jornada* 787, abril 4, 2010, <<https://www.jornada.com.mx/2010/04/04/sem-rafael.html>>.

⁴⁴ Lezama Lima, *Paradiso*, 43.

⁴⁵ Véase Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de los colores*, trad. Isabel Hernández (México: Editorial GG).

⁴⁶ Javier Hernández Quezada, *La imago mexicana en la obra de José Lezama Lima* (Puebla: UIA, 2011), 165.

central de Lezama Lima en *La expresión americana*.⁴⁷ En este confluye la labor poietica del sujeto metafórico frente a su materialidad, la *imago*.

4. Conclusión

La fiesta para Lezama Lima, al igual que para Gadamer, es importante como sistema de interpretación. En este trabajo confronté la poética de Lezama Lima con el texto de Gadamer *La actualidad de lo bello* y los paralelismos que existen entre la función antropológica del juego como analogía de la práctica estética, así como la del símbolo. Analicé los conceptos de plutonismo y tensión que, al igual que el símbolo, presentan características como la fisura. Observé los puntos de encuentro entre la definición de fiesta de Gadamer y la de Lezama Lima, en la que también convergen diversos puntos de vista como la temporalidad propia y el papel de los sentidos. Finalmente, en los tres primeros capítulos de su novela, señalé los fragmentos que expresan la actividad hermenéutica dentro del horizonte personaje-lector y que emplean estas tres funciones antropológicas: la fiesta, el símbolo y el juego, para analizar el aspecto práctico de esta propuesta que ofrece el autor cubano. Considero que a partir del siglo xx, con Heidegger y Gadamer, la hermenéutica ha dado un salto significativo para comprender la esencia de los actos de la existencia. Y no solo lo podemos ver representado dentro del trabajo filosófico, sino también por medio de la literatura, como es el caso de *Paradiso* de José Lezama Lima.

En este sentido, nuestro autor postula una teoría de la cultura en la que se ve cómo las tres prácticas antropológicas que planteó Gadamer como análogas al “arte” tienen una relevancia que se manifiesta en el horizonte interpretativo de sus personajes como un prototipo del “sujeto metafórico”. A través del juego, el símbolo y la fiesta (incluso trasmutados, unidos), los personajes alcanzan un contacto con la *imago*, que desencadena en lo que Lezama denominó la “visión histórica”, el desarrollo de la “causalidad” frente a lo “incondicionado”.⁴⁸ De este modo, a través de una competencia que no logra ganar el abuelo de José Cemí, se desprende un nuevo horizonte histórico, una identidad que germina y se manifiesta en América Latina. Los personajes de *Paradiso* también funcionan como eso, analogía, símbolo de un continente: “Y el desprendimiento en el asombro natural, el desprendimiento... en la poesía. Ese desprendimiento que lleva el recuerdo del

⁴⁷ Marcela Naciff, “Una lectura de la expresión latinoamericana de José Lezama Lima”, *Cuadernos del CILHA* 7/8 (2005-2006): 59-65.

⁴⁸ José Lezama Lima, *Las eras imaginarias* (Madrid: Fundamentos, 1971), 193.

árbol anterior y esa incorporación furiosa, devoradora, en el nuevo cuerpo, deviene el simbolismo de lo desprendido en el nuevo signo del cuerpo adquirido”.⁴⁹

Es importante considerar cómo la escritura de José Lezama Lima se enlaza en sí misma con el juego y el símbolo; se convierte en una congregación que, a través del regreso a una ritualidad, a un origen primigenio donde signo y cuerpo se consagran, permite a los sujetos una renovación; la identidad desdoblada se transforma en un “nacimiento”. Para Ugalde Quintana, uno de los principales enfrentamientos a la dificultad de la ensayística del cubano consiste en su sintaxis, que es: “una continua destrucción del sentido. O mejor dicho, una constante proliferación de los sentidos. En sus estructuras suele desaparecer el sujeto, el complemento o las conexiones [...]. El lector de Lezama, si quiere comprender sus ideas, tiene que vérselas con su gramática”.⁵⁰ De este modo, la escritura del autor de *Paradiso* se presenta como juego, símbolo y fiesta que permite al lector/sujeto metafórico el acercamiento a la *imago*, que dará surgimiento a la visión histórica, a la constante renovación de la identidad.⁵¹

Considero que hasta este punto es posible emparentar la propuesta de Gadamer sobre la justificación del arte, en una época en la que su secularización la exigía, y la propuesta hermenéutica de Lezama Lima, que abarca la cultura como objeto de interpretación, recordando que la noción estética siempre está inmersa en el hecho interpretativo, y que también tiene como objetivo rescatar del decadentismo la idea de renovación identitaria, que estará estrechamente unido a la noción de América Latina y de donde adquiriría una distinción de los hermeneutas alemanes como Heidegger, Gadamer, Jauss, etcétera.

Finalmente, creo que Lezama Lima se convirtió en un autor latinoamericano que no solo contribuyó como creador literario, sino que permitió que surgiera una tradición hermenéutica en América Latina, a través de la herencia que dejó a personajes como Severo Sarduy, quien creó un esquema operante de lo que denomina como “neobarroco” o aquellos, nosotros, a quienes sus letras nos han ofrecido una nueva forma de acercarnos a nuestro horizonte, a nuestra resurrec-

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Sergio Ugalde Quintana, *La biblioteca en la isla: para una lectura de La expresión americana de José Lezama Lima* (México: Colmex, 2006), 8 [Tesis de doctorado].

⁵¹ Se recomienda la lectura de Alejandro Valenzuela: “En lugar de atar a América ontológicamente a la expresión o reflejo de un modelo de identidad estable, Lezama decide pensarla en términos de un espacio abierto a la inseminación constante que resulta de una multiplicación de los contactos y relaciones con otras tradiciones y culturas. A esto el cubano le llama ‘espacio gnóstico’, y es lo que haría finalmente de América una era que también participa de la imagen” (véase “La danza de lo invisible”, *Atenea* 515 [julio 2017]: 81-95).

ción por medio de la *imago*. Pienso, por ejemplo, en la “poética geo (histórica)” de Daniela Pabón:

Me sitúo en América para desarrollar el objetivo de este trabajo que es rastrear y mostrar en el arte poético americano una apuesta política, procesos de singularización que se enfrentan a los modelos de subjetivación dominante. Lo haré a partir de la lectura de *La expresión americana* de José Lezama Lima y el poema “Canción del pájaro” de Candelario Obeso. Quiero hacerlo sin alejarme del espectro de la intimidad, de la relación con mi lengua materna, hacerlo como un ejercicio que me obliga a alejarme de los fundamentos de mi formación: un aborto del pensamiento europeo.⁵²

De este modo, heredamos a Lezama. Compartimos su palabra y nos situamos como partícipes de la constante renovación de una identidad, de un sentido ontológico de los sujetos que nos rescata del absurdo, y de la muerte. Somos resurrección.

Bibliografía

- AGUDELO, Jorge Iván. “La noción del sujeto metafórico en *La expresión americana* de José Lezama Lima”, ed. Liliana María López Lopera y Patricia Cardona Z., *Alteridad, subjetividad y narrativas*, 55-73. Medellín: Editorial EAFIT, 2020.
- ALBERTO, Eliseo. “El peregrino inmóvil”. *El País*, agosto 22, 2003, <https://elpais.com/diario/2003/08/23/revistaverano/1061589616_850215.html>.
- ANÓNIMO. *Popol Vuh*. México: FCE, 2003.
- BEJEL, Emilio. “El ritmo del deseo y la ascensión poética en Lezama Lima”, *Thesaurus* 68, núm. 1 (1993): 69-91.
- CHIAMPI, Irleamar. “La historia tejida por la imagen”, en José Lezama Lima, *La expresión americana*, 11-46. México: FCE, 1993.
- GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Teoría de los colores*, trad. Isabel Hernández. México: Editorial GG.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. “La fiesta en Lezama”. *Letras Libres*, enero 31, 2011, <<https://letraslibres.com/libros/la-fieta-en-lezama/>>.
- GRONDIN, Jean. *¿Qué es la hermenéutica?*, trad. Antonio Martínez Riu. Barcelona, Herder, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. “El regreso a la metafísica”, *Orígenes* 22 (verano 1949): 3-9.
- HERNÁNDEZ QUEZADA, Javier. *La imago mexicana en la obra de José Lezama Lima*. Puebla: UIA: 2011).

⁵² Daniela Pabón, “La fisura en lo humano: una poética(geo)histórica”, *Nuevas cartografías decoloniales: el sujeto cultural en el Caribe* 35, núm 2 (2021): <<http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/2975>>.

- LACAN, Jacques. “Más allá del ‘principio de realidad’”, en *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.
- LEZAMA LIMA, José. *Las eras imaginarias*. Madrid: Fundamentos, 1971.
- LEZAMA LIMA, José. *Oppiano Licario*. México: Era, 1978.
- LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*, coord. Cintio Vitier. Madrid: ALLCA XX, 1986.
- LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. México: FCE, 1993.
- LEZAMA LIMA, José. “Paradiso”, *Orígenes* 22 (verano 1949): 16-23.
- LEZAMA LIMA, José. “Torpezas contra la letra”, en *Tratados en La Habana*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1969.
- LEZAMA LIMA, José. “Las imágenes posibles”, en *Analecta del reloj*. Panamá: Ruth Casa Editorial, 2010, <<https://bnjm.cu/img/noticias/2021/12/9/Lezama%20Lima%20Jose%20-%20Analecta%20Del%20Reloj.pdf>>.
- MATAIX, Remedios. “Para una teoría de la cultura: La expresión americana de José Lezama Lima”, *Cuadernos de América sin nombre* 3, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/para-una-teora-de-la-cultura--la-expresin-americana-de-jos-lezama-lima-o/html/ff2fb646-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm>.
- NACIFF, Marcela. “Una lectura de la expresión latinoamericana de José Lezama Lima”, *Cuadernos del CILHA* 7/8 (2005-2006): 59-65.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- PABÓN, Daniela. “La fisura en lo humano: una poética(geo)histórica”, *Nuevas cartografías decoloniales: el sujeto cultural en el Caribe* 35, núm. 2 (2021), <<http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/2975>>.
- ROJAS, Rafael. “México en Lezama Lima”, *La Jornada* 787, abril 4, 2010, <<https://www.jornada.com.mx/2010/04/04/sem-rafael.html>>.
- SALGADO, César A. “‘Ulysses’ en ‘Paradiso’: Joyce, Lezama, Eliot y el método mítico”, *INTI. Revista de Literatura Hispánica* 45 (primavera 1997): 223-233.
- SARDUY, Severo. *Obra completa*. París: ALLCA XX, Ediciones UNESCO, 1999.
- UGALDE QUINTANA, Sergio. *La biblioteca en la isla: para una lectura de La expresión americana de José Lezama Lima* (tesis de doctorado: Colmex, 2006).
- VALENZUELA, Alejandro. “La danza de lo invisible”, *Atenea* 515 (julio 2017): 81-95.
- VEGA NAVA, Brenda. “Principios estéticos de la identidad: Lezama y *La expresión americana*”, *Contribuciones de Coatepec* 20 (enero-junio 2011): 29-46.

Graciela Solórzano

Estudia el doctorado en Filosofía con Acentuación en Hermenéutica en la UACJ. Licenciada en Literatura Hispanomexicana por la misma institución. Es docente del Colegio de Bachilleres. Sus líneas de investigación son el sistema del neobarroco elaborado por Severo Sarduy y la narrativa de Fernando del Paso. Ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas como *An(ecdótica)*, de la UNAM y la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, de la Universidad del Paso, Texas.