

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

10

20
18

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 10 - NOVEMBRE 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

EL DECIR ERÓTICO DE JOSÉ LEZAMA LIMA

ARMANDO LÓPEZ CASTRO – *Universidad de León*

Eros y poesía apuntan a una visión íntegra de la realidad, de modo que el cuerpo de la palabra erotizada aparece como el límite extremo del conocimiento. En la escritura de Lezama Lima, la incorporación de lo erótico, de lo no separado, hace que la experiencia sensible se convierta en signo de identidad y permanencia. Para el escritor cubano, el decir erótico siempre va ligado a los orígenes de la creación, a la plenitud anterior de un mundo que todavía está por hacer.

Eros and Poetry point to an integral vision of reality, so that the body of the eroticized Word appears as the extreme limit of knowledge. In the writing of Lezama Lima, the incorporation of the erotic, of the non separate, makes sensitive experience become a sign of identity and permanence. For the Cuban writer, the erotic saying is always linked to the origins of creation, to the previous fullness of a world that still needs to be done.

En la búsqueda de lo absoluto, toda realidad tiende hacia su transformación. Por eso, la experiencia erótica apunta a la indistinción de la primera pareja, «cuando hombre y mujer formaban una sola carne», según se dice en el *Génesis*, frente a la separación sexual de la experiencia amorosa, que tiene lugar tras la caída del hombre en la historia. A partir de ese momento, todo tiende a hacerse semejante con la unidad perdida y el conocimiento de lo fragmentario reclama el reconocimiento de la totalidad. Cuando Lezama repite varias veces que su escritura se mueve de lo próximo a lo lejano, de hecho, lo que está reclamando es el cuerpo de la palabra, capaz de dar acogida a cuanto le ha pertenecido. Vivir en el cuerpo de la palabra es estar en ella como en casa, habitar con lo que está más allá de ella, tratar de encontrar un orden en el caos. Y a pesar de todo, no es lo más importante lo excesivo en el cuerpo, aquello que lo sobrepasa, sino lo que hay en él de instantáneo y frágil. Dentro de la experiencia poética, que cubre la distancia entre lo real y lo irreal, el fundamento de la realidad se reconoce en los límites de la palabra, que se singulariza por la inmediatez de su fulgurante aparición. Si el cuerpo es la realización del espíritu, la palabra es la forma visible de su presencia en el mundo. Por lo tanto, se puede señalar la presencia de lo real en el cuerpo de la palabra, que desde su condición efímera tiende a agotar lo inagotable. Cuando se dice que la poesía no es un género, sino una forma de visión, lo que se quiere dar a entender es que, a través de ella, se puede llegar a alcanzar esa oscura vibración de la realidad, cuya unidad espera ser dicha. De esa reunión de lo disperso forma parte lo erótico, que al discurrir como tensión entre lo posible y lo imposible, va ligado a la fuerza activa de la libertad creadora. Si el erotismo sólo se puede comprender admitiendo su prohibición, – por eso la mayor parte de las obras eróticas aparecen en el siglo XVIII –, cuando la coacción moral del cristianismo ha llegado a su límite, ello es debido a que lo erótico es un acto de violencia para vencer cualquier resistencia, de ahí su naturaleza paradójica, puesto que, en su búsqueda de la unión imposible, se configura como la revelación de un cuerpo, tanto si lo sublima como si lo destruye. En la medida en que lo erótico interviene como negación de un orden, es un acto poético, una voz que habla con la resonancia de lo sagrado en el mundo, en el ámbito sensible de la separación que reclama la memoria de la unidad perdida.¹

¹ Si las mayores obras artísticas hablan con la voz de lo sagrado, con el recuerdo de lo divino en el hombre,

Decir que lo erótico habita en el cuerpo de la palabra equivale a reconocer en ella su indistinción, la revelación de un mundo primordial. Cuando se afirma que la escritura de Lezama es de naturaleza erótica, lo que se subraya en ella es el fervor por la unidad originaria, a la que aspira todo ser que está separado. De ahí que la experiencia erótica tienda a la reconciliación de los opuestos y sólo se alcance tras la suspensión de la dualidad. Se crea algo para conjurar la separación, para tratar de alcanzar lo que falta, que casi siempre resulta inalcanzable. Esa latencia de lo ausente, de una irrealidad que se desea recuperar, es lo que dota a la palabra de toda su virtualidad, pues lo que se mantiene en ella es la voz de lo insondable, de lo posible. En ese seno de lo incierto mora lo absoluto del origen, que nos fascina con su plenitud y nos lleva a sentir ese más allá sin límite en la fulgurante presencia del cuerpo. A diferencia del pensamiento occidental, de signo cristiano, que se conceptualiza sobre ciertos esquemas de la filosofía griega, arrastrando la dualidad entre cuerpo y espíritu, lo que le hace vivir de espaldas a lo corpóreo, en las culturas orientales lo erótico ocupa un lugar clave, pues en ellas la cópula sexual se considera un reflejo de la hierogamia cósmica. Además, para un escritor como Lezama, más católico que platónico, el mundo ha sido creado por el lenguaje y en cada palabra subyace simbólicamente el recuerdo de la primera pareja. En este sentido, la palabra poética es un acto de encarnación («Se llega al amor divino por el amor carnal», dice San Bernardo en su comentario al *Cantar de los Cantares*), y en su búsqueda del origen lo que hace es reducir lo diferencial a lo único. Partiendo de esta analogía entre lo sexual y lo poético, que se da en la experiencia erótica, vamos a detenernos en algunos pasajes claves de la obra del escritor cubano, donde lo erótico se muestra como acorde o armonía con la indeterminación anterior a toda creación, en la cual aparece inscrita la figura del andrógino. La relación entre lo erótico y lo poético aparece ya en *Muerte de Narciso* (1937), donde la metamorfosis del yo en el otro, lograda mediante el sacrificio del cuerpo, es la que hace posible la redención a través de la poesía, como vemos en los versos finales:

Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado
son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados.
Narciso, Narciso. Los cabellos guiando florentinos reptan perfiles,
labios sus rutas, llamas tristes las olas mordiendo sus caderas.
Pez del frío verde el aire en el espejo sin estrías, racimo de palomas
ocultas en la garganta muerta: hija de la flecha y de los cisnes.
Garza divaga, concha en la ola, nube en el desgaire,
espuma colgaba de los ojos, gota mármorea y dulce plinto no ofreciendo.
Chillidos frutados en la nieve, el secreto en geranio convertido.
La blancura seda es ascendiendo en labio derramada,
abre un olvido en las islas, espadas y pestañas vienen

eso es lo que hace que la obra de arte tenga un carácter *residual*, resto de un trato con lo absoluto, y que lo artístico, en su deseo de acceder a lo trascendente, vaya en contra de toda forma de imposición. Aludiendo a la ambigüedad de lo erótico, que al mismo tiempo se revela y se oculta, señala G. Bataille: «Pero, en esta cerrada profundidad, se confirma un acuerdo paradójico, acuerdo que se hace más crucial en la medida en que se declara en esa inaccesible oscuridad. Este acuerdo esencial y paradójico es el existente entre la muerte y el erotismo» (GEORGES BATAILLE, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 70).

a entregar el sueño, a rendir espejo en litoral de tierra y roca impura.
 Húmedos labios no en la concha que busca recto hilo,
 esclavos del perfil y del velamen secos el aire muerden
 al tornasol que cambia su sonido en rubio tornasol de cal salada,
 busca en lo rubio espejo de la muerte, concha del sonido.
 Si atraviesa el espejo hierven las aguas que agitan el oído.
 Si se sienta en su borde o en su frente el centurión pulsa en su costado.
 Si declama penetran en la mirada y se fruncen las letras en el sueño.
 Ola de aire envuelve secreto albino, piel arponeada,
 que coloreado espejo sombra es del recuerdo y minuto del silencio.
 Ya traspasa blancura recto sinfín en llamas secas y hojas llovizadas.
 Chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle el costado.
 Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas.²

Lo propio del sacrificio es dividir y reunir. Lo que se ofrece en este fragmento, desde la plegaria inicial como forma de invocación («Narciso, Narciso»), hasta la transmutación final del silencio en espejo («Así el espejo averiguó callado»), pasando por recursos gongorinos tan reconocibles como la elisión de la forma verbal («Garza divaga, concha en la ola, nube en el desgaire»); el uso del hipérbaton («Pez del frío verde el aire en el espejo sin estrías»); y de la correlación bimembre («Chillidos frutados en la nieve, el secreto en geranio convertido»), es la inocencia de «la blancura», centro del color, de la sustancia inalterable de lo intacto, al que vienen a dar una serie de símbolos con significado erótico («el ciervo», «los cabellos», «el pez», «las palomas», «la garza», «la concha»), que revelan el desplazamiento desde la separación a la unidad de la visión. Porque el mito de Narciso es, ante todo, un mito poético, de revelación del otro en la imagen de sí, de súbita irrupción de una realidad reconciliada, cuyo rescate sólo es posible asumiendo el sacrificio, como hicieron Cristo y Narciso, donde el animal sacrificado aparece como una encarnación del dios. De forma análoga, en el acto ritual del poema reencarnación y supervivencia resultan intercambiables, pues lo que hace la palabra poética, mediante su poder mágico, es establecer contactos entre mundos distintos, reintroduciendo lo eterno en lo efímero a través de la iniciación erótica, cuyo proceso gradual de transformación abarca la totalidad de lo real.³

Se rompió el espejo, y tan sólo han quedado huellas de la unidad perdida que habita en la palabra. Por ella habla nuestro cuerpo, cuya certeza sensible acoge a una realidad que ofrece resistencia («Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde

² JOSÉ LEZAMA LIMA, *Obras completas*, 2 vols., Mexico, Aguilar, 1975-1977, v. I, pp. 657-658.

³ En su ensayo *Pasmo de Narciso*, aludiendo a la revelación del mito, señala J. A. Valente: «Muerto, así lo narra Ovidio, ni siquiera en las aguas oscuras de la Estigia puede extinguirse su visión. La imagen que Narciso ve está más allá de la muerte. El mito de Narciso es pues un mito de amor, de supervivencia o de resurrección» (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas II*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 277). En cuanto al doble simbolismo del poema, erótico y poético, remito al ensayo de DOLORES M. KOCH, *Dos poemas de Lezama Lima: el primero y el postrero*, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, Madrid, Fundamentos, 1984, pp. 143-156.

allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad provoca estela o comunicación inefable», señala Cintio Vitier, refiriéndose a *Enemigo rumor*, en *Diez poetas cubanos*). Ese «cuerpo enemigo» es el de la poesía, cuya singularidad reside en la revelación de lo real, de lo que por ser excesivo elude su representación. En ese momento anterior a la escisión entre lo exterior y lo interior, lo objetivo y lo subjetivo, se sitúa el poema «Ah, que tú escapes», donde lo que se intenta salvar es ese espacio intermedio de lo germinal, en el que surge lo excepcional de la experiencia creadora, antes de ser amenazada por la ciega letanía de la muerte:

AH, QUE TÚ ESCAPES

Ah, que tú escapes en el instante
 en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.
 Ah, mi amiga, que tú no quieras creer
 las preguntas de esa estrella recién cortada,
 que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga.
 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:
 antílopes, serpientes de pasos breves, de pasos evaporados,
 parecen entre sueños, sin ansias levantar
 los más extensos caballos y el agua más recordada.
 Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses
 hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar,
 pues el viento, el viento gracioso,
 se entiende como un gato para dejarse definir.⁴

El amor es inseparable del deseo, que brota de una carencia y es instantáneo. Si la memoria fuese capaz de recuperar todo lo vivido, la nostalgia no existiría. Por eso aquí, el lenguaje del poema, mediante la reiteración anafórica de la interjección con vocativo incluido («Ah, mi amiga»), signo de complicidad afectiva; el valor figurativo de los adjetivos («agua *discursiva*», «*inmóvil* paisaje», «de pasos *evaporados*», «el agua más *recordada*», «*puro* mármol», «viento *gracioso*»); la virtualidad del imperfecto de subjuntivo («si pudiese ser cierto», «si hubieras dejado»); y la imagen de «la estrella» como centro de la poesía misma («otra estrella enemiga»), va todo él encaminado a subrayar ese «rumor invisible» del sueño erótico, al que contribuyen los símbolos del «baño» y «el viento», que es inasible y sólo puede ser penetrado por la palabra. Como se dice en el verso final, la poesía «se extiende como un gato para dejarse definir», una realidad que destruye lo inmediato en busca de contactos más esenciales. Frente a la homogeneidad fluyente de lo discursivo, simbolizada por el agua, lo que se pone aquí de relieve es lo específico del lenguaje erótico, expresado por «el viento gracioso», volcado a la exploración de lo otro, que es la causa de mi deseo. El ausente es el otro y lo que hace el lenguaje

⁴ LEZAMA LIMA, *Obras completas*, cit., v. I, pp. 663.

poético, que oscila entre la necesidad y el deseo, es decir la emoción de la ausencia, la llama del amor que irrumpe fulgurante en el cuerpo de la palabra.⁵

Si en *Enemigo rumor* (1941), el cuerpo del amor, vinculado a lo poético, se ofrece como resistencia, de ahí el deseo de compenetrarse con él, en *Aventuras sigilosas* (1945), el proceso creador se articula en torno a la fusión del sujeto poético con la figura de la madre, que lejos de verse en su función maternal positiva, dentro de un ámbito placentario y naciente, se contempla en su ausencia, como un vacío que se tiene que llenar con la poesía. Y como el deseo, en su potencialidad, ofrece una dimensión creadora, su falta de realización, al brotar de una carencia fundamental, invita a llenar ese vacío. Por lo tanto, lo que se propone en la escritura de este libro, como anticipación de *Paradiso*, es la configuración del deseo erótico como germen necesario para la creación poética. Si el deseo se dirige a una energía que permanece inaccesible, lo que hace el poema, desde su espacio abierto, es preservar la integridad de la lejanía y de la ausencia («el poema es el amor realizado por el deseo que ha seguido siendo deseo», dice René Char en *Fureur et Mystère*). Por eso, en el poema *Llamado del deseoso*, uno de los más significativos del libro, lo que hace el lenguaje es mantener una relación con aquello que no se deja poseer ni nombrar, con lo desconocido que se revela en tanto que se oculta:

LLAMADO DEL DESEOSO

Deseoso es aquel que huye de su madre.
 Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la secularidad de la saliva.
 La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto.
 Deseoso es dejar de ver a su madre.
 Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga
 y es a la noche que esa ausencia se va ahondando como un cuchillo.
 En esa ausencia se abre una torre, en esa torre baila un fuego hueco.
 Y así se ensancha y la ausencia de la madre es un mar en calma.
 Pero el huidizo no ve el cuchillo que le pregunta,
 es de la madre, de los postigos asegurados, de quien se huye.
 Lo descendido en vieja sangre suena vacío.
 La sangre es fría cuando desciende y cuando se esparce circulizada.
 Si es por la muerte, su peso es doble y ya no nos suelta.
 No es por las puertas donde se asoma nuestro abandono.
 Es por un claro donde la madre sigue marchando, pero ya no nos sigue.
 Es por un claro, allí se ciega y bien nos deja.
 Ay del que no marcha esa marcha donde la madre ya no le sigue, ay.

⁵ En el discurso amoroso, la mujer es quien da forma a la ausencia, por eso aquí el hablante se dirige a la poesía en forma de mujer («Ah, mi amiga»), que es el verbo poético hecho carne. Aludiendo a este doble movimiento del proceso erótico, de separación y búsqueda, afirma G. Ceronetti: «El texto disfruta de su propio juego y se demora en el lento placer de descubrir y cubrir al mismo tiempo su objeto» (GUIDO CERONETTI, *El Cantar de los Cantares*, Barcelona, Acantilado, 2001, p. 60). En cuanto a la visión de lo poético como huida de las etiquetas que encasillan el proceso creativo, remito al ensayo ARTURO ARIAS, *Lezama Lima: un gato para dejarse definir*, en «Pliegos de la ínsula Barataria», IV (1997), pp. 71-82.

No es desconocerse, el conocerse sigue furioso como en sus días,
 pero el seguirlo sería quemarse dos en un árbol,
 y ella apetece mirar el árbol como una piedra,
 como una piedra con la inscripción de ancianos juegos.
 Nuestro deseo no es alcanzar o incorporar un fruto ácido.
 El deseoso es el huidizo
 y de los cabezazos con nuestras madres cae el planeta centro de mesa
 y ¿de dónde huimos, si no es de nuestras madres de quien huimos
 que nunca quieren recomenzar el mismo naipe, la misma noche de igual
 [ijada descomunal?]⁶

En una carta a Cintio Vitier, de 1944, le escribe Lezama Lima: «¿Huye la poesía de las cosas? ¿Qué es eso de huir? En sentido pascaliano, la única manera de caminar y adelantarse». Como en la carta Lezama habla de su construir poético, se entiende que el poeta es el que huye («Deseoso es aquel que huye de su madre»), y de lo que se huye es de todo ese mundo materno que va ligado a la ausencia («y la ausencia de la madre es un mar en calma»). Ahora bien, ¿adónde huir? Como el deseoso es el que huye («El deseoso es el huidizo»), cabe deducir que el deseoso y la huida se confunden en el poema, que se abre como un arco de tensión entre el deseoso y su madre, siendo la huida la condición de posibilidad de aquel que desea huir. Además, como para Lezama, siguiendo a Pascal, en la huida está la vida («Nada se detiene para nosotros», escribe el pensador francés), la huida de la madre y la penetración en la noche son necesarias para reconstruir su presencia. Esa es la función que cumplen los símbolos del «cuchillo» y de «la torre», los cuales, al hundirse en el abismo, se alzan con la presencia de lo oscuro, según pone de manifiesto la reiteración anafórica («Es por un claro»), lugar de revelación. Si tenemos en cuenta que la muerte del padre, ocurrida a los ocho años, marca el arranque de la creación literaria de Lezama, obligándole su madre a escribir la historia de la familia, con el objeto de no separarse, la reconstrucción de la figura de la madre mediante la huida, que suple la presencia del padre fallecido, es lo que dota a su escritura de permanencia simbólica. Durante los años en que Lezama vivió con su madre, desde 1944 a 1964, nunca se separó de ella. En diciembre de ese mismo año, Lezama se casa con una mujer amiga de la familia, a quien su madre, antes de morir, le había pedido que no dejara solo a su hijo. Así pues, la muerte de la madre halla su perduración en el amor de la esposa («Si es por la muerte, su peso es doble y ya no nos suelta»), con lo cual la imposibilidad del deseo, la de llenar el vacío dejado por la ausencia de la madre, halla su cumplimiento en la posibilidad de la poesía, según revelan los símbolos del «árbol» y «la piedra», signos de permanencia. En el fondo, el permitir la marcha de la madre, de la ausencia a la presencia, responde al juego poético entre la realidad y el deseo, siguiendo en esto a Cernuda.⁷

6 LEZAMA LIMA, *Obras completas*, cit., v. I, pp. 759-760.

7 Refiriéndose al deseo de dar cuerpo a lo ausente, una figura o una imagen, que nos acompaña de forma invisible, señala V. Ferreira: «En cada instante, lo que existe, existe en un más allá» (VERGÍLIO FERREIRA, *Involución a mi cuerpo*, Barcelona, Acantilado, 2003, p. 57). En cuanto al análisis del poema, véase TRINIDAD SIMÓN MACÍAS, *La llamada de Lezama Lima, Cangrejito. La madre, la literatura y el deseo*, en «Fronterad» (7 de abril de 2017), <http://www.fronterad.com/?q=15863>.

Con *La fijeza* (1949), entramos en el dominio de lo resistente, de lo que, por formarse en el cuerpo translúcido del poema, es capaz de acoger a la sustancia poética que lo trasciende. Al devenir del cuerpo en gestación de los primeros libros, *Enemigo rumor* (1941) y *Aventuras sigilosas* (1945), donde la materia, en estado naciente, no desvela aún todos sus secretos, sucede ahora el cuerpo que resiste, es decir, que existe y tiene duración. Lo fijo no es aquí lo cristalizado, lo sujeto a moldes y etiquetas, sino la mirada erótica del acto creador, que se engendra en la tensión de lo manifiesto y lo oculto. De tal dialéctica participa el poema *Rapsodia para el mulo*, uno de los más comentados por la crítica, en donde la alegoría que se establece entre el animal y el poeta, entre lo estéril y lo fecundo, sirve para que la penetración en lo oscuro («Con qué seguro paso el mulo en el abismo»), ámbito de la indistinción, se convierta en percepción de la totalidad, como si en la destrucción de lo estéril anidase la posibilidad de la fecundación. Así lo vemos en el siguiente fragmento:

Su don ya no es estéril: su creación
la segura marcha en el abismo.
Amigo del desfiladero, la profunda
hinchazón del plomo dilata sus carrillos.
Sus ojos soportan cajas de agua
y el jugo de sus ojos
– sus sucias lágrimas –
son en la redención ofrenda altiva.
Entontado el ojo del mulo en el abismo
y sigue en lo oscuro con sus cuatro signos.
Peldaños de agua soportan sus ojos,
pero ya frente al mar,
la ola retrocede como el cuerpo volteado
en el instante de la muerte súbita.
Hinchado está el mulo, valerosa hinchazón
que le lleva a caer hinchado en el abismo.
Sentado en el ojo del mulo,
vidrioso, cegato, el abismo
lentamente repasa su invisible.
En el sentado abismo,
paso a paso, sólo se oyen,
las preguntas que el mulo
va dejando caer sobre la piedra al fuego.⁸

Al comienzo del ensayo *Mitos y cansancio clásico*, que abre *La expresión americana* (1957), escribe Lezama: «Solo lo difícil es estimulante; solo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento». El reto que afronta el mulo en su paso por el abismo es el del poeta, que se mueve de las sombras a la luz. El punto de partida del poema es biográfico («y veía los mulos, que llevaban las

8 LEZAMA LIMA, *Obras completas*, cit., v. I, pp. 825-826.

ametralladoras con un paso muy seguro; iban entrando en el bosque, en los desfiladeros, y me impresionaba mucho su paso lento, y sobre todo cuando pasaban más cerca, veía cómo le brillaba la piel, cómo la piel, parece que por el terror del abismo que se acercaba, le temblaba, y ese paso seguro, esa obediencia, esa secreta paciencia, me acompasó durante mucho tiempo, hasta que un día pude configurarlo en este poema», en el disco publicado por La Casa de Las Américas, donde Lezama lee sus poemas), pero, como sucede siempre en la experiencia artística, esa “configuración formal” supone ya un acto de trascendencia poética. En este sentido, los recursos más visibles del fragmento, como la ruptura lingüística del guion o paréntesis («– sus sucias lágrimas –»), que actúa como comentario del tema principal; el valor metafórico de la adjetivación («la *profunda* hinchazón», «ofrenda *altiva*», «la muerte *súbita*», «*valerosa* hinchazón», «En el *sentado* abismo»), que destaca por su valor cualitativo; la construcción de frases simétricas en torno al campo semántico de la posibilidad de lo gravitante («La profunda / hinchazón del plomo dilata sus carrillos», «Hinchado está el mulo, valerosa hinchazón / que le lleva a caer hinchado en el abismo»); y el símbolo nuclear del «mulo», que atrae hacia sí otros símbolos no menos importantes, como «el mar», límite entre la vida y la muerte, o la unión primordial de «la piedra al fuego», se asocian todos ellos en un contexto de metamorfosis, a través del cual el mulo, *alter ego* del poeta, al asumir su esterilidad natural, su incapacidad de engendrar, hace que ese paso por el abismo, esa «caída hacia la muerte», se convierta en un proceso fecundo y creador. El propio Lezama, en una de sus cartas a su hermana Eloísa, dice de sí mismo: «Soy un mulo con orejeras que va a su destino». Por lo tanto, el mulo, que se presenta como personificación del sujeto poético, expresa la búsqueda de lo desconocido, que es común a la experiencia erótica y poética. Mediante la técnica del contrapunto, propia de la variación musical, lo que se establece es un contraste entre esterilidad y fecundidad, destrucción y creación, y lo que resulta de tal contraste es una síntesis superadora en el reconocimiento de los orígenes, pues el poeta, como el mulo, puede llegar a morir y a resucitar por la palabra. Si la experiencia artística está a medio camino entre la rebelión y la revelación, la seguridad que muestra el mulo, en su paso por el abismo, es la misma del poeta, que escribe, como un ciego iluminado «a tientas por lo oscuro», para no morir, para conjurar en la palabra cualquier separación, eligiendo la sorpresa de la inversión, al presentar lo estéril en forma fecunda, como expresión poética de conocimiento de la realidad.⁹

En poesía, el lenguaje se reviste de lo indecible que reabsorbe todo lo decible. De ahí que la palabra poética tienda al silencio, clave de toda escritura, o lo contenga como materia natural. La realidad sólo tiene sentido si se le crea un espacio habitable, si se reconoce su esencia en el cuerpo de la palabra. Lo que se percibe en los poemas de *Dador* (1960),

⁹ Del discurso erótico, que tiende hacia lo absolutamente otro, señala E. Lévinas: «*La experiencia absoluta no es develamiento sino revelación*: coincidencia de lo expresado y de aquel que expresa, manifestación, por eso mismo privilegiada del Otro, manifestación de un rostro más allá de la forma» (EMMANUEL LÉVINAS, *Totalidad e Infinito*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, p. 89). En cuanto al conocimiento iluminador del tacto, que es tal vez el sentido más marcado en la escritura de Lezama, remito a JUAN MANUEL DEL RÍO SURRIBAS, *Lezama Lima: infinitos ojos táctiles. El tacto como sentido de conocimiento*, en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, ed. por EVA VALCÁRCEL, Universidade da Coruña, 2005, pp. 197-204.

donde comienza a perfilarse un sistema poético que lucha contra el tiempo y lo vence mediante la imaginación, es una intensificación de la realidad en la palabra. Si en la experiencia artística hay una realidad que se destruye para que nazca otra de ella, lo semejante renuncia a cualquier posesión individual por el sueño ideal de la integridad. En el esfuerzo de la memoria por recordar lo perdido, en los tanteos de la voz por acercarse al origen, lo relevante es el acorde de sonido y sentido, pues según escribe fray Luis de León en un texto memorable, la poesía nos había sido dada «para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes». Siguiendo el viejo principio médico *Similia similibus curantur*, Lezama hace de la imagen la posibilidad de anular la distancia entre lo diferente y lo único, de reconocer la identidad. La fuerza motriz de la imagen es la posibilidad, que introduce lo creativo en lo histórico, rompiendo la determinación de la causalidad y abriéndose a lo incondicionado. Así lo vemos en el largo poema *Recuerdo de lo semejante*, donde la nostalgia de la indistinción, propia de la poesía, se expresa paradójicamente para reunir lo disperso, para dar forma a lo imprevisto, según vemos en este fragmento:

El aliento de la sentencia traza la imagen de la suspensión
que volvió a tocar el cuerpo, después de una nadada
para musicar las leyes de la distancia en el Eros.
La imagen nace de la interposición de las aguas,
pues el que en su infancia soñó con las lianas y cascadas,
desoyó el consejo de seguir en la otra vasija,
cuando la mujer se hundía en la copia de lo semejante,
pues el cuerpo separado por las aguas es la matriz,
el conocimiento erótico toca al río en su flauta y en su organón.
La imagen de lo hiperbólico llega escondida por las aguas,
es el adormecerse bruscamente en el destaparse del principio.
El pulpo minoano se lanza sobre la curvatura de la jarra,
reaparece como el paredón frontal del pulpo declinante,
gira el poliedro de la jarra y se hunde el pulpo
en la cueva con hachones y allí se entinta
y se fabrica propia noche.¹⁰

Si el poema, tomado en su conjunto empieza con la conciencia de lo diverso («Hay una total pluralidad en lo semejante»), y acaba con la encarnación de la sobreabundancia («pues sólo la sobreabundancia inunda los rostros y los encarna»), después de haber formulado la pregunta clave («¿Podrá reaparecer lo semejante primigenio?»), lo que se busca en este fragmento es la unidad de lo erótico, que disfraza su corporeidad bajo la imagen del pulpo («El pulpo minoano se lanza sobre la curvatura de la jarra»), animal informe y tentacular, que aparece en las pinturas de las vasijas micénicas como señor de las aguas profundas y lleno de infinitos ojos táctiles. ¿No se establece aquí una analogía entre la imagen del pulpo, que cerca con sus brazos la vasija, imagen de la mujer, y la propia escritura de Lezama, de naturaleza incorporativa? Igual que la araña permanece en

¹⁰ LEZAMA LIMA, *Obras completas*, cit., v. I, pp. 1071-1072.

su tela a la espera de la presa, «segregando su tela para crearse su espacio, como hacen los poetas», el pulpo extiende sus brazos para reunir lo disperso, para reducir los distintos fragmentos a la totalidad. Por eso Lezama, en su ensayo LXXIX, dentro de la segunda parte de *Tratados en La Habana* (1957), habla de «la sabiduría total y cóncava del pulpo», que ya aparece en los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont, a la que se llega por inmersión y disimulo en el fondo de lo informe («y se hunde el pulpo / en la cueva con hachones y allí se entinta / y se fabrica propia noche»), que es lo que permite acceder a una cierta forma. Nada mejor que la imagen del pulpo para expresar la indistinción del fondo, de la que participa lo erótico, las fuerzas generatrices en las que se confunden el deseo de unión y el origen de toda creación. De ahí que Rilke, en *Cartas a un joven poeta*, sostenga la identidad erótica de la vida sexual y la creación artística. Y lo mismo que la música reduce la distancia y genera armonía entre sonidos opuestos («para musicar las leyes de la distancia en el Eros»), siendo la armonía del arco y la lira, según el conocido fragmento de Heráclito, un claro ejemplo de concordancia de lo disorde, así también Eros, que según dice Platón en el *Banquete* es «de forma flexible», va unido a la fluidez y ligereza de las aguas («pues el cuerpo separado por las aguas es la matriz»), cualidades propias de lo poético, lo cual hace que lo erótico, al vaciarnos de la alteridad y llenarnos de afinidad, cumpla una función integradora y aparezca como encarnación de la más alta poesía.¹¹

«Ser culto para ser libre», escribió José Martí. De esta vasta cultura asimilada brota la escritura de *Paradiso* (1966), que si por algo se distingue es por la búsqueda de la totalidad, por hacer de lo erótico, que es ambiguo por naturaleza, una anticipación de lo posible, de lo que aún no es, pero puede llegar a serlo, que constituye una revelación de lo oculto, de lo que es irreductible a cualquier forma de intencionalidad. La experiencia poética sustituye el movimiento erótico por un ritmo, que incorpora en la escritura lo que se ha de engendrar, todo aquello que vuelve a comenzar, que aparece siempre en el origen, como indica el título del libro, cuya visión reproduce una estructura última, la relación con lo infinito del Eros, que oscila entre el más acá de la necesidad y el más allá del deseo, llevándonos, mediante la síntesis, de lo uno a lo múltiple, de lo dual a lo único, en un proceso que articula el dualismo de la sexualidad con la oscura identidad de lo desconocido, haciendo de la creación poética, como ya veíamos en los poemas de *La fijeza* (1949) y de *Dador* (1960), una relación de trascendencia, de unión y fecundidad, de aquello que, por estar expuesto a la relación originaria, hace posible la continuidad de la duración. En el lenguaje de *Paradiso*, lo finito del cuerpo coincide con lo infinito del deseo, de manera que la visión de lo corpóreo, al liberar al sujeto de sus límites y permitirle ser otro, ofrece un proceso hacia una poética integradora, mediante la cual el lenguaje nos devuelve a los orígenes y recupera su condición paradisiaca. De tal recuperación participa toda la escritura del libro, y de modo especial la de los capítulos VIII y

¹¹ En su ensayo, *El pulpo, la araña y la imagen*, que sirve de prólogo a los *Cuentos* de Lezama (Barcelona, Montesinos, 1982), al establecer una analogía entre la imagen del pulpo y la escritura de Lezama, señala J. A. Valente: «Lo que éste deja en la escritura tiene algo de enorme presa multiforme, capturada por inmersión en distintos abismos con brazos poderosos llenos de infinitos ojos táctiles» (VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 611). En cuanto a la simulación del pulpo, remito al estudio conjunto de MARCEL Y VERNANT JEAN-PIERRE DETIENNE, *Las artimañas de la inteligencia*, Madrid, Taurus, 1988.

IX, de encendido erotismo, en los que lo erótico forma parte de una realidad primordial, el origen percibido como andrógino, y deja al lenguaje en un estado de disponibilidad infinita. Así lo vemos al final del capítulo IX, en donde la visión mágica del falo, que se identifica con el «árbol de la vida» en el capítulo XI y anticipa la imagen de «la casa lucífuga» en el capítulo XIV, sirve para proyectar la dualidad negada a la visión de las imágenes, la penetración en lo oscuro a la luz de la resurrección:

Los emblemas de los mosaicos estaban tratados en rojo cinabrio, la lanza era transparente como el diamante, un gris acero formando la espada encajada en la tierra como un *phalus*, y cada trébol representaba una llave, como si se unieran la naturaleza y la sobrenaturaleza en algo hecho para penetrar, para saltar de una región a otra, para llegar al castillo e interrumpir la fiesta de los trovadores herméticos. Una guirnalda entrelaza al Eros y el Tánatos, el resurgimiento en la vulva era la resurrección en el valle del esplendor.¹²

Para ser regeneradora, la relación sexual debe involucrar a la realidad en su conjunto. Ya Bataille, en *El erotismo*, afirma que lo erótico afecta «al ser entero», y Severo Sarduy, en una conocida entrevista, escribe: «Una palabra es ante todo sexualidad, erotismo. El lenguaje tiene para mí una verdadera capacidad de erección». De ahí que «el falo», ligado a «la lanza» y a «la espada», esté hecho para penetrar en la realidad desconocida, según revelan los símbolos de «la llave» y «el castillo», para unir los opuestos («Una guirnalda entrelaza al Eros y el Tánatos»), para intentar que se unan «la naturaleza y la sobrenaturaleza», a la cual se llega mediante una penetración erótico-poética («El resurgimiento en la vulva / era la resurrección en el valle del esplendor»), que así se convierte en matriz de toda escritura. La reconciliación de lo erótico con lo poético, mediante el poder creativo del lenguaje, es lo que hace que la palabra poética sea una experiencia radical, pues fuera de esa radicalidad no existe, vuelta a la raíz de los orígenes, que anula las diferencias y da al lenguaje un hilo de salvación. Por otra parte, tanto lo erótico como lo poético, en su tendencia al origen, hunden sus raíces en lo sagrado, que implica superar el distanciamiento y abrirse a la unidad. Así pues, lo sexual, al inscribirse en lo sagrado, trae a la vida el mundo primordial, que impregna el lenguaje de plenitud y sentido. La palabra erotizada de *Paradiso*, cuyo impulso orgánico hacia la integridad se remonta al *Cantar de los Cantares*, reconoce la plenitud en el tiempo, el vacío original en la escritura, ya que ésta, como mediación de la experiencia, nos salva de estar caídos, convirtiéndose al otro en la desnudez del cuerpo, viviendo de la eternidad en el instante poético de la metamorfosis y la regeneración.¹³

Si la escritura de *Paradiso* (1966), que habita en los márgenes, se labra con un claro propósito de transgredir las convenciones del orden establecido, de la llamada “cultura

¹² LEZAMA LIMA, *Obras completas*, cit., v. I, p. 639.

¹³ Lo sexual, en sentido sagrado, es aceptación de la vida encarnada. Refiriéndose a ello, señala G. Feuerstein: «La realidad original es un todo simbiótico, y quien despierta a ella se completa. La comunión sexual es una manera de celebrar la totalidad» (GEORG FEUERSTEIN, *Sagrada sexualidad*, Barcelona, Kairós, 1995). En cuanto al erotismo de *Paradiso*, cuya transgresión de lo establecido busca liberar una realidad oculta y marginal, puede verse, entre otros, el ensayo de ÁNGELES MATEO, *El componente homoerótico en Paradiso*, en «Espejo de paciencia» (1995), pp. 73-87.

ilustrada”, en donde el discurso erótico va en contra de los presupuestos morales y estéticos, tal subversión, percibida como reivindicación de lo corpóreo, no hace más que acentuarse en las obras finales, tanto en los ensayos de *La cantidad hechizada* (1970), como en las obras póstumas *Fragmentos a su imán* y *Oppiano Licario*, ambas de 1977, donde el intento de reunir cuerpo y alma, propio de lo erótico, se traduce en el proceso cambiante de una escritura, con sus fases de aprendizaje, formación y madurez, en donde lo sexual es percibido como comunicación corporal y verbal. Y si en la evolución de José Cemí, con el paso de la infancia a la adolescencia, lo que prevalece es el impulso genesiaco, en el que se confunde lo real con lo irreal, años más tarde, en la posibilidad utópica de la madurez, el instante de la cópula, que es un diálogo de los cuerpos, lleva a un nuevo habitar del paraíso mediante el conocimiento poético («La cópula es el más apasionado de los diálogos, y desde luego, una forma, un hecho irrecusable. La cópula no es más que el apoyo de la fuerza contra el *horror vacuí*», leemos en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*), que es una forma de tocar el misterio, de unir lo telúrico con lo estelar. Y lo mismo que se establece una analogía entre el combate de San Jorge con el Dragón y la lucha de la materia con el espíritu («Y era creencia de toda la religiosidad medieval que la materia había formado el cuerpo del Príncipe de las Tinieblas. Es esa materia la que lucha contra los *eones* del héroe, de la poesía y de la luz», *Paradiso*, XI), así también la entrada del pájaro en la cópula de la jaula sirve para ejemplificar la relación de la causalidad con lo incondicionado, según vemos en este fragmento del ensayo *Preludio a las eras imaginarias*, de *La cantidad hechizada* (1970), donde la destrucción de lo causal se hace visible en el relámpago de lo inmediato, en la irrupción súbita de la imagen poética:

La contracifra de lo anterior, lo incondicionado actuando sobre la causalidad, se muestra a través del súbito, por el que en una fulguración todos los torreones de la causalidad son puestos al descubierto en un instante de luz. En los idiomas donde el ordenamiento latino no gravitó con exceso, en el tránsito de la nominación, que fija al verbo, que ondula sobre la extensión, cobraban de repente la distancia que hay entre el nombre y el verbo. *Vogelon* (en alemán, el acto sexual), aislada tiene la oscuridad de lo germinativo. Esa oscuridad se rinde cuando vamos precisando dos sustantivos previos, *vogel* (pájaro), y *vogelbauer* jaula para pájaros), no obstante, al llegar a la palabra *vogelon*, penetramos por un súbito la riqueza de sus símbolos, súbito que penetra en la acumulación de sus causalidades con la suficiente energía para hacer y apoderarse de su totalidad en una fulguración.¹⁴

Si nouviésemos los ojos sellados por un encantamiento, no podríamos penetrar en lo desconocido. Lo hace la imagen con su irrupción repentina («se muestra a través del súbito»), en la que se ofrece «la oscuridad de lo germinativo», cuya energía, que revela «lo incondicionado actuando sobre la causalidad», busca «apoderarse de su totalidad en una fulguración», en el vislumbre de un destello («en un instante de luz»), al que se reduce la palabra poética. Las afinidades inesperadas entre *vogel* (pájaro) y *vogelbauer* (jaula para pájaros), que confluyen en *vogelon* (acto sexual), vienen a confirmar una vez más la confluencia de lo sexual y lo poético. Si es cierto que en ninguna parte se manifiesta con tanta intensidad el sentido de una cierta plenitud como en el acto erótico, pues de

¹⁴ LEZAMA LIMA, *Obras completas*, cit., v. II, p. 816.

alguna manera el universo se escribe en el cuerpo, también lo es el ritmo de la escritura, percibido como inminencia del deseo, en dejarse penetrar por él. De este modo, el acto sexual, visto como la distancia que toma el decir, mantiene la ilusión de una salvación cercana, haciendo que la palabra de los amantes, colmada de silencio, sea capaz de decir lo que en ella está ausente. De ahí que, cuando se identifica lo poético con lo incondicionado, no sólo se pone de relieve la ruptura de la causalidad, sino también la necesidad de abrirse, fuera de sus límites, al asombro de lo inesperado. De este modo, lo que deslumbra en el erotismo de la palabra es la fascinación de una realidad imprevisible, el riesgo latente del avance inseguro, que es también el de toda poesía. De edad en edad han rodado los cuerpos, hasta que, en lo absoluto de la muerte, en el esplendor de sus últimas cópulas, la palabra, liberada de todas sus convenciones, alcanza su transparencia definitiva. En la presencia del cuerpo como encarnación de lo ausente, en «el hueco húmedo de la mano», la palabra se vuelve muerta-viviente, fuerza creadora dispuesta a romper todo discurso, sonido de eternidad en la inminencia de su inocente blancura.¹⁵

En los tiempos oscuros de la revolución, donde la palabra lucha por liberarse de la ideología impuesta, Lezama Lima aprendió a resistir en soledad, a hacer de ella su medio de posibilidad. Durante todo ese tiempo de engaño, donde la realidad enmascarada reclama la necesidad de su desciframiento, el escritor cubano fue consciente, desde muy pronto, que para resistir a lo exterior era preciso recogerse en la casa de su habitual estancia, hacer de la lejanía una experiencia de la proximidad. A ello responde su visión del “eros cognoscente”, que, desde *Tratados en La Habana* hasta *Oppiano Licario*, discurre con la fuerza de la distancia, manteniendo viva la llama de la germinación y utilizando, para ella, la memoria y la imaginación. La atención a lo próximo, a cuanto nos rodea, es una forma de conjurar lo lejano, de relacionar lo diferente mediante la palabra. Éste es, en gran medida, el sentido último de *Fragmentos a su imán* (1977), cuya escritura fragmentaria busca reconocerse en la totalidad de la que forma parte, hacer que ésta no nos resulte extraña. He aquí, pues, una primera condición para experimentar a fondo lo erótico: crear algo que no va a ser duradero, hacer del abrazo o la caricia una forma de reconciliación. Esto es lo que se percibe en el poema *El abrazo*, fechado en enero de 1974, donde la desaparición de los cuerpos, tras la unión sexual, es signo de supervivencia:

EL ABRAZO

Los dos cuerpos
avanzan, después de romper el espejo

¹⁵ La aventura erótica es también una aventura lingüística, de manera que lo sexual, en su búsqueda de una integración, se relaciona con la acogida de la totalidad, que caracteriza a la palabra poética. Sobre esto escribe M. Foucault: «El comportamiento sexual no es, como se ha supuesto con demasiada frecuencia, una superposición de deseos derivados de instintos naturales, de un lado, y de normas permisivas o restrictivas que nos dicen lo que debemos hacer o no hacer, de otro. El comportamiento sexual es algo más. Es también la conciencia que uno tiene de lo que está haciendo, de lo que hace con la experiencia, y también el valor que le atribuye» (MICHEL FOUCAULT, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1984, p. 56). En cuanto a la analogía del acto sexual con el poético en la escritura de Lezama, remito al amplio ensayo de EMILIO BEJEL, *El ritmo del deseo y la ascensión poética en Lezama Lima*, en «Thesaurus», XLVIII/1 (1993), pp. 69-91.

intermedio, cada cuerpo reproduce
el que está enfrente, comenzando
a sudar como los espejos.
Sabén que hay un momento
en que los pellizcará una sombra,
algo como el rocío, indetenible como el humo.
La respiración desconocida
de lo otro, del cielo que se inclina
y parpadea, se rompe
muy despacio esa cáscara de huevo.

La mano puesta en el hombro de la mujer.
Nace en ellos otro temblor,
el invisible, el intocable, el que está ahí,
grande como la casa, que es otro cuerpo
que contiene y luego se precipita
en un río invisible, intocable.
Las piernas tiemblan, afanosas de llegar
a la tierra descifrada,
están ahora en el cuerpo sellado.
Comienza apoyándose enteramente,
un cuerpo oscuro que penetra
en la otra luz
que se va volviendo oscura
y que es ella ahora la que comienza
a penetrar.
Lo oscuro húmedo que desciende
en nuestro cuerpo.
Tiemblan como la llama
rodeada de un oscilante cuerpo oscuro.
La penetración en lo oscuro,
pero el punto de apoyo es ligeramente incandescente,
después luminoso
como los ojos acabados de nacer,
cuando comienzan su misteriosa aprobación.

La mano no está ya en el otro hombro.
Se establece otro puente
que respaldan los cuerpos penetrantes.
Ya los dos cuerpos desaparecen,
es la gran nebulosa oscura
que apuntala su aspa de molino.
Los dos cuerpos giran

en la rueda de volantes chispas.
Como después de una larga y lenta nadada,
reaparecen los cabellos llenos de tritones.
Miramos hacia atrás, separando el oleaje
y aparece el desierto con alfombras y dátiles.

Los dos cuerpos desaparecen
en un punto que abre su boca.
Lo húmedo, lo blando,
la esponja infinitamente extensiva,
responden en la puerta
abrillantada con ungüentos
de potros matinales
y luces de faisanes con los ojos apenas recordados.

El dolmen que regala los dones
en la puerta aceitada,
suena silenciosamente su madera vieja.
Los dos cuerpos desaparecen
y se unen en el borde de una nube.
La manta, la lechuza marina,
seca el sudor estrellado
que los cuerpos exhalan en la crucifixión.
El árbol y el falo
no conocen la resurrección,
nacen y decrecen con la medialuna
y el incendio del azufre solar.
Los dos cuerpos ceñidos,
el rabo del canguro
y la serpiente marina,
se enredan y crujen en el casquete boreal.¹⁶

El sentido de lo circular, propio de lo erótico y visible en sintagmas como la «doma circular de sus palabras», en *Dador*, y «el combate circular» en *Aventuras sigilosas*, que se muestra como el movimiento privilegiado de la cópula de la palabra con la realidad, adelanta muchos de los elementos constitutivos de la escritura de *Fragmentos a su imán*, donde la reabsorción en la profundidad de la materia conlleva la manifestación de una posibilidad ilimitada de expresión. En toda pérdida habita la poesía, que va al encuentro de lo inefable. Las raíces de lo poético están en lo erótico, que gracias a lo indecible tiene la oportunidad de ser dicho. Por eso se dice aquí que «Los dos cuerpos desaparecen», el verso más repetido en el poema, pues la fecundidad de la desaparición es la que hace posible la reaparición «en la otra luz de la palabra». De ahí que el poema se mueva en

16 JOSÉ LEZAMA LIMA, *Fragmentos a su imán*, Barcelona, Lumen, 1978, pp. 128-130.

un ámbito creador, según revelan los símbolos del «espejo», «la mano», «la casa», «la llama», «el puente», «la puerta» y «la nube», que en su condición liminar muestran el paso de un mundo a otro. Si bien es cierto que la realidad participa de la disgregación, la intención del sujeto poético es reunir lo disperso en el objeto ritual del poema. Tal vez sea esa la razón por la que las distintas estrofas discurren hacia la síntesis de la estrofa final, en donde, frente a la imposibilidad de engendramiento en la soledad de lo masculino («El árbol y el falo / no conocen la resurrección»), lo que se potencia es la unidad de «Los dos cuerpos ceñidos», es el entrelazamiento de lo terrestre y lo acuático («el rabo del canguro / y la serpiente marina»), en lo estelar («se enredan y crujen en el casquete boreal»). La desaparición, que es una resistencia en la negación, no sería más que una forma de recuperar el origen perdido, una posibilidad de empezar de nuevo, de dar paso a la libre fluidez del universo.¹⁷

¿Cómo se puede reflejar la totalidad en la escritura? Tal parece ser el principal problema del lenguaje a partir de Mallarmé y, desde el punto de vista erótico-poético, que llega a su punto culminante en la unión corporal entre Ynaca Eco y José Cemí en el capítulo VII de *Oppiano Licario*, el intento de reconstruir los fragmentos en un todo constituye un rito iniciático, de inmersión en las sombras y salida a la luz, mediante el cual el impulso germinativo genera un ritmo en la escritura que no se interrumpe. Esa continuidad, que va unida a la naturaleza («Su piel no era el límite de su cuerpo, sino la sucesión infinita en la piel de otro cuerpo, en la llanura, en la corteza de los árboles, en la fluencia del río», capítulo VII), no hace más que enfatizarse en la carta que Fronesis escribe a Cemí, al comienzo del capítulo VIII, en la que le da cuenta del acto sexual con Ynaca y donde la semilla de la cópula, metáfora de la resurrección, contribuye a una reintegración de lo individual en lo cósmico:

El ajuste, o mejor, volviendo a una vieja frase, el conocimiento carnal con ella tiene la secreta voracidad de los complementarios. Desearla y estar con ella cobran una decidida unidad temporal. Todo lo tuyo entra en ella, porque su totalidad ha salido a recibirte. Supongo que todo el que se ha apretado con ella hasta el éxtasis, tiene el recuerdo dichoso de haber cumplimentado el acto por primera vez. Durante todo el tiempo del encuentro, un olvido, después un recuerdo que tiene como morada todo nuestro cuerpo. Un instante con ella y después quedamos inundados de recordación, diríamos parodiando la frase vergonzante en que se alude a un tiempo distribuido entre Venus y Mercurio. Pero aquí en presencia de Ynaca, Mercurio vuelve a ser, como en los alquimistas, plata viva, cuerpo de los ángeles, los cuatro elementos, cuerpos terrestres y quintaesencia. La cópula con ella es como un secreto alquímico, una revelación que se comprende en la *quintaesencia*. El falo, que frente a ella vuelve a adquirir su ancestral textura de as de bastos primave-

¹⁷ Sobre la estética de la desaparición, de la que nos habla el propio Lezama Lima en el poema *Para llegar a "Montego Bay"*, de *Dador*, véase el estudio de PAUL VIRILIO, *La estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1998. En cuanto al decir erótico, donde el deseo se inscribe en el cuerpo mismo del lenguaje, remito al trabajo de ÁNGEL GABILONDO, *Trazos del eros*, Madrid, Tecnos, 1997, pp. 190-194. En cuanto al discurso erótico como expresión de la totalidad, puede consultarse el artículo de DANIEL BUTTI, *El espíritu acefálico y la imposibilidad de decirlo todo*, en «Athenea Digital», IV (2004), <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n6.155>.

ral, de espada, de llave, golpea en un punto y van surgiendo planetas y planetoides en la cubeta de ensayos en el pequeño cielo que soporta nuestras espaldas.¹⁸

Si la experiencia poética se configura como un proceso interminable, tiene que buscar, en su analogía con lo erótico, el reconocimiento de sus propios orígenes. De ahí la afinidad que aquí se establece entre el acto sexual y el proceso alquímico («La cópula con ella es como un proceso alquímico»), cuyo simbolismo radica en crear algo nuevo a través de sucesivas transformaciones. En efecto, si en la alquimia la acción *sexual* del azufre sobre el mercurio, de la actividad y la pasividad, tiene por objeto el regreso a la *matriz*, a la unión primordial, todo este lenguaje de la unión y la generación, aplicado al lenguaje poético, capaz de unir «el olvido» y «el recuerdo», «Venus y Mercurio», contribuye al apaciguamiento de la tensión, a lo sublime de la unión, obtenida mediante la purificación («una revelación que se comprende en la *quintaesencia*»). Ahora bien, frente a la potencia generadora del «falo», cuya penetración viene simbolizada por los símbolos del «as de bastos», «la espada» y «la llave», lo que se destaca es el sexo femenino, relacionado con el símbolo de «la fuente», de donde todo procede y fluye («Todo lo tuyo entra en ella, porque su totalidad ha salido a recibirte»). Una vez más, lo que se pone de relieve es ese estado de recepción o escucha en que lo poético se funda. De este modo, sólo regresando a la indistinción original de la materia, representada por el estado andrógino, puede la palabra dar acogida, en su retorno incesante, a todo aquello que la sobrepasa, que está del otro lado. Pues lo que hace la palabra es fijar un significado transhumano («No se podría transhumanar», canta Dante en el *Paraíso*), transgredir los límites y abrirnos a un tiempo nuevo en busca de inocencia.¹⁹

A diferencia de los animales, cuyo instinto primario está destinado a la procreación, el hombre tiene una vida erótica, que consiste en transformar el sexo en rito mediante la luz de la imaginación. Tal vez por eso, en la cosmogonía órfica, Eros, el primero de los dioses, es llamado Fanes, el dios que brota del huevo cósmico primordial, el dios de la luz, de ahí que Lezama diga de la luz que es «El primer animal visible de lo invisible». Mas esa luz de lo primordial, que forma parte de lo sagrado, pues es anterior a toda separación, necesita encarnarse en un cuerpo, el de la palabra poética, que se singulariza por su capacidad de alojamiento. Si Lezama siente el Paraíso como recuperación de la naturaleza perdida, hará del decir erótico la expresión de la energía creadora, del impulso germinativo, cuya luz se da a ver en el cuerpo de la palabra esclarecedora («un cuerpo oscuro que penetra / en la otra luz / que se va volviendo oscura / y que es ella ahora la que comienza / a penetrar. / Lo oscuro húmedo que desciende / en nuestro cuerpo»), leemos en el poema *El abrazo*). Escribir: tocar el fondo oscuro de lo informe donde la palabra empieza a formarse. Y no hay escritura que, antes de tocar el cuerpo, lugar de existencia,

¹⁸ JOSÉ LEZAMA LIMA, *Oppiano Licario*, México, Ediciones Era, 1977, pp. 179-180.

¹⁹ En cuanto al significado ritual de la cópula, que no conoce diferencias, pues une dos polos opuestos y complementarios, afirma A. Daniélou: «El eros no conoce diferencia de sexo, de objetos. Es un impulso interior que lanza hacia la belleza, hacia la armonía. La creación del mundo es un acto erótico, un acto de amor y todo cuanto existe lleva su marca» (ALAIN DANIELOU, *Shiva y Dionisos. La Religión de la Naturaleza y del Eros*, Barcelona, Kairós, 1987, p. 223). En cuanto a la relación de la cópula con la androginia platónica, remito al artículo de EDINSON ALADINO, *Ynaca Eco y José Cemí: una lectura sobre la metafísica sexual lezamiana en Paraíso y Oppiano Licario*, en «Revista Chilena de Literatura», LXXXIX (2015), pp. 9-25.

no permanezca en suspenso, recogida en su centro, como «la araña» o «el pulpo», sin exponerse a los peligros de la muerte. Pues si el amor es el tacto de lo abierto, su momento para abrirse y extenderse de un borde a otro es la inminencia del alba, donde la extensión, siempre imprecisa, al separar lo fragmentario y reconocer la totalidad, se hace más visible que cualquier revelación. Así lo vemos en los versos finales del poema *Nacimiento del día*, donde el conjuro de la brisa alumbra la plenitud del sentido:

Dadnos el secreto, brisas de la mañana
que comienza, de la noche que nos libera
en el océano estelar, donde ya somos peces.²⁰

Y si el cuerpo ha sido concebido en la sombra, allí donde toma forma el sentido, la palabra poética adquiere su plena significación en tanto que cuerpo de la interioridad. De ahí que, en la escritura de Lezama, siguiendo la tradición católica, la palabra aparezca como cuerpo del espíritu, retenido en su aliento, como la posibilidad de un sentido siempre renovado. Por lo tanto, decir lo erótico equivale a compartir un discurso que no está clausurado, sino que es infinito y abierto, y donde lo que se expone, en su determinación singular, es todo lo que está fuera de él, cierta tensión hacia lo intocable o imposible, que es también el objeto de toda poesía.²¹

Erotizar el lenguaje, que establece una correspondencia con la realidad, es dejarse incorporar por él, por lo que su ausencia quiera revelarnos («Ser poeta no es hablar con el lenguaje, sino dejar que el lenguaje hable en uno», dice Novalis en uno de sus *Fragmentos*). Y este sentido de la incorporación, que tiene su origen en el Eros, lo primero que exige es abandonar nuestros hábitos mentales y dejarse llevar por el ritmo de la respiración, que es el que armoniza la realidad del mundo. A diferencia del lenguaje científico, basado en la información, el poético se asocia a la plenitud de un sentido expresado musicalmente. Quizás por eso mismo, esta lengua paradisiaca, que se ha dispersado en múltiples fragmentos, lo primero que reclama es un doble movimiento simultáneo y complementario, de resistencia y retorno a lo real y, a la vez, de superación y renovación. A Lezama Lima le corresponde el mérito de haber formulado en su escritura una estética del “eros cognoscente”, el cual, dotado del impulso germinativo («la semilla del *potens*»), discurre entre lo próximo y lo lejano, renunciando a la causalidad de lo natural y abriéndose a lo incondicionado de la sobrenaturalidad. De este modo, el “eros cognoscente”, al formarse en el territorio oscuro de la gestación, no sólo sintetiza las restantes modalidades eróticas, «eros de la lejanía», «eros estelar», «eros sensible», «eros creador», sino que además, en su sistematización poética del mundo, nos permite hablar de una metodología poética, que, valiéndose de la posibilidad de la *imago*, que se extiende en una variedad de temas y registros, discurre entre la visión indirecta de la *vivencia oblicua* y la *hipertelia* de

²⁰ LEZAMA LIMA, *Fragmentos a su imán*, cit., p. 148.

²¹ Sobre la convergencia de lo erótico y lo poético en la ambigüedad de la escritura, señala O. Paz: «La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. Ambos están constituidos por una oposición complementaria» (OCTAVIO PAZ, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 10). En cuanto a la extrañeza del cuerpo, visto como certidumbre sensible de lo ausente, que se toca en la escritura, véase el breve y luminoso estudio de JEAN-LUC NANCY, *Corpus*, Madrid, Arena Libros, 2003.

la inmortalidad, después de haber pasado por el *súbito* como opuesto a la *ocupatio*, fases que se presentan como un intento de hacer posible una sobrenaturalidad, percibida como trascendencia que supera lo inmediato, que vence todo determinismo. De ahí que, en la escritura de Lezama, cuyo crecimiento orgánico no discurre de forma lineal, sino en círculos concéntricos, sea el símbolo de la serpiente, que se enrosca sobre sí misma hasta morderse la cola, el que mejor revela el ciclo natural de muerte y resurrección, «un recorrido pendular entre la pesadumbre del círculo y la alegría de la espiral», según declaró el propio Lezama refiriéndose a *Paradiso*. De tal evolución orgánica, donde se integran lo sensible y lo imaginario, participa el decir erótico, cuya analogía con la cópula sexual, con la indistinción de la primera pareja, explora el regreso a los orígenes de la creación, a la plenitud anterior de un mundo que está por hacer. Esta visión de lo semejante, que afecta a diversos órdenes de la realidad y tiende a borrar los límites entre lo inmediato y lo trascendente, es una de las claves del *decir erótico*, que nos ayuda a ver que todo está relacionado. En su comprensión íntegra de la realidad, a la que apuntan Eros y Poesía, el cuerpo de la palabra erotizada se configura como el límite extremo del conocimiento, como encarnación de la totalidad en la revelación del cuerpo, ofreciendo a la expresión de la experiencia sensible, no contaminada por el tópico, una garantía de identidad y de permanencia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALADINO, EDINSON, *Ynaca Eco y José Cemí: una lectura sobre la metafísica sexual lezamiana en Paradiso y Oppiano Licario*, en «Revista Chilena de Literatura», LXXXIX (2015), pp. 9-25. (Citato a p. 87.)
- ARIAS, ARTURO, *Lezama Lima: un gato para dejarse definir*, en «Pliegos de la ínsula Barataria», IV (1997), pp. 71-82. (Citato a p. 75.)
- BATAILLE, GEORGES, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 2002. (Citato a p. 72.)
- BEJEL, EMILIO, *El ritmo del deseo y la ascensión poética en Lezama Lima*, en «Thesaurus», XLVIII/I (1993), pp. 69-91. (Citato a p. 83.)
- BUTTI, DANIEL, *El espíritu acefálico y la imposibilidad de decirlo todo*, en «Athenea Digital», IV (2004), <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n6.155>. (Citato a p. 86.)
- CERONETTI, GUIDO, *El Cantar de los Cantares*, Barcelona, Acantilado, 2001. (Citato a p. 75.)
- DANIÉLOU, ALAIN, *Shiva y Dionisos. La Religión de la Naturaleza y del Eros*, Barcelona, Kairós, 1987. (Citato a p. 87.)
- DETIENNE, MARCEL Y VERNANT JEAN-PIERRE, *Las artimañas de la inteligencia*, Madrid, Taurus, 1988. (Citato a p. 80.)
- FERREIRA, VERGÍLIO, *Invocación a mi cuerpo*, Barcelona, Acantilado, 2003. (Citato a p. 76.)
- FEUERSTEIN, GEORG, *Sagrada sexualidad*, Barcelona, Kairós, 1995. (Citato a p. 81.)
- FOUCAULT, MICHEL, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1984. (Citato a p. 83.)

- GABILONDO, ÁNGEL, *Trazos del eros*, Madrid, Tecnos, 1997. (Citato a p. 86.)
- KOCH, DOLORES M., *Dos poemas de Lezama Lima: el primero y el postrero*, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, Madrid, Fundamentos, 1984, pp. 143-156. (Citato a p. 73.)
- LÉVINAS, EMMANUEL, *Totalidad e Infinito*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977. (Citato a p. 78.)
- LEZAMA LIMA, JOSÉ, *Obras completas*, 2 vols., Mexico, Aguilar, 1975-1977. (Citato alle pp. 73, 74, 76, 77, 79, 81, 82.)
- *Oppiano Licario*, México, Ediciones Era, 1977. (Citato a p. 87.)
- *Fragmentos a su imán*, Barcelona, Lumen, 1978. (Citato alle pp. 85, 88.)
- MATEO, ÁNGELES, *El componente homoerótico en Paradiso*, en «Espejo de paciencia» (1995), pp. 73-87. (Citato a p. 81.)
- NANCY, JEAN-LUC, *Corpus*, Madrid, Arena Libros, 2003. (Citato a p. 88.)
- PAZ, OCTAVIO, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993. (Citato a p. 88.)
- RÍO SURRIBAS, JUAN MANUEL DEL, *Lezama Lima: infinitos ojos táctiles. El tacto como sentido de conocimiento*, en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, ed. por EVA VALCÁRCEL, Universidade da Coruña, 2005, pp. 197-204. (Citato a p. 78.)
- SIMÓN MACÍAS, TRINIDAD, *La llamada de Lezama Lima, Cangrejito. La madre, la literatura y el deseo*, en «Fronterad» (7 de abril de 2017), <http://www.fronterad.com/?q=15863>. (Citato a p. 76.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Obras completas II*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008. (Citato alle pp. 73, 80.)
- VIRILIO, PAUL, *La estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1998. (Citato a p. 86.)

PAROLE CHIAVE

Decir erótico; Incorporación; Experiencia sensible; Plenitud creativa.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Armando López Castro es Catedrático de Literatura Española en la Universidad de León. Su campo de investigación gira en torno a la poesía a lo largo de la tradición hispánica. Entre los poetas estudiados, destacan sus estudios sobre Juan Ruiz, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Bécquer, Unamuno, Machado, Juan Ramón, los poetas del 27, José Ángel Valente, Antonio Gamoneda, María Zambrano, Rubén Darío y Antonio Colinas. Igualmente, es autor de numerosos artículos en revistas especializadas.

alopc@unileon.es


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ARMANDO LÓPEZ CASTRO, *El decir erótico de José Lezama Lima*, in «Ticontre. Teoría Texto Traduzione», x (2018), pp. 71-91.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoría Texto Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – X (2018)

EROS E MELANCOLIA NELLA POESIA MODERNA E CONTEMPORANEA a cura di Fulvio Ferrari, Lorenzo Mari e Stefano Pradel	v
<i>Eros e melancolia: una nota a margine</i>	vii
SYLVIA KRATOCHVIL, <i>Le regard mélancolique dans la poésie de Baudelaire</i>	i
SERGIO SCARTOZZI, <i>L'unione impossibile. Tessiture della melancolia pascoliana</i>	21
LORETTA FRATTALE, « <i>Bandadas de mujeres desnudas van dejando / olor a sexo de alma por el aire violeta...</i> ». <i>Eros e malinconia nella poesia del primo Jiménez</i>	35
GÖKÇE ERGENEKON, <i>Le désir et le désert. L'écriture érotique du deuil dans Corps mémorable de Paul Éluard</i>	51
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>El decir erótico de José Lezama Lima</i>	71
STEFANO PRADEL, <i>Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoesía en José Ángel Valente</i>	93
CARMEN BONASERA, « <i>Io che bruciavo di passione</i> ». <i>Rappresentazioni dell'eros inquieto nella poesia femminile del secondo novecento</i>	115
ALICE LODA, <i>Corpo e tempo. Eros and Melancholy in Gëzim Hajdari's transmediterranean poetics</i>	137
MARIO MARTÍN GIJÓN, <i>Mellon Collie and the Infinite Sadness. Metamorfosis de la melancolía en tres poetas españoles del nuevo milenio</i>	169
ROBERTO BATISTI, <i>Espressioni dell'eros infelice in due poeti italiani del nuovo millennio</i>	181
SAGGI	203
MATTEO FADINI, <i>Cinque edizioni sine notis di letteratura popolare in copia unica: attribuzione agli stampatori ed edizione dei testi poetici</i>	205
CLAIRE MARCHÉ, <i>Enjeux de la composition vocale et musicale du dernier roman de Kosmas Politis : étude du manuscrit de Terminus (Τέξμα, 1975)</i>	239
ANDREA RONDINI, <i>Delirio di immobilità. Gli stati di grazia di Davide Orecchio</i>	257
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	277
GIULIA MASTROPIETRO, <i>Filastrocche e giochi di parole: tradurre un romanzo per bambini</i>	279
MARÍA NIEVES ARRIBAS, <i>El inevitable residuo traductivo en la novela Patria de Fernando Aramburu</i>	289
ELISA FORTUNATO, <i>Un Huxley italiano nel ventennio fascista</i>	321
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	353
INDICE CUMULATIVO NUMERI I (2014) – X (2018)	359
CREDITI	373

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 10 - NOVEMBRE 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.