

PROLEGÓMENOS PARA LA DESCRIPCIÓN DE UN SISTEMA POÉTICO

(FETICHISMO, IMAGEN, FANTASMA, FETICHE EN *PARADISO*
DE JOSÉ LEZAMA LIMA)

JUAN JOSÉ RUIZ BELLIDO

ÍNDICE

Exergo	1
Teoría	1
1. Exordio	1
2. Prefacio	3
3. Preámbulo	5
4. Introducción	9
Práctica	13
1. Catálogo-Mercancía	13
2. Análisis	14
Bibliografía	24

EXERGO

Píndaro “ἄριστον μὲν ὕδωρ”

(“Mejor el agua”, “Lo mejor, el agua”, “El agua es mejor”, “Lo mejor es el agua”, “Nada hay mejor que el agua”, “El agua es bien precioso”, “Water is best”)

Se suele usar la fórmula apotropaica “Los fantasmas no existen” para ahuyentarlos, para anular o cancelar una determinada presencia espectral. Se suspende, entonces, la afectividad de lo inefectivo, se difumina una virtualidad como si realmente los fantasmas no existieran *realmente*. Ahí está la Cosa, habla. La inscripción que abre el espacio al fantasma, lo invisible, como un labio, se mueve sin la palabra. Este texto es una conjura, exordio de un exordio, preámbulo, intertexto ahora que tanto se habla de intertextualidad, lugar entre dos (Topos), pliegue, repliegue, emblema o fetiche. *Los niños ya no se dan miedo*. La oración ha sido pronunciada. Metalenguaje intertextual de la performatividad, este texto es un acto de responsabilidad y un compromiso, un trabajo de duelo y una apelación frente a la grieta: verter leche para los muertos, operar, con la literalidad de la tautología, la voz subtítular de lo genérico.

TEORÍA

“¿Estaba en un error San Agustín cuando invoca a Dios en cada página de *Las Confesiones*?”

L. Wittgenstein

1. Exordio (Preparación de la pregunta por la *poiesis*)

Esto es, sobre todo, un ensayo protocolario, esquemático, preliminar, nuestra forma de proceder, nuestro método (*methodos*) para un camino de largo desciframiento. Suscribimos la intención de Martin Heidegger al escribir *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin* (2009: 9-10), una invitación a seguir el hilo de un pensamiento estético sin subvertirlo o desviarlo. Tratamos de establecer una relación dialéctica entre el pensamiento crítico y estético de José Lezama Lima y *Paradiso*, hacer emerger una hermenéutica, una imagen, con el deseo de que nuestra analítica cuide la palabra y trace los límites de su poetizar. La estrategia es fundamentalmente descriptiva: mostrar los fundamentos, caracterizar la tensión en la cisión entre crítica y poesía, entre cuerpo y pensamiento, que funciona como su propio límite interno, inherente y constituyente del Sistema poético. El fetichismo es el tema pero la esencia de la poesía atraviesa la lógica de aquello a lo que se dirige el fetichismo (fetiche, fantasma, significado, significante, imagen, huella, espaciamento, se inscriben en la lógica metafísica de la representación,

ausencia/presencia). En tanto que se pregunta por una esencia de la poesía, se interroga a la poesía como sistema. En la emergencia de la imagen ontológica está la experiencia fundamental del ser de lo ente y su comprensión esencial –del ser que se sabe imagen y del ser de la poesía–. Esta imagen emergente es el sistema poético como consciencia¹, el devenir-imagen del sistema (la imagen rige en el reino de la imagen), modo de comprensión del mundo que simula, dentro de una mimesis originaria, el comportamiento esencial de la naturaleza entendida en sentido inicial², el indicado por la palabra griega *physis*³ (Heidegger, 2009: 63-64), un surgir y un salir afuera que vuelve al origen. Vamos a hablar de fetichismo pero sólo para continuar próximos al origen.

La poesía –barroca, oscura, hermética, en la mejor tradición de lo esotérico (Areta, 2011: 29)– ocupa para nosotros el lugar de la Esfinge como “símbolo de lo

¹ Como anticipación al concepto de *poiesis* que vamos a defender en “Introducción a un sistema poético” (1988: 322-346) Lezama describe la moción que explica la estasis aristotélica, la tendencia al reposo de todos los cuerpos a medida que se perfeccionan; y deriva de esa consciencia del movimiento (entre la apetencia y la frustración) un devenir-imagen del ser y un existir esenciado en la imagen que se metaforiza en el río heraclítico, un flujo de puro devenir. El movimiento continúa, su recorrido es la historia de una ontología del ser como imagen que hace gala de eclecticismo filosófico. En *Paradiso* (1996: 264) se mienta a Aristóteles por boca de Cemí mencionando lo mismo. Este tipo de reiteraciones y reformulaciones son constantes en la obra lezamiana. En este caso Cemí explica el ser-presente en la permanencia. Es significativo que el diálogo referido se incluya en el capítulo IX (1996: 270) que acaba con la visión de un *phallus*, una marioneta falo (Derrida, 2010: 261), un fetiche –una visión de una procesión, un rito germinativo o reproducción de las preocupaciones sobre los “mitos germinativos” que interpreta Raquel Carrió Mendía (Lezama, 1996: 667), o lo báquico en general–. ¿Pero a qué nivel es capaz esta escena de designar el Sistema poético? Solamente en la medida en que es capaz de nombrar con su representación la *sobrenaturaleza*. El término *sobrenaturaleza*, ahora en una oscuridad que será aclarada más adelante, es de una importancia fundamental en *Paradiso* y en nuestra interpretación de fetichismo. Baste, por ahora, decir que lo significativo respecto del Sistema como metonimia participante –como emblema o fetiche designador– es lo propiamente generativo que se describe en una alucinación de Cemí que no deja de ser una virtualidad. Está describiendo *virtual* y *literalmente* la *poiesis* como Sistema o como imagen, que se vuelve *sobrenaturaleza*. “El Sistema poético no pretende tener ni aplicación ni inmediatez. No aclara, no oscurece, no se derivan de él obras, no hace novelas, no hace poesía. Es, está, respira” (Lezama, 2010: 287). Esa imagen que emerge como sistema es comprendida como ente o como consciencia. ¿No designa acaso la representación de ese mito germinativo en la virtualidad de una alucinación “El potens por la imagen [que] hace posible la *sobrenaturaleza*” (Lezama, 1996: 712). Todo poema es una metonimia, y a veces, una sinécdoque.

² Conviene aclarar el significado peculiar que tiene el inicio y lo inicial para nosotros. Heidegger sostiene en *Parménides* (2005: 5-12) que lo inicial poco o nada tiene que ver con el principio. El inicio es aquello que inicia al iniciado, lo iniciático, lo auténticamente originario que nos hace pensar inicialmente. El inicio es según Heidegger aquello que llega más tarde y también lo más difícil de pensar. Esto que Heidegger llama el inicio será en la poesía que nos ocupa el origen, *lo que permanece*, su fundamento.

³ Felipe Martínez Marzoa dice esto respecto de la *physis* (1973: 18-19): “En filosofía *physis* significa precisamente la verdad, la esencia, y porque incluso fuera de la filosofía significa la fuerza íntima, la virtud profunda de una cosa. Todo ello adquiere una coherencia a la luz de la noción de *ser* como *salir a la luz*, si admitimos que *physis* es algo así como otro nombre de *eon einai*. Pero entonces la palabra *physis* nos sugiere algo nuevo acerca del significado de ‘ser’ en griego arcaico: Si *physis* significa presencia, no significa la mera presencia en el sentido de ‘estar presente’, tener un aspecto, sino: *salir* a la luz, arrancar(se) al ocultamiento. La palabra *einai* por sí sola no nos había dicho que se tratase de una *lucha*; pero el que también *physis* signifique ‘ser’ nos lo dice”.

simbólico”⁴. Habría que hablar como habla el ángel o como habla Edipo. Los caminos no son equivalentes. El ángel rilkiano ha llevado a cabo la transformación de lo visible en invisible. Pensar y hablar como el ángel requiere haber recorrido el camino de esa metamorfosis. Pero aún no se ha completado, el círculo no se ha abierto⁵. La imagen como “conmesura de los opuestos”⁶ se muestra en otra visibilidad (anterior, posterior, etc.). Es la otra cara de la moneda, su precio (el cambio puro⁷).

2. Prefacio. El poeta, fundante de la sobrenaturalidad

“El proyectado como en un mundo de deseos se pierde en lo disponible”
Martin Heidegger

Edipo, fundante. Nuestra elección nos atrapa: ¿De todos los mitos órficos, por qué Edipo? ¿Por qué no Orfeo directamente? La respuesta es inmediata, Orfeo es el dios del canto, divinidad que se sumerge en el Hades, que anima la naturaleza e instituye el canto, “Animales de silencio se abrieron paso, salieron/ del claro bosque libre” (Rilke, 1987: 129)–, es al que se le responde “Saber su no saber es el nuevo saber” (Lezama,

⁴ A indicación de Hegel referida por Agamben (2006: 233) para dar una respuesta semiológica a la fractura de la presencia inaugurada en la cultura por Edipo.

⁵ “La ruptura del círculo en espiral” (Lezama, 1996: 729) es una forma sensible de nombrar la hipóstasis de la poesía, como veremos, del en-sí de las cosas al para-sí de la poesía.

⁶ Esta referencia de Agamben (2006: 235) a la conmesura de opuestos, confluencia de contrarios, conexión de imposibles, etc., en la que interpela directamente a la juntura, “la barrera resistente a la significación”, es el mismo fenómeno que Derrida describe en *Espectros de Marx* (2012) como un estar *out of joint*, fuera de quicio, desquiciado. Este estar-desajustado es el comienzo de toda fetichización, la fractura de la presencia. Es el oscuro *logos* de Heráclito, la palabra poética con la que Agamben quiere pagar la deuda con la Esfinge para “Encontrar un nuevo modelo del significar”.

⁷ Derrida describe en *Espectros de Marx* (2012: 60) la figura del avaro como “Un mártir del valor de cambio. Ya no cambia más, porque sueña con un cambio puro”. El cambio puro es, pues, la potencialidad absoluta. Una potencialidad que en el avaro es omnipotencia, impotente en tanto que virtual, inefectiva. Es mártir –ha visto, ha sido testigo del cambio puro que es el capital en tanto que valor de cambio, cree en la efectividad de una transfiguración total de la realidad que lleva a cabo el capitalista en su *Verleugnung* fetichista, su negación de la realidad (Agamben, 2006: 69). “En consecuencia, el rasgo esencial del fetichismo de la mercancía no consiste en el famoso remplazo de los hombres por cosas [...] sino que consiste, antes bien, en un falso reconocimiento con respecto a la relación entre una red estructurada y uno de sus elementos; aquello que es realmente un efecto estructural, un efecto de la red de relaciones entre los elementos, parece una propiedad inmediata de uno de los elementos, como si esta propiedad también perteneciera a la red fuera de su relación con los demás elementos” (Žižek, 2010: 50). Esto significa, en última instancia y para lo que nos compete, la creencia en que el capital tiene poderes teológicos efectivos, el cambio puro –“todo lo sólido se desvanece en el aire”–. El avaro, el acumulador queda completamente fascinado con esta cisión entre la potencialidad y el acto. El materialismo dialéctico y el pensamiento posmarxista (Jacques Derrida, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Slavoj Žižek, etc.) en conjunción con la hermenéutica son esenciales para una correcta comprensión del fetichismo en toda su amplitud. El cambio puro es en Lezama, en *Paradiso* y en la poesía, lo hipertélico, la posibilidad infinita, “El infinito posible de la poesía” (Lezama, 1988: 369), que “Va más allá de su propia finalidad” (Lezama, 1996: 712), “La hipertelia de la inmortalidad” (Lezama, 1996: 251), el mismo componente hipertélico que aparece en “Muerte de Narciso” como un fugar sin alas. Y entre la potencialidad y el acto, la performatividad: la capacidad real de cambiar el mundo, la realidad de lo virtual, lo real lacaniano que regresa (Žižek, 2006: 19).

1988: 411) y, como tal, se le solicita en los himnos, pero no se puede tomar su posición, su modo de comprensión, porque “El cantar verdadero es otro hálito./ Un hálito por nada. Soplo en el dios. Un viento” (Rilke, 1987: 137). El canto del dios da el ser en tanto que tal⁸, Orfeo y la noche órfica en su plenitud encarnan el infinito y lo hipertélico, la naturaleza (*physis*), “Todo canto es Orfeo” (Rilke, 1987: 137). Edipo, sin embargo, instituye una segunda naturaleza, la familia o el Estado tal como lo entendió Hobbes en *Leviatán*, un dios artificial, o protético como lo define Derrida (2010: 225), un fetiche, un suplemento, es decir, una *sobrenaturalidad*⁹. Orfeo, como divinidad, canta, designa y es directamente la naturaleza (*physis*), su palabra trae las cosas a la presencia en tanto que tales. Pero Edipo está castrado¹⁰. Edipo tiene la particularidad de ser un hombre¹¹. Lo propio de Edipo es la fatalidad y el errar. Su palabra es un destino. Aparece, es el héroe civilizador que rinde la amenaza. El que persiste, sobrevive a su error para errar por el mundo. Su saber es un no-saber “¡Ah oscuridad, mi luz!” la sentencia edípica defendida por nuestro poeta (Lezama, 1996: 266). Ese no-saber se ha vuelto desmesurada sabiduría, “Tiene/ tal vez un ojo de más” (Heidegger, 2009: 52). Tomó los poderes submarinos y subterráneos del Estado –la soberanía– castrado por los símbolos fálicos que lo invisten como soberano con sus dos cuerpos¹².

En contraste con Cristo u Orfeo, cuyo ser es el *logos* mismo, la definición aristotélica del hombre es la de *zôon logon echon* (Derrida, 2010: 371), el animal que tiene el *logos* o el ser viviente dotado de habla. El hombre es un ente que habita el

⁸ De esta manera habría que interpretar el título *Dador* (1960) del poemario de Lezama, en la línea de los *Sonetos a Orfeo* de Rilke.

⁹ Hobbes, autor barroco, entendió el Estado como la imitación del arte de Dios en las primeras palabras de su introducción a *Leviathan* (1985: 81) “Nature (the Art whereby God hath made and governes the World) is the Art of man, as in many other things, so in this also imitated, that can make an Artificial Animal”. Este animal artificial, este dios creado es, en última instancia, un subterfugio, un “Automata” (Hobbes, 1985: 81), una marioneta, un fetiche.

¹⁰ “La castración’ designa el violento corte corporal que nos permite ingresar en el reino de lo no corporal. [...] La ‘castración’ no es simplemente uno de los casos locales de la experiencia de la finitud; el concepto trata de responder a una pregunta fundamental ‘architrascendental’, a saber, ¿cómo nos experimentamos los humanos a nosotros mismos en tanto que marcados, en primer lugar, por la finitud?” (Žižek, 2006: 106). Castración es otra palabra para designar el cortocircuito fetichista, el obstáculo, la cisión en el ser de donde surge la inmanencia.

¹¹ No es un mediador como Cristo, no está entre hombres y dioses como Heidegger caracteriza a Hölderlin, el poeta del poeta llamado a poetizar la esencia misma de la poesía (2009: 38).

¹² “Uno de cuyos cuerpos, puramente inmaterial, angelical, asexuado por otra parte, que se eleva libremente por encima del otro, el de la marioneta mortal o el del ser vivo animal, el cual permanece en tierra, come mal y coge mal, como vamos a ver, fuera de casa, en el burdel o en casa” (Derrida, 2010: 232-233). El fenómeno de los dos cuerpos del rey tiene su explicación en la escisión producida entre lo que se es efectivamente y la función que se ejerce (Žižek, 2006: 106) con el falo como significante vacío: el elemento fálico de poder escinde de esta manera al rey que “se pone”, se inviste literalmente (la letra se inscribe en la carne, el símbolo) de esos elementos fálicos para ejercer el poder efectivamente, se llamen estos elementos cetro, bastón, cuchillo o pistola.

lenguaje. El mito de Edipo aparece para explicar el origen de este ente que experimenta su ser en el lenguaje instaurando un horizonte hermenéutico¹³. El hombre se hace sujeto poético. Pero esto que funda el hombre es siempre susceptible de ser derruido o deconstruido en tanto que se funda metafísicamente (poéticamente) en el *ego cogito* cartesiano y su caracterización del mundo como *res extensa*, es decir, metafísico en tanto que su espacialidad es un desvío de la *physis*, que entiende la naturaleza como Natura en un sentido que caracterizó Leibniz significando con ello “el ser de lo ente” (Heidegger, 2010: 206), lo óntico.

3. Preámbulo

“Concerning the Thoughts of man, I will consider them first Singly, and afterwards in Trayne, or dependance upon one another. Singly, they are every one a Representation or Apparence, of some quality, or other Accident of a body without us; which is commonly called an Object. Which Object worketh on the Eyes, Eares, and other parts of mans body; and by diversity of working, produceth diversity of Apparences”

Thomas Hobbes

En este punto se evidencia la necesidad de aclarar la *sobrenaturaleza*. Para interpretar adecuadamente la *sobrenaturaleza* es necesario profundizar primero en lo que entendemos por *naturaleza* o *physis* en un sentido originario, atendiendo a la crítica que hace Lezama en “Introducción a los vasos órficos” (1988: 406-414) al *Poema* de Parménides (2007). El *Poema* se titula en griego “*Peri phýseos, Sobre la Naturaleza*” (Parménides, 2007: 13) y es en palabras de Gadamer el “Único texto del inicio del pensamiento occidental que ha llegado hasta nosotros” (Parménides, 2007: 13). Lo que significa lo inicial y el inicio para nosotros ya ha sido aclarado. Lo importante ahora es la imbricada relación del *Poema*, que habla sobre la Naturaleza, y *Paradiso*, que habla sobre la *Sobrenaturaleza*. Hay en la opinión de Lezama sobre el *Poema* una crítica más

¹³ Agamben (2006: 234) cuenta que “Con su respuesta (a la Esfinge), proporciona el modelo duradero de la interpretación de lo simbólico”, pero luego se lamenta de ese mismo modelo del significar, como hemos referido en una nota. Deleuze (2005: 145) describe a Edipo como “Un héroe pacificador de tipo hercúleo” y recuerda su conjura de “La potencia infernal de las profundidades”. Nietzsche (2004: 92-94) lo caracteriza como “El hombre noble que, pese a su sabiduría, está destinado al error” para enseguida atribuirle dotes fundadoras. Lo fundacional en Edipo es un horizonte interpretativo que permanece como una institución en el tiempo, es decir, una segunda naturaleza, un orden nuevo. Lezama (1996: 266), en esta misma lógica, al reproducir el grito edípico –“Ah oscuridad, mi luz”– remite a los mitos órficos, aquellos que penetraron las oscuridades del Hades como un saber, una penetración en lo oscuro y el misterio, de larga tradición mística. Cemí recuerda, entonces, dentro de esos mitos donde las madres se proyectan lo que le dijo la suya en uno de los diálogos más reveladores de *Paradiso* (1996: 266) “Vive en el peligro de obtener lo más difícil”, pues hay que ascender a la luz y no quedarse en las oscuridades del Hades homérico, “llevando la espiga de trigo” (1996: 266): un orden nuevo, la fundación, una hermenéutica que emerge como una imagen, un horizonte de sentido.

profunda, soterrada, sobre Heidegger al afirmar que se supera su afirmación “El hombre es un ser para la muerte, por otra: el poeta es el ser causal para la resurrección” (Lezama, 1996: 710). Estas dos concepciones son radicalmente opuestas: por un lado, Heidegger es el pensador que declaró el final de la metafísica para pensar directamente el ser y su emergencia. En un sentido que él mismo clarificó, quiso ser un pensador de lo inicial, pensar el ser desde un olvido del ser (Heidegger, 2005: 39), desde el “Uno” (Heidegger, 2009: 128) o desde el “Se”. El ente olvida el ser, es “Uno o Se”¹⁴. De esta manera, el ente que es el Dasein está vuelto hacia el fin (2009: 245), le pertenece un no-todavía que él no es, inconcluso. Heidegger no piensa el “más allá” porque “El análisis de la muerte se mantiene, sin embargo, puramente `en el más acá`, en la medida en que su interpretación del fenómeno sólo mira al modo como la muerte, en cuanto posibilidad de ser de cada Dasein, se hace presente dentro de éste” (2009: 248). Heidegger piensa en su *Parménides* en las relaciones de la *aletheia*, la verdad como desocultamiento, y el ocultamiento, *lethe*, el olvido como la no-verdad, el ser y el no-ser del ente en su emergencia, en la *physis*, la naturaleza, su fundamento.

La opinión de Heidegger sobre la poesía de Rilke se opone a la de Hölderlin. Esta oposición mantiene una relación análoga con el pensamiento del ser y el pensamiento del ser de lo ente (Heidegger, 2010: 204). Rilke piensa el canto como instauración de un horizonte de sentido en un estado de cosas dado –“Y los animales, sagaces, se dan cuenta ya/ de que no estamos muy seguros, no nos sentimos en casa/ en el mundo interpretado” (Rilke, 1987: 62). Un horizonte de traducibilidad en donde “*Áriston mèn hýdōr*” llega a ser el agua que cae del grifo en Massachusetts o el viento de monzón que trae la lluvia. “Somos los que quieren, que instauran el mundo como objeto a la manera de la autoimposición intencional”, dice Heidegger al interpretar a Rilke (2010: 226). El pensamiento crítico de Lezama y el de Heidegger se complementan y se oponen como el clásico al barroco, como la ontología y la ontología de la *imago*, la meta-física.

Rilke es un gran poeta barroco mientras que Hölderlin lo es clásico en la manera griega del pensar originario. Mientras que Rilke se sitúa en lo que Hölderlin llama los

¹⁴ En la traducción canónica de José Gaos el modo de comprensión indiferente del Dasein se traduce por “Se” mientras que en la traducción que nosotros manejamos se traduce por “Uno”. Hemos querido incluir ambas traducciones del término en la medida en que sigue siendo útil el término acuñado por Gaos para su inteligencia, sobre todo, en lo que se refiere a Latinoamérica, donde, por ejemplo, Octavio Paz lo cita y lo tiene siempre presente al escribir su *El arco y la lira*.

poetas en tiempos de penuria, Hölderlin, está en el *entre*, en el *intermedio* (Heidegger, 2009: 51-52) entre hombres y dioses que aún podían encarnar un *decir originario* que mienta las cosas para traerlas a la presencia. Poeta del poeta que fundamenta la realidad, porque “Lo que permanece lo fundan los poetas” (2009: 90). Rilke se encuentra con el problema de la Mercancía y la objetividad del mundo –“El mundo se encoge porque, por su lado, también las cosas hacen lo mismo, en cuanto que desplazan cada vez más su existencia en la vibración del dinero” (Agamben, 2006: 81). No puede nombrar el ser de las cosas sino tan sólo sus significantes. El pasaje de lo clásico a lo barroco tiene que ver con esta complicación, con este pliegue en el aparecer de lo aparente.

Lo que busca el poeta clásico caracterizado por Heidegger es la fundación del mundo en tanto que este tiene un fundamento poético: la apropiación de lo propio en su propiedad, lo más propio del hombre hablando en heideggeriano, y la venida de lo sagrado como lo venidero. El poeta clásico –tal como entendemos nosotros ese clasicismo, más allá de etiquetas estilísticas– entiende el poema como lo “hablado puro” (Heidegger, 2002: 23), ahí donde oímos el hablar originario, de forma que el habla cotidiana no es el origen de la poesía, sino más bien al contrario el poema posibilita el habla cotidiana, siendo esta como un poema casi olvidado y apenas capacitado para la convocación de la presencia. Así caracterizado el poeta es quien nombra la realidad en tanto que es efectivamente, en oposición al poeta barroco que impone la imagen a la imagen del mundo: el fin (*telos*) de la poesía es refundarlo, cambiarlo, modificarlo, dislocarlo en su ser. De forma que el que mora en la poesía es siempre un sujeto enajenado del Uno, ese modo indiferente de comprensión del ente.

Por el otro lado Lezama piensa con Pascal (1996: 712) que “Como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza. Es decir, poner la imagen en el sitio de la naturaleza”. Como hemos adelantado crítica del *Poema* su rigidez (1988: 409), su tajante “es” y rechaza la noche parmenídea en tanto que unívoca. Complica la noche, la pliega; introduce la cisión del sujeto poético, se interesa por la verdad de lo ente, por lo óntico, por el ser en tanto en cuanto sea este ser imagen. Se interesa tanto por lo real como por lo irreal escatológico, por lo acabado y lo no-acabado, el más allá. Lleva a cabo con su pensar una objetivación de lo ente en su totalidad y eleva el mundo al estatus de cosa en-sí, es decir, lo fetichiza, abriendo así el espacio a lo fantasmático del sujeto en una relación de horizontalidad respecto de la fantasía, lo cual significa que lo irreal se confunde con lo real, que “El nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo” (Lezama, 1988: 300), verbigracia, las películas de

David Lynch, en donde el personaje se enfrenta a su fantasía en el mismo nivel de realidad¹⁵ o las películas de Buñuel donde en cualquier momento el ojo puede encontrarse con la cuchilla que lo corta y el miedo mismo a un acontecimiento produce su acaecimiento: la insoportable sensación de que en cualquier momento, en cualquier lugar, el cuchillo puede atravesar la garganta o la pajarita de papel echar a volar. Escatología horizontal quiere decir, entonces, en el mismo plano que el sujeto que conoce y muere: meta-ontología u ontología de lo óptico o de lo ente, meta-física¹⁶. Una investigación del ser como imagen y del ser que se sabe imagen que, siguiendo las indicaciones de Jacques Derrida, no debe convertirse en una “tauto-ontología” como “Filosofía o como ontología de la vida” que sólo busca afirmar la muerte al modo del performativo al “Incluir en ella la muerte y la alteridad de su otro, sin la cual esta no sería lo que es” (Derrida, 2012: 62). Ontología del sistema como imagen precisamente, en la medida en que articula un pensamiento de la *imago* como re-presentación, metafísico en su sentido originario de lo que va más allá de toda presencia, como plena o pura presencia. Esta forma de relacionarse con las cosas, con el mundo, lleva a la producción de esa distorsión que llamamos fetichismo y explica, por ejemplo, las alucinaciones en *Paradiso*: desde el *phallus* ya nombrado, hasta los sueños que se suceden en el capítulo XII (1996: 368-399), que ocurren de improviso, de pronto irrumpen en la narración *objetos, fantasmas, la muerte y los muertos*, como un desencadenamiento por la muerte del padre, por la ausencia del padre. Explica también los diferentes fetiches y emblemas (innumerables) algunos de los cuales con los que intentaremos ejemplificar, la rara causalidad que va más allá de la sangre, por usar las palabras de Lezama. Explica la presencia mentora de Oppiano Licario y la presencia paternal del Padre. Explica, en última instancia, lo que se quiere decir con “resurrección y sobrenaturaleza”, el abrazo al catolicismo y la escolástica, el funcionamiento del sistema como imagen metafórica y performativa.

Mientras que Parménides articula un pensamiento ontológico de la *physis*, de la naturaleza como surgimiento y des-ocultamiento esenciado en la *aletheia*, el canto del poeta (Edipo, Adán, Rilke, Lezama, etc.) articula un pensamiento meta-físico

¹⁵ La noción de lo fantasmático horizontal como “Un desplazamiento de lo vertical a lo horizontal” (2006: 172) se la debemos a Žižek en su dilucidación sobre *Carretera perdida* de David Lynch, incluida en *Lacrimae rerum* (2006: 143-175). Desde esta lógica, Bob en *Twin Peaks* representa la fantasía, lo real lacaniano que vuelve, un fantasma, pero un fantasma real en su misma afectividad que acosa a Laura Palmer. Esta lógica del fantasma es típicamente lyncheana.

¹⁶ Esta concepción de la metafísica es lo que lleva seguramente a Borges a decir “Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (2009: 25-26).

evidentemente metafórico y eminentemente performativo. Esta performatividad debería ser caracterizada como la capacidad de lo ente o de lo óptico, de la palabra como huella, impronta, fetiche o medio, para afectar al ser mismo; la noción de dispositivo foucaultiano es aquí crucial, la capacidad del fantasma, llámese a ese fantasma comunismo o poesía, de afectar ontológicamente en su originariedad, es decir, cambiar el mundo efectivamente en su ser y en su aparecer.

Lo que mienta esta metaforicidad, de carácter performativo, de la palabra es la posibilidad afectiva de lo inefectivo, es decir, del fantasma, para sustituir el mundo, el “Es creíble porque es increíble: el hijo de Dios murió” y el “Es cierto porque es imposible: y después de muerto resucitó” (Lezama, 1996: 712). La metáfora órfica es el tomar los frutos de la noche, la realidad de lo virtual, etc.; es lo que se le ha venido llamando durante mucho tiempo lo *real maravilloso* o *el realismo mágico* latinoamericano. Como escribe Lezama

En América todo marcha unido a las fuerzas cómicas, la novela ofrece una polarización concurrente. En Europa la novela ensayo de Mann, la novela filológica de Joyce, la búsqueda del tiempo en Proust, pero en América todo eso se da unido por la poesía.

En América la novela comienza con los cronistas de Indias. Es decir comienza en lo maravilloso, lo sorprendente. A mi manera de ver ese hombre americano crea lo que yo llamo una cantidad hechizada, como se ve en el Diario de Martí, y en la segunda parte del Quijote.

Al final de Paradiso las extensas redes del sistema poético se ponen en marcha para que Semí vea a Licario después de muerto (Lezama 1996: 713).

Y, ¿qué es un fetiche si no “cantidad hechizada”?

4. Introducción

La luz es el primer animal visible de lo invisible.
José Lezama Lima

El fetichismo es una determinada manera de relacionarse con las cosas. Es una relación óptica, del ente entendido como sujeto con los otros entes u objetos, una objetivación del mundo en tanto que dado y, por lo tanto, una forma de comprensión del mundo: el ente que es el sujeto entiende el mundo a través de este prisma. Esta relación con el mundo en tanto que objeto produce una distorsión, un cortocircuito, en la inteligibilidad del mundo percibido por el sujeto como *res extensa*, definido por Descartes. Distorsión que nace incidentalmente de la escisión en el ser de lo ente como imagen, una torsión en el significado, una cisión en el aparecer de lo aparente, una fractura en el surgimiento de lo fenomenológico. Se parece a la magia: fetichismo es lo que posibilita la cantidad hechizada, es esa relación subjetiva que conjura una realidad

dada, relación que hemos caracterizado de metafísica. A esta forma de conocer y de relacionarse con el mundo como Natura le pertenece una hermenéutica.

Esa hermenéutica sería edípica pues, como hemos adelantado, Edipo se deja usar como imagen regidora de nuestro pensamiento en la medida en que nosotros nos hallamos también ante un enigma que es el enigma del mundo, como obra, como Sistema poético; y en la medida que el sujeto poético (lector y personaje) está en una relación análoga. Edipo se presta a este experimento en tanto que él utiliza el subterfugio fetichista en la leyenda mítica: Edipo *dice* el sentido de una realidad en tanto que dada, *decide* el sentido del mundo. Este modo de comprensión fetichista es consustancial a la manera de producción poética lezamiana y es la que nos lleva a pensar en los poemas como fetiches o emblemas y al poeta “como posibiliter, como posibilidad” (Lezama, 1996: 712).

La novela o el poema *Paradiso* al que prestamos atención es ante todo una “novela familiar”, otro rasgo que justifica usar a Edipo como imagen rectora, en la medida en que Freud usa la novela familiar del neurótico para explicar el complejo de Edipo y en la medida en la que el complejo de Edipo se expresa como un deseo de reparar a la madre y este deseo se dé en José Cemí como personaje principal, como sujeto poético de *Paradiso*. “Una novela familiar expresa un esfuerzo por salvar la genealogía edípica, pero también un libre empuje de genealogía no edípica. Los fantasmas nunca son formas impuestas, son fenómenos de límite o de orilla preparados para verterse por un lado o por el otro. En una palabra, *Edipo es estrictamente indecidible*” (Deleuze y Guattari 1985: 131). En ese sentido, Edipo es un mito de duelo por el padre. Análogamente, una parte de *Paradiso* es ciertamente un trabajo de duelo.

El reconocimiento del hiato que abre el espacio a la traducibilidad y al fantasma es una barrera resistente al mal de Edipo en tanto que errancia en busca de un destino. En nuestro caso, nos salva de la errancia por el *corpus* textual. Siempre que nos mantengamos fieles a esa grieta radical en los fenómenos, lo que decimos lo experimentaremos en el horizonte de sentido como un destino. Esto significa estar en una posición de afirmación de la grieta, contraria a la plenitud de la presencia.

A eso que denominamos cisión, hiato, fractura en la presentación de la presencia, espaciamiento, diferición, puede llamársele también pliegue barroco: “Como diría el filósofo japonés, la ciencia de la materia tiene por modelo el *origami*, o el arte del pliegue de papel” (Deleuze, 1989: 15). La materia en su totalidad, el mundo como

Natura, es un gran papel, una inmanencia¹⁷ que funciona según el pliegue desde la cual surgen figuras como el avión, el lirio o la pajarita. Del gran flujo de puro devenir que es el mundo, como sistema y como consciencia poética, surgen peces materiales, los objetos, los fetiches, los poemas. Ahora bien, esta inteligencia de la naturaleza como ente objetivo es una experiencia fundamental, no una complicación formal de tipo estilístico aunque, a veces, una lleve a la otra. Las líneas del pliegue barroco convergen hacia el punto de inflexión, vía comunicativa entre un estado y otro, entre una mónada y otra, como muñecas rusas. Ese punto en donde se proyecta la Unidad (hermenéutica) como pliegue a desplegar, complicación que es en Lezama *Paradiso* en su “Carácter sumular” (Lezama, 1996: 713). Es una cuestión de pliegues holísticos que es característico de lo anamórfico, ente de puro semblante, Enigma que permanece indecidió. La integración de todos sus pliegues a modo de totalidad de lo ente no es posible sin traicionar el antagonismo. El Sistema se configura como realidad en-sí, como cosa sublime que evita la representación: todo es un fantasma. Por eso “Todo poema es una metonimia y, a veces, una sinécdoque”, en la medida en que son capaces de designar la totalidad del Sistema.

La unidad como punto de inflexión se expresa de forma orgánicamente atomizada y fragmentaria: la palabra se resuelve materia unitiva y posibilidad en tanto que se remite a un todo como imagen. El imán como centro atrayente es una imagen que vertebrata la obra poética lezamiana. No es casual la fijación por filósofos y escritores: cada una de las lecturas que hace de ellos en ensayos y poemas son lecturas creativas que sirven a su obra. Esta es la invención de los precursores de la que hablaba Borges a propósito de Kafka (1974: 710-712) como un ejercicio de apropiación que configura la hermenéutica del sujeto¹⁸. Dicha hermenéutica tiene carácter creativo y le confiere a la totalidad la cualidad de lo extensivo, una extensibilidad de la obra lezamiana en tanto que Sistema, Obra, Enigma, Mundo o Naturaleza indecidió. La mejor manera de explicarla es con el ejemplo de “Pierre Menard, autor del Quijote” (2009: 41-55) donde Borges enseña que un lector puede modificar un texto con el acto de olvidar las fechas: si el Quijote se escribió a principios del siglo XX, el autor no quería decir

¹⁷ Deleuze (1989: 41) explica lo que nosotros llamamos inmanencia como un *fondo sombrío*: “Lo esencial de la mónada es que tiene un fondo sombrío: de él extrae todo, nada procede de fuera ni va hacia fuera”.

¹⁸ Reproduzco una nota de Cintio Vitier al respecto, que suscribimos plenamente: “Las ‘lecturas’ de Lezama son el subtexto nutricional de su obra, y pudieran estudiarse como una obra previa y en cierto modo aparte. Hay en ellas la mirada fija en un punto, y la errancia de puntos que se imantan. De esa combinación dialéctica surgen sus ‘imágenes culturales’, ya sea *su Orplid* o *su Pascal*” (Lezama, 1996: 469).

evidentemente lo que dijo Cervantes en el siglo XVII. Y ahí el fantasma que surge del hiato, del espaciamento de la traducibilidad: la actualización del texto por parte del lector, la cifra del enigma, acaba siendo una relativización.

Las coincidencias de la obra de Borges para con la de Lezama no son una casualidad ni la mencionamos aquí casualmente¹⁹. Ambos representan y proyectan la unidad de su obra como la esfera de Pascal o Esferaimagen, integrando “una esfera sin fin” cuyo “centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna” (Borges, 1974: 636), curiosamente Borges nombra esta esfera cerca del nombre de Parménides. Esta idea vertebra toda la producción literaria borgiana y la obra poética lezamiana. No son casuales las obsesiones por los espejos que duplican infinitamente, el doble, el signo, el sueño, la metáfora. Por eso podemos calificarlos de metapoéticos e intertextuales, sus obras se extienden y se apoderan del material del que hablan como objetos fetichizados por el flujo de puro devenir de la consciencia como imagen.

Si mentamos aquí “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»” es por razones estratégicas, tanto *Paradiso* como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” tratan de una manera o de otra la metáfora performativa, la metáfora órfica, la capacidad real y afectiva de que la imagen sustituya al mundo, de que la sobrenaturaleza venga a llenar el hueco de la naturaleza, y por eso la voz del autor se incluye en la infinita red de referencias. Autobiográficamente en el caso de Lezama a través de la narración de una historia familiar. Dicho de otro modo, la red de relaciones tiene forma de rizoma deleuziano: no quiere tener autor y quiere escribir todos los textos²⁰.

PRÁCTICA

1. Catálogo–Mercancía

“El poeta como guardián de la sustancia de lo inexistente”
José Lezama Lima

¹⁹ Lezama lo reconoce como precursor (1996: 714), aunque no necesariamente tenga que ser una influencia. En realidad, la manera de operar de Borges, la manera de leer a través de la grieta, del hiato, del espaciamento de la traducibilidad es algo, como defendemos, propiamente barroco. Es lo que nos permite decir que Borges era un gran autor barroco, de la misma manera que lo era Marllarmé. Esta manera de leer cruzadamente como un trabajo que genera fantasmas, es una manera fetichista y barroca de creación: la exégesis y el comentario. Nada hay de novedoso en la iterabilidad, lo novedoso pertenece a la Mercancía y al capital. Nada de esto debería desvalorizar ninguna obra.

²⁰ “De suerte que todo es producción: producciones de producciones, de acciones y de pasiones; producciones de registros, de distribuciones y de anotaciones; producciones de consumos, de voluptuosidades, de angustias y de dolores. De tal modo todo es producción que los registros son inmediatamente consumidos, consumados, y los consumos directamente reproducidos” (Deleuze y Guattari, 1995: 13).

Dijo Mallarmé “Los versos no se hacen con ideas sino con palabras”, cuya traducción podría haber sido perfectamente: las casas no se hacen con planos sino con ladrillos, el mundo no se constituye con conceptos sino con objetos y cosas. La gente no cree en una religión por convicción sino por costumbre, por su carácter radicalmente externo y formal de oficio y de ceremonia ritual (Žižek, 2010: 64-73). Ese es el pensamiento que articula Žižek basado en los *Pensamientos* de Pascal y en el *Proceso* de Kafka, afirma: “Fue Kierkegaard quien escribió que creer en Cristo porque lo consideramos sabio y bueno es una horrible blasfemia, es, en cambio, sólo el acto de creer el que puede darnos el discernimiento de su bondad y sabiduría” (Žižek, 2010: 66). Esta objetividad, esta radical externalidad de la creencia es la que explica en muchos casos el fetiche, un fetiche es una parte objetiva de mi subjetividad y, a veces, también objetualizada en la categoría de cosa, un objeto que ha sido elevado al estatus de cosa en-sí. Por ejemplo, un muñeco es una parte objetiva de mí mismo en tanto que subjetividad o consciencia, si yo me relaciono con él subjetivamente. Así, un fetiche es una subjetivación de lo objetivo en la medida en que representa esa subjetividad de forma objetiva²¹. La fetichización de un objeto (sea este objeto de pensamiento, es decir, concepto, abstracción, etc., o materia efectiva) puede ser explicada siempre con fórmulas retóricas de condensación, desplazamiento, continuidad o sustitución. El fetiche puede ser interno a la manera de una objetivación de una imagen interna como el fantasma impreso en el alma que era el origen y el objeto de enamoramiento propio del amor cortés (Agamben, 2006: 60), o puede ser externalizado a través de la objetualización como un muñeco o una imagen religiosa, que tiene mucho que ver con el “objeto a” lacaniano.

Trataremos de esa manera de posicionarnos en el punto de vista del sujeto poético (lector y autor) ya que, en última instancia, de lo que se está hablando es de la dignificación del objeto con la palabra (acto poético). Llámese el poeta Edipo, Adán, don Quijote, Borges, Lezama, Oppiano Licario, Cemí o yo, en consciencia, ocurre igual: el vacío se llena de cosas, el árbol crece en el desierto, en el Mar Muerto se vuelven a pescar peces contingentes. Este catálogo más o menos arbitrario es un muestrario limitadísimo de esos “peces contingentes” hallados en *Paradiso*.

²¹ Esto se puede llevar al escenario de la pesadilla, por ejemplo un televisor que sea objetivamente mi subjetividad, es decir, en tanto que yo crea firmemente que el televisor es parte objetiva y objetualizada de mi propia subjetividad lo que en él se proyecta como imagen lo experimentaré como mi propio pensamiento. ¿No son las redes sociales una extensión objetiva de la socialización? ¿No fue acaso Borges quien dijo que el libro era una extensión del pensamiento?

2. Análisis

La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero, hurgó apretando suavemente como si fuese una esponja y no un niño de cinco años; abrió la camiseta y contempló todo el pecho del niño lleno de ronchas, de surcos de violenta coloración, y el pecho que se abultaba y se encogía como teniendo que hacer un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural; abrió también la portañuela del ropón de dormir, y vio los muslos, los pequeños testículos llenos de ronchas que se iban agrandando, y al extender más aún las manos notó las piernas frías y temblorosas (Lezama, 1996: 1).

En este fragmento, con el que comienza *Paradiso*, de la nada surge algo. De la pura inmanencia del papel en blanco aparecen las palabras “La mano”. Esa mano parece autónoma, ella misma “Separó los tules de la entrada del mosquitero”. Es una mano que palpa, que toca y que define, una mano que abre la camiseta y está en una relación de cuidado con un niño. Esta mano contempla a ese niño. ¿Podría ser que esta indefinición del sujeto fuera un error? ¿La mano o Baldovina contemplan? No hay duda la mano separa, la mano hurga, la mano aprieta, abre, contempla, vuelve a abrir, ve, “Y al extender más aún las manos notó las piernas frías y temblorosas”. Aparece en plural por primera vez, se disipa la magia, cambia el sujeto de la acción. Lezama podría haber dicho simplemente “Baldovina separó los tules” pero dijo, sin embargo, que la mano lo hizo. Este fenómeno es lo que Žižek llama un órgano sin cuerpo, como la sonrisa de Cheshire es una sonrisa sin gato, esta mano aparece sin su cuerpo. En lenguaje cinematográfico sería el plano subjetivo de la cámara, un objeto-ojo deleuziano. No es casual que las primeras palabras de *Paradiso* sean un punto de vista subjetivo desde un objeto que es un órgano: precisamente la mano. Con la mano se escribe y se comete el asesinato (Heidegger, 2005: 104-105), por la mano ocurren “El saludo y las gracias, el juramento y la señal, pero también la ‘obra’ de la mano, la ‘artesanía’ y la herramienta”. Afirmamos con certeza la sensación de pura autonomía.

José Cerní había salido de la escuela portando una larga tiza, mantenía la tiza toda su longura, si se apoyara se quebraría, por distracción ensimismada, característica de sus diez años. El cansancio de las horas de la escuela motivaba que a la salida buscara apoyo, distracción. Ese día lo había encontrado con la tiza. La escuela situada en el centro del campamento tenía como fondo un largo yerbazal, y a su derecha, un paredón que mostraba su cal sucia y el costillar de sus ladrillos al descubierto, como si el tiempo lo hubiese frotado con una gamuza con arena, limón y lejía. Se había acercado al paredón buscando compañía. Fue esa compañía que sólo se seguía a sí misma, piedra sobre piedra, pensamiento sobre pensamiento irreproducibles. Su marcha se hacía también en esos momentos como el paredón, pasos tras pasos sumados, como sumados ladrillos dándonos la altura del paredón. Mientras la cimentación del paredón parecía ablandada marisma, mostrando largas tiras de su piel, el ladrillo cocido de nuevo por el directo lanzazo del cenital, se ajustaba como las capas que forman el tronco del plátano.

Al fin, apoyó la tiza como si conversase con el paredón. La tiza comenzó a manar su blanco, que la obligada violencia del sol llenaba de relieve y excepción en relación con los otros colores. Llegaba la prolongada tiza al fin del paredón, cuando la personalidad hasta entonces indiscutida de la tiza fue reemplazada por una mano que la asía y apretaba con exceso, como temiendo que su distracción fuese a fugarse, pues aquella mano comenzaba a exigir precisiones, como si reclamase la mano el cuerpo de una capturada presa (Lezama, 1996: 20).

En este segundo fragmento aparecen dos objetos determinados subjetivamente, la mano y la tiza. Se dibuja, se delimita. Primero, un sujeto, José Cemí, que es nombrado en las primeras palabras de este capítulo, apoyará la tiza que porta sobre el paredón. El lugar desde el que se habla es la posición subjetiva del niño, cuya distracción, ensimismamiento y acción se describen. Primero, el sujeto, José Cemí, pero enseguida la tiza ocupa toda la atención: “José Cemí había salido de la escuela portando una larga tiza”, primera frase y coma, continúa: “Mantén la tiza toda su longitud”. La tiza cobra autonomía, casi consciencia: “Si se apoyara se quebraría, por distracción ensimismada, característica de sus diez años”. Se pasa a hablar desde una perspectiva objetivamente subjetiva donde el objeto y el sujeto se confunden en una especie de “Triunfo del objeto sobre el yo” que dice Freud (Agamben, 2006: 54) y es que el yo como sujeto “Aspira a incorporarse el propio objeto devorándolo”. De esta forma explica Agamben la *Verleugnung* fetichista para no renunciar a su fantasma. De esta forma la tiza acaba aprehendiendo “Personalidad hasta entonces indiscutida”. El sujeto que porta el objeto lo usa y es como si mantuviese una conversación a través del objeto que porta con el objeto que toca, en el que escribe e inscribe, el paredón, es decir, con el objeto que limita. Esa personalidad indiscutida “Fue reemplazada por una mano que la asía y apretaba con exceso”. De una perspectiva a otra: al objeto lo agarra otro objeto, órgano u objeto que aparece “como temiendo que su distracción fuese a fugarse”. Y la mano “Exige precisiones, como si reclamase la mano el cuerpo de una capturada presa”. No es extraño que aparezca la mano, órgano u objeto, propiamente del sujeto en tanto que continuación de su cuerpo, en el momento en el que una figura empieza a dibujarse en el paredón. No es extraño que esa mano como un objeto orgánico, que limita con otro objeto-objetual que limita con otro objeto, aparezca autónomamente en el momento en que aparece el deseo como deseo de definición. En realidad, es una descripción sucinta de la escritura fetichista en la que es fácilmente discernible la remisión al poema “Ah, que tú escapes” de Lezama (*Enemigo rumor*) donde el lindero se hace carne, se

materializa la definición hecha palpable para la mano que la toca y delimita “una vivencia de los bordes, lo limítrofe como condición de existencia, *unheimlich*”²².

De esta manera el fetichismo es un modo de habitar el lenguaje. Es un recurso retórico performativo donde el sujeto desplaza, condensa, hace analogías y resignifica significantes, donde la performatividad aparece, por ejemplo, en la creencia del sujeto enfermo de que la estampilla del santo le curará la sífilis. Es una forma de constitución de la *Sobrenaturalidad*, una *teleología insular* como modo de conquista o de territorialización (re-, des-). En última instancia, la fetichización es un modo de construcción metafísico, una forma discursiva de crear en el vacío taoísta o en la opacidad de una inmanencia, pues “Toda siembra profunda, como decían los taoístas, es en el espacio vacío” (Lezama, 1996: 249). Edipo o Adán o Cemí, “*el agente de la desterritorialización*” (Žižek, 2006: 103), que busca la línea de fuga: poeta. Forma crítica de ver el mundo, primero delimitación, luego vaciamiento crítico del contenido, luego penetración para engendrar la imagen; o primero territorialización, luego desterritorialización, luego re-territorialización. Se trata de territorios, de cómo lo insular se ensimisma en su círculo, se mira al ombligo, se sublima de tal manera que se hace completamente impenetrable y, de pronto, en la hipóstasis se rompe en espiral, vuelve lo en-sí, para-sí hegeliano en una positivación de la negatividad, de la pura heterogeneidad. De la nada: algo. Estamos tratando de la mediatez, del cuerpo como medio, como *res extensa* de una subjetividad y una consciencia, de la barrera y de la grieta, una mirada hermenéutica.

Hay dos Nietzsche, el profesor que reacciona contra los profesores y el disfrazado de príncipe Vogelfrei (fuera de ley). Fuera de ley, en una dimensión creadora, significa dentro de lo sexual, pero ahí también se separó de la tierra de los condenados, se abandonó a la barrera de agua, pero no pudo habitar la isla. Dentro de lo sexual, y esa es su principal humillación, tuvo que abandonarse al espíritu errante. No pudo llegar a la configuración de lo sexual, a la isla. Quedó poseído y poseído por la barrera de agua, por la materia de la ensoñación. De ahí derivó, más que de Goethe, su gran devoción por Claudio de Lorena, todos los días de igual perfección insuperable, decía refiriéndose a esa pintura. Vivía en los ventisqueros de la Alta Engadina, pero amaba el mar en calma a la manera de los griegos. No tenía espíritu poseedor, no podía ver el padre como Tolstoi, era poseído como lo revela el versículo del Zaratustra: “Yo vivo mi propia luz, yo absorbo en mí las llamas que brotan de mi cuerpo...” (Lezama, 1996: 299).

Así en este fragmento Nietzsche es incapaz de habitar la isla que ha delimitado críticamente, no puede *penetrarla, reterritorializarla, resignificarla*, lo que lleva a la impotencia sexual como remitimos con el *phallus* en una nota del “Exordio”. “Se

²² La cita pertenece a José Luis Rosario Flores, *in memoriam*, como un fantasma producido por este trabajo de duelo.

abandonó a la barrera de agua”, ¿acaso no parece que está hablando de la barrera resistente a la significación, de la grieta, del hiato? No llega a la penetración y por lo tanto no vuelve lo en-sí, para-sí, poseso de la barrera, del hiato, de la grieta en los fenómenos, fascinado por la pantalla su mirada misma se objetiva fascinado con lo que él puede ver en lo en-sí, en la grieta como pantalla, de la misma forma explica Žižek (2010: 164-165) que le ocurre a James Stewart en *La ventana indiscreta*: le ocurre al que mira por la mirilla en una experiencia de voyeur, tal como le ocurre al mirar por *La puerta* de Duchamp a cualquier sujeto, o como a Godofredo el Diablo

Godofredo el Diablo rondaba con las uñas las paredes y ventanas, para obtener una mirilla que le permitiese seguir todo el curso de la pasión... Al fin, en un ángulo inferior de la ventana, pudo apostar el ojo izquierdo, por carencia, como ya hemos dicho del ojo del canon. Corno quien contempla una aparición marina por los cañutos de un anteojo, pudo precisar una extrañísima combinación de figuras. Fileba desnuda, acostada en la cama lloraba, mostraba toda la plenitud" de su cuerpo, pero sin estar recorrida por el placer, antes bien, parecía tan indiferente como frígida. Eufrasio sin los calzones y los pantalones, tenía aún puestos la camiseta y la camisa (Lezama, 1996: 221).

Godofredo “pudo apostar”, cuidado con las palabras, “El ojo izquierdo, por carencia, como ya hemos dicho del ojo del canon”²³. Ensimismado por su propio deseo, había puesto su deseo en la grieta misma, no supo habitar lo en-sí de su isla, de forma todo vuelve al para-sí en la oscuridad de Edipo errante en busca de su destino: “Así fue como Godofredo el Diablo perdió el ojo derecho y perdió también la razón. Sus caminatas describen inmensos círculos indetenibles” (Lezama, 1996: 222). Ha quedado tuerto y sin razón por la causalidad poética: “Una, entre todas aquellas lianas, le hizo justicia mayor, retrocedió, tomó impulso y le grabó una cruz en el ojo derecho, en el ojo del canon” (Lezama, 1996: 222), es decir, la liana actuó, movida por los mecanismos causales del Sistema ético²⁴-poético, como un medio: Fetiche.

Todo ello entra en contraste con la relación amorosa entre el padre y la madre en el capítulo IV, que comienza como una relación voyerista entre persianas y sonrisas que, sin embargo, acaba habitando la isla, el sexo, el matrimonio. Toda una dialéctica de persianas que llevan al deseo y a un deseo de habitar ese deseo no solamente como fantasma, un enamoramiento por la luz y por la imagen. Es ese ensimismamiento del objeto de deseo lo que lleva a la impotencia sexual.

²³ Hay un pequeño error, como se verá, ya que el ojo que pierde Godofredo es el derecho, indica Cintio Vitier (Lezama, 1996: 222).

²⁴ Para otro trabajo queda la caracterización del *ethos* en *Paradiso*.

La presencia a su lado del cuerpo de Lucía parecía que obturaba sus sentidos. No lograba alejarla, convertirla en imagen, para que pudiese circular más libremente por sus centros nerviosos. Entonces, Fronesis cogió su camiseta asfixiada casi bajo la balumba de toda su ropa, y la puso a navegar en el río de la imagen. Le pidió a Lucía sus tijeras. Del espaldar de la camiseta cortó una circunferencia, y en el centro cortó otro agujero del tamaño del canal penetrante de la vulva. Tapó el sexo con la lana circulizada. Ya al final de toda esa labor como de sastre submarino, había logrado alejar el cuerpo de la momentánea enemiga y se sentía recorrido por una comezón que se iba trocando en un cornejón, para darle a ese momento una expresión de voluptuosidad verbal. Cuando precisó que el agujero de la lana cubría el círculo por el que se entraba al río de la fémina, el gallo de Eros anunció el alba de su agujón posesivo (Lezama, 1996: 287).

Fronesis hace uso del subterfugio fetichista para poder de alguna manera “Castrarse”, poder entrar dentro de la red simbólica, poder habitar la isla, romper el círculo: “La presencia a su lado del cuerpo de Lucía parecía que obturaba sus sentidos”. Fronesis, el que fluye, la sabiduría, tuvo que castrarse con violenta literalidad del término, para poder asumir, habitar el sexo, para hacer a la amante “Navegar en el río de la imagen”. Algo que Cintio Vitier remite a la “Necesidad de alejar o ‘lejanizar’ el sexo para tener, paradójicamente, acceso al placer sexual” (Lezama, 1996: 504), esa lejanía, esa obstaculización del deseo es puro hegelianismo, lo que según Žižek caracteriza y diferencia a Hegel de Kant es precisamente tomar el obstáculo de lo en-sí como un límite inherente. Es el uso de un fetiche, un suplemento protético, el trozo de lana es un elemento puramente fálico en su significación de significante vacío.

Se interrumpe el *Catálogo* como se interrumpe un pensamiento. Un análisis exhaustivo del fantasma y del fetiche en *Paradiso* excedería los límites de cualquier catálogo. Irrumpe, pues, una moción totalizadora: un deseo de querer darle una significación fetichista al conjunto de *Paradiso* como sistema-imagen. Queremos darle un sentido a las enigmáticas palabras que el fantasma de Oppiano Licario pronuncia al final de *Paradiso* para que lo escuche José Cemí (Semí, ídolo; C’est moi, yo; y yo mismo como sujeto poético) después de su muerte, sobrenaturalmente: “Ritmo hesicástico, podemos empezar” (Lezama, 1996: 459).

Primero, en tanto que habla un fantasma, hay que determinarlo como tal: un fantasma es siempre su propia representatividad, una ontologización de los restos (Derrida, 2012: 23), una positivación de lo negativo, que aparece como el producto de un trabajo de duelo, literalmente generado por el trabajo como trabajo de duelo. La noción de fantasma es en sí misma “un escándalo ontológico” (Žižek, 2006: 114), su condición de existencia es no ser del todo, inconsistente: un fantasma es su propia representatividad y, sin embargo, con capacidad afectiva, es decir, real como la vida misma, como la vida misma de la sentencia es un fantasma. *Es* en la medida en que

representa y en que participa de esa no-presencia como positivación de lo negativo. Ese resto positivado puede ser un objeto sensible, por ejemplo, los brazos de la Venus de Milo, o un recuerdo, como la voz sobrenatural de Oppiano Licario²⁵. Así se produce el fantasma, una nada que *es*, que *existe*. Si esa cosa se objetualiza como objeto contingente se hace fetiche-emblema: apariencia *qua* apariencia, cosa en-sí, que es y que representa su misma esencia. Un fetiche objetualizado así es una porción de *physis*: del emblema surgen los fantasmas como representatividad objetivada, fantasma materializado en carne, trozo de la razón entendida como *logos*, heraldo, el mensajero, una pluma del ángel que ha llevado a cabo la transformación de lo visible en invisible: Mercancía en consciencia, una especie de capitalización espiritual de los objetos. Todo ello nos lleva a la conclusión de que *Paradiso* es un fetiche, la estancia del poeta como “Morada capaz y receptáculo” (Agamben, 2006: 11), el “núcleo esencial de su poesía”. Pero estancia no es lo mismo que residencia.

¿Quién, quiénes, qué reside en ese Topos? *Paradiso* en su carácter topológico parece ser, o busca ser, por la evocación al final de *Paradiso*, la Orplid que define como “La ciudad tibetana al final del Paradiso, donde lo real y lo irreal, lo cercano y lo lejano se confunden en una ideal lontananza” (Lezama, 1996: 710). Eso que nosotros en referencia a Žižek hemos definido con que lo fantasmático se le presenta horizontalmente al sujeto. La Orplid (o la Atlántida) parece una metáfora de América y del mundo. Pero no vayamos tan rápido, para el barroco tiene sentido decir que la realidad tiene un fundamento poético en tanto en cuanto es una construcción discursiva o ficticia, es decir, metafísica y trascendental. La construcción de estos fundamentos se da en el vacío, ya que no hay Naturaleza, pues se ha perdido. Aquí, en esta negación de la naturaleza, trabaja lo nombrado por el término *Verleugnung* fetichista que en su patología engorda la sustancia de lo negado y de lo ausente, de forma que todo es remisión a un ente como *sobrenaturaleza*. Esta forma de entender el mundo, Agamben ha sabido representarlo fielmente en su exégesis del cuadro *Melancolía* de Durero, en donde los útiles aparecen como funciones en el cuadro, funciones y relaciones, redimidos de su utilidad, el taller entero al que Heidegger remite sin parar en *Ser y tiempo* (2003).

²⁵ La diferencia esencial entre la naturaleza convocada por Hölderlin y la convocada por Lezama es que la de Hölderlin pretende ser la naturaleza efectivamente mientras que la de Lezama es una conjura, un fantasma, un futurible.

Paradiso es la constitución de ese ente que es la Orplid, un trabajo de duelo, productivo en tanto que trabajo (*poiesis*), del fantasma, la entidad, el producto: “Es, está, respira” (Lezama, 2010: 287). Por eso la poesía de Lezama no es clásica, hölderliniana en el sentido de poesía pensante que le da Heidegger, sino productiva, performativa, metafísica como ontología de la imagen, sistema y consciencia: transcendencia fetichista e hipertélica.

La ciudad, la *polis* es “el paraje esencial del hombre histórico” (Heidegger, 2005: 124). Es el topos donde el hombre se realiza como *zoon logon echon*, es decir, como ser viviente dotado de habla. De ahí que sea tan importante para la construcción de la identidad de los pueblos un fundamento poético, donde lo poético hace permanecer el fundamento en su esencia. Esto lo dice Heidegger, que pone a Hölderlin como fundador de la patria alemana. Nosotros, sin embargo, hablamos de refundación, de futuribilidad.

El poeta clásico llama al mundo y a las cosas a venir a su palabra salvando así el fundamento de lo real y al hombre como un morar poético sobre la tierra (Heidegger, 2009: 47). Píndaro, a quien Hölderlin tradujo profusamente, es uno de los definidores del género hímnico, la poesía pindárica se incluye dentro del género de la lírica coral griega. El himno y la lírica coral habría que enmarcarlos en el contexto de la fiesta. Es “Una petición de ayuda para la colectividad” (Rodríguez Adrados 2006: 42-43). La importancia de la fiesta es capital y significa un estar libre para la venida de lo sagrado (Heidegger, 2009: 116), es decir, no solamente el estar libre para el ocio de un día festivo en el cual se descansa del trabajo, sino un reposo fundamental. El esplendor del género “Coincide con el brillante principio de la tragedia ática que produce Esquilo” dice Ruiz Yamuza (Ortega, 2006: 16). El papel del coro en estas fiestas puede tener su explicación en lo que según Žižek (2010: 62-63) es la naturaleza radicalmente exterior de la creencia: el coro opera como un fetiche a través del cual el oyente sufre las pasiones y tribulaciones, piense en lo que piense, y lleva a cabo la catarsis. El coro encarna así la voz del pueblo en su colectividad social y lleva a cabo la liberación y la catarsis, abriendo el espacio para la venida de lo sagrado. En los himnos pindáricos se lleva a cabo la escenificación del mito. *Mithos* es otra palabra inicial, que como *epos* y *logos* traducen la “Palabra”, el “Decir”. *Mithos* es lo legendario y la leyenda en el decir inicial (Heidegger, 2005: 81), es el nombramiento de ser (2005: 145) porque el hombre como *zoon logon echon* es el ente que surge del nombramiento, del decir.

En ese nombramiento de ser brilla la esencia inicial de los dioses griegos, lo divino o lo sagrado. Es en este sentido que el poeta emerge como un semidiós para Heidegger que funda lo real con su palabra y asegura su esencia y fundamento poético. Sobre esta exposición de lo mítico y la venida de lo sagrado en el género del himno nos da una indicación Píndaro, que según Heidegger en su *Parménides* (2005: 97-98), nos ofrece el *aidos*, el sobrecogimiento, que significa esencialmente sobrecogimiento de ser, re-solución del ser pues lo arroja al desocultamiento, a la verdad y le otorga *tecné*, y es en tal arte donde el hombre está de-cidido en sentido literal, es decir, sin ninguna escisión en el ser. Es en este sentido que habría que interpretar la aseveración de Heidegger sobre la majestad de los poetas, pues esta decisión tiene que ver con la soberanía. También en ese sentido habría que entender la afirmación de Agamben (Derrida, 2010: 123) que dice que Píndaro fue el primer gran pensador de la soberanía. Y es en este preciso sentido que deberíamos observar la interpretación de Octavio Paz en *Los hijos del limo* sobre *Hiperión*: “Hiperión no sólo lucha por la libertad de Grecia sino por la instauración de una sociedad libre; la construcción de esta comunidad futura implica asimismo un regreso a la poesía. La palabra poética es mediación entre lo sagrado y los hombres y así es el verdadero fundamento de la comunidad” (1998: 67).

Para llegar a la fundación de una comunidad de hombres libres, es decir, para fundar la polis, la ciudad en donde vive históricamente el hombre, es necesario haberse apropiado de lo más propio. Este movimiento es el que según Heidegger describe el poema “Memoria”, que actúa como un mapa y una biografía poética. Cuenta el movimiento que ha tenido que seguir Hölderlin para llegar a la conquista de lo propio y su libre uso, lo que él consideraba “lo más difícil” (Heidegger, 2009: 97). La contraesencia de esta memoria es el olvido.

Hölderlin en la interpretación de Heidegger con su poesía constituye y funda el paraje esencial en donde el hombre encuentra lo más propio del hombre, en donde es posible la com-parecencia del ser: Reunirse en la presencia, la convocación del mundo. No obstante, siendo esto cierto, para el poeta en tiempos de penuria, para el poeta barroco, es el sujeto poético (lector, autor y personaje) quien guarda esa esencia. Reiteramos: el sujeto que mora en la poesía es un sujeto enajenado del Uno, esencialmente dislocado. Porque la poesía busca la cisión del sujeto, disloca lo Uno para darle el ser y de-cidirlo.

Queremos nombrar la totalidad de lo ente y, sin embargo, no hay escapatoria del espaciamiento, del hiato, de la *différance*, de la inscripción, del objeto como mercancía,

del fetichismo, del subterfugio, del antagonismo. Hay que tratar con el fantasma bajo el signo de la grieta, del emblema y del fetiche. No hay una cosa tal como mercancía absoluta, en-sí, sin valor de cambio o reificación fuera de propia significación; no hay una archihuella, un archirrastró del origen del sentido en general reconstituible en su originariedad. Lo que Agamben formula al final de *Estancias* (2006: 263-266) es la promesa del horizonte mesiánico, parusía del *logos* de Heráclito como conmesura de imposibles. La totalidad es irrepresentable: en su naturaleza antagónica carece de unicidad.

Solamente estamos decididos en la poesía que imita en su mimesis el decir originario, en la decisión soberana, es decir, en tanto que constituimos un horizonte de sentido, en tanto que nos enfrentamos al enigma como el enigma del mundo, y sólo si participamos como Edipo y tomamos partido y somos Edipo y José Cemí, Lezama y Adán, primer nominador. Nos decidimos en tanto que abrimos nuevos horizontes de significación y traducibilidad. Cemí, yo, Edipo o Adán. El hombre que nombra lo real asume su falta, se mantiene en la separación, al borde, en lo limítrofe, en la barrera o en la grieta, como un ciego. Investiga hasta el final la oscuridad de un conocimiento. Le pertenece a Edipo como héroe y al hombre en tanto que tal, esa pulsión que lo sobrevive, una teleología que va más allá de sí misma: el rasgo de lo hipertélico o lo excesivo. Lo propio del hombre, como decimos, es la cisión, la oscuridad y la grieta, el error y la errancia. Sigue una pulsión, persiste hasta el final como sujeto poético. Se decide al descifrar el enigma, ese enigma que podría haber sido resuelto con cualquier otra cifra. Se vuelve poeta, llena el silencio.

En tanto que lo que queremos nombrar es irrepresentable este texto debe ser lo contrario del consenso, debemos preservar, ante todo y ante todos, su carácter radicalmente antagónico y agonístico, porque esta irrepresentatividad de lo total es lo poco que ha quedado de la lucha de la *a-letheia* como des-ocultamiento, como verdad originaria, como lucha, y es preciso preservarlo si queremos evitar un peligro mayor.

Participamos de la obra en tanto que desciframos ese enigma en principio hermético y críptico: somos remitidos, redimidos, decididos en un paraje esencial que es el paraje de la poesía, la *polis*, el porvenir. *Paradiso* es la constitución del paraje esencial del animal político, el hombre, un mundo común, una *res publica*. ¿Cuál es entonces la diferencia con el poeta clásico, Hölderlin o Píndaro?

La diferencia es la siguiente: ese paraje, esa constitución de la República es un fantasma, una promesa. Como en el mito de Er (Platón, 1998: 439-449) beberemos de

Lethe, el olvido, volvemos a ser uno. Por eso, el mito de Edipo, Adán o Cemí se prestan a este análisis. De la oscuridad de lo en-sí y del círculo de la indecisión, al para-sí de la poesía, es decir, “Ritmo hesicástico, podemos empezar”. Somos expulsados del campo del olvido, donde aún guardábamos la memoria y el fantasma se disipa. Poesía es remisión.

“No hay escapatoria”. Pero a esa cerrazón, a esa clausura sistémica le pertenece también una promesa, un compromiso, un mesianismo. Una esperanza de justicia (*dike*²⁶) proyectada en la metáfora órfica, la sustitución literal de un mundo dado (A) por un mundo creado (B), la promesa de la sustitución del reino por el reino de la imagen, el más allá hipertélico, el reino de los cielos y los ángeles, la resurrección, la venida de lo sagrado a la plena presencia: parusía del *logos* de Heráclito, Cristo hecho carne, Orfeo. El advenimiento en el modo de Baco que baja de los cielos con el movimiento maquínico de un dispositivo teatral (en Eurípides) o como en el *Manifiesto comunista*: “Parusía de la manifestación de lo manifiesto” (Derrida, 2012: 120). A ese devenir que adviene le pertenece una creencia como experiencia del fantasma: es preciso para que el fantasma sea ser creído, ser afirmado en su afectividad, es decir, en su performatividad, esto es, la realidad de lo virtual, con crítica literalidad: *Paradiso* es la metáfora órfica performativa, hay *telos*, hay fin. *Paradiso* es Orplid²⁷ como medio en vez de como fin en sí mismo. Metáfora del mundo que busca su lenta sustitución.

El pliegue primero de la naturaleza es exactamente su ser. El gran pliegue de la naturaleza es, pues, no ser *physis*, sino vacío capaz de ser ocupado (*ocupatio*) por cualquier cosa, ya sea dios, mosca, huevo, cáscara, o Mercancía. Viene a suplir. La única arma existente que nos queda –arma discursiva de la palabra pragmática y práctica–, la última esperanza contra los dispositivos biopolíticos puestos en marcha e impuestos por el Estado para calcular, someter y dominar la vida en tanto que vida humana (*bios*) y vida animal (*zoe*), son el fantasma, el fetiche, la poesía en tanto que *poiesis* o actividad poética. Tratar de imponerle al mundo una imagen del mundo. Sistema e imagen aparecen como armas y defensas.

En este sentido de la guerra en curso (Tiqqun, 2012) *Paradiso* es un refugio que guarda la esencia de la ciudad entendida como *polis* –libro, entonces, conspicuamente

²⁶ Precisamente la justicia entendida como *dike* es según Derrida (2012: 41-42) indeconstruible e irrenunciable. Mesianismo al que no se debe renunciar y que hay que salvaguardar.

²⁷ El concepto de un *topos* en el que lo real y lo irreal conviven y se confunden es una metáfora que recorre la literatura latinoamericana, aunque con diferentes motivos y propósitos. ¿Qué es si no Comala en *Pedro Páramo*?

político— contra la oscura figura del derecho romano, el *Homo Sacer*²⁸, articulada por el Estado como Ley actualmente para eliminar al enemigo. Frente a una burocracia — encargada de cosificar, fetichizar, reificar al hombre para erigirlo a él, *deus ex machina*, como un Dios inmanente, y sustraerle de esa manera su fuerza de trabajo, volverle fálico o marioneta— la poética como Sistema y como imagen en donde el Uno (Todos) se decide discursivamente. Elección soberana de su identidad y su horizonte hermenéuticos, erigidos y erectos por quien los acomete desde la pura heterogeneidad y la negatividad del sujeto, su nada frente al Enigma y el mundo, cuando la verdadera y única propiedad privada inherente es el fantasma y está siendo amenazado. Sujetos con soberanía en vez de dioses fascinados por el cambio puro e impotentes ante la Mercancía. A la construcción de ese paraje, se debe uno entregar en su actividad poética como sujeto en propiedad de un decir mayestático.

Bibliografía citada

- AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 1998.
- , *Estancias, La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- ARETA MARIGÓ, Gema, Ed, *La palabra extensiva*, Madrid, Verbum, 2011.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
- , *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- DELEUZE, Gilles, *El pliegue, Leibniz y el barroco*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1989.
- , *Lógica del sentido*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2005.
- DELEUZE y GUATTARI, Gilles y Félix, *Anti-Edipo, Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1985.
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, México-España-Argentina-Colombia, Siglo XXI, 1986.
- , *La bestia y el soberano, Tomo 1*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- , *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta, 2012.
- HEIDEGGER, Martin, *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002.

²⁸ Agamben convierte la oscura figura del derecho romano arcaico del *homo sacer* (sujetos cuya vida, tras haber cometido un delito, estaba expuesta al poder soberano, no podían ser sacrificados pero podían ser asesinados sin impunidad) en la confluencia entre el modelo jurídico-institucional y el modelo biopolítico del poder. Esta figura le ofrece la clave de los textos sagrados de la soberanía y los códigos del poder político. El ser humano declarado “hombre sagrado” era *matable* y tenía una vida privada de todo derecho (desnudo, sin protección jurídica).

- , *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003.
- , *Parménides*, Madrid, Akal, 2005.
- , *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid, Alianza, 2009.
- , *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2010.
- HOBBS, Thomas, *Leviathan*, London, Penguin, 1985.
- LEZAMA LIMA, José, *Confluencias*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.
- , *Poesía completa*, T. I y II, Madrid, Aguilar, 1988.
- , *Paradiso*, Edición Crítica de Cintio Vitier, París, ALLCA XX, 1996.
- , “Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*”, en *Paradiso*, Edición Crítica de Cintio Vitier, París, ALLCA XX, 1996, pp. 710-714.
- , *La posibilidad infinita*, Introducción, transcripción, selección y notas de Iván González Cruz, Madrid, Verbum, 2010.
- MARTÍNEZ MARZOA, Felipe, *Historia de la filosofía*, Madrid, Istmo, 1973.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2004.
- PARMÉNIDES, *Poema, Fragmentos y tradición textual*, Edición y traducción de Alerto Bernabé, Madrid, Istmo, 2007.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1998.
- PÍDARO/BAQUILIDES, *Odas y fragmentos*, Introducción general de Emilia Ruiz Yamuza, Traducción y notas de Alfonso Ortega, Madrid, Gredos, 2006.
- PLATÓN, *República*, Barcelona, Planeta-DeAgostini, 1998.
- RILKE, Rainer María, *Elegías de Duino, Los Sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, 1987.
- RUIZ YAMUZA, “Introducción general” a PÍDARO/BAQUILIDES, *Odas y fragmentos*, Madrid, Gredos, 2006, pp. 9-29.
- TIQQUN, *Contribución a la guerra en curso*, Madrid, Errata Naturae, 2012.
- VVAA, *Lírica griega arcaica, poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.*, Introducciones, traducción y notas de Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Gredos, 2006.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Órganos sin cuerpo, Sobre Deleuze y consecuencias*, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- , *Lacrimae rerum, Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Madrid, Random House Mondadori, 2006.
- , *El sublime objeto de la ideología*, Madrid, Siglo XXI, 2010.

