



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE HUMANIDADES

**ANÁLISIS RETÓRICO DE “MITOS Y CANSANCIO CLÁSICO”,  
DE JOSÉ LEZAMA LIMA. UNA POÉTICA DE LA DIFICULTAD**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

JUAN CARLOS CARMONA SANDOVAL

**DR. MARCO URDAPILLETA MUÑOZ**

DIRECTOR DE TESIS

**DR. JOSÉ ARNULFO HERRERA CURIEL**

CO-DIRECTOR DE TESIS



*A los lectores de José Lezama Lima*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
I. LA EXPRESIÓN AMERICANA Y EL SISTEMA RETÓRICO	8
1. En la órbita del ensayo americanista	9
2. Definición de la retórica	11
3. Propuesta y justificación metodológica	12
4. Texto retórico y hecho retórico	15
5. El sistema retórico	16
5.1 <i>Intellectio</i>	16
5.2 <i>Inventio</i>	17
5.2.1 <i>Ethos</i>	18
5.2.2 <i>Pathos</i>	19
5.2.3 <i>Logos</i>	20
5.2.3.1 Indicios	23
5.2.3.2 Pruebas o argumentos	24
5.2.3.2.1.1 <i>Ratiotinatío</i>	24
5.2.3.2.1.2 Silogismos perfectos	26
5.2.3.2.1.3 Silogismos imperfectos	26
5.2.3.2.1.4 <i>Loci</i>	28
5.2.3.3 Ejemplos	32
5.3 <i>Dispositio</i>	32
5.4 <i>Elocutio</i>	33
5.4.1 Cualidades y vicios de la elocución retórica	37
5.4.2 <i>Ornatus</i>	39
5.4.2.1 Figuras	40
5.4.2.2 Tropos	43

5.4.2.2.1	Metáfora	43
5.4.2.2.2	Metonimia	44
5.4.2.2.3	Sinécdoque	44
5.4.2.3	Amplificación	45
5.5	<i>Memoria</i>	46
5.6	<i>Actio</i>	46
II. “MITOS Y CANSANCIO CLÁSICO” COMO HECHO RETÓRICO		48
1.	<i>Ethos</i> del sujeto metafórico y <i>pathos</i>	50
1.1	<i>Ethos</i> prediscursivo	51
1.2	<i>Ethos</i> discursivo y <i>pathos</i>	59
2.	Logos, técnica de ficción, el mito y el decoro	62
2.1	Método de contrapunto	62
2.2	Creación del sujeto metafórico	70
2.3	Logos mitopoético	76
2.4	Eras imaginarias y causalidad retrospectiva: la <i>inventio</i>	80
2.4.1	<i>El Popol Vuh</i>	81
2.4.2	Era imaginaria provenzal, Kublei Kan	92
2.4.3	El adversario Hegel	96
2.4.4	Dos mitos clásicos	99
CONCLUSIONES		103
REFERENCIAS		107

## INTRODUCCIÓN

Cualquier lector que se acerque a la obra de José Lezama Lima enfrentará la experiencia de la dificultad. El estilo de este escritor cubano parece justificar ese breve y seductor exordio con el que Lezama abre “Mitos y cansancio clásico”, la primera de las cinco conferencias de *La expresión americana*: “Sólo lo difícil es estimulante” (1993: 57). Sin embargo, Irlemar Chiampi considera un error interpretar de esa manera tal inicio, pues advierte que esa frase “tantas veces tomada, no sin razón, como alusiva al lenguaje oscuro de los textos lezamianos, es en realidad una referencia al proyecto” de *La expresión americana* (2005: 16). Desde luego, es cierto lo que dice esta autora, pero también es un hecho que la dificultad lezamiana existe en toda su obra, está ahí, en su lenguaje elevado, en sus eruditas referencias, en sus símiles, comparaciones, proliferaciones y metáforas que se trepan unas sobre otras: en el barroquismo (o neobarroquismo) de su obra.

De hecho, Chiampi había dicho años antes, al referirse a toda la obra del autor de *Paradiso*, que “la dificultad en Lezama no es un accidente, sino una estrategia para estimular la intelección del contenido” (Chiampi, 1987: 486). Es decir, una estrategia para captar la atención de la audiencia. ¿Cuál es la ‘causa’ que defiende Lezama en *La expresión americana*? ¿A quién quiere persuadir Lezama con su elevado, a veces inalcanzable, registro? ¿Por qué construye su *ethos* desde la condición de ‘sujeto metafórico’? ¿Qué otros elementos retóricos utiliza para defender su causa?

Así, el objetivo general de esta tesis es producir una explicación de esa oscuridad que contradice de manera brutal la máxima wittgensteiniana: “”Todo

aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad: y de lo que no se puede hablar, mejor es callarse" (Wittgenstein, 6.522, en Hadot, 2007). Por ello, para entender *La expresión americana* cabe escuchar a Pierre Hadot, quien como exégeta de Wittgenstein nos advierte:

Lejos de prohibirme la noción de inefable, el lenguaje me da acceso a ella: dado que he querido hablar exacta y lógicamente, estoy obligado a aceptar el empleo de un lenguaje inexacto lógicamente, un lenguaje que no representa nada, sino que evoca. Vuelvo a encontrarme con el valor mágico del lenguaje; vislumbro que la forma más fundamental del lenguaje podría ser la poesía, que hace surgir el mundo ante mí" (2007: 78).

Es esa capacidad evocativa la que Lezama convierte en instrumento de argumentación en tanto *logos* psicagógico, incluso con efectos performáticos sobre el mundo, esa palabra que nos habla de los tiempos primigenios para transformar el aquí y el ahora. La magia de la palabra es utilizada por Lezama desde la oscuridad léxica y sintáctica para llevarnos a la claridad de sus propósitos, dicho en terminología retórica: de su causa. Así, el objetivo fundamental de esta tesis es comprender la causa que defiende José Lezama en "Mitos y cansancio clásico", y para ello habrá que dar cuenta ante quien la defiende, qué argumentos utiliza, y cómo dispone esa argumentación. Es por ello que considero pertinente probar la capacidad explicativa de la teoría y la metodología de la retórica para buscar esa causa y desentrañar los modos de argumentación, así como la manera en que el autor de este complejo texto aparece ante su audiencia.

De este modo, nuestra hipótesis consiste en postular que el análisis retórico, permitirá conocer la causa y el desarrollo argumental de "Mitos y cansancio clásico" en los términos de la escritura compleja que propone José Lezama.

Para ello, en el primer capítulo se aborda la caracterización del ensayo como género literario y la tradición literaria en la que se inscribe *La expresión americana*; además, se explica y justifica la propuesta metodológica de esta tesis y se presenta una amplia exposición del sistema retórico, partiendo de sus cánones: *intellectio*, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*, con énfasis en los tres que sistematizan la elaboración del texto retórico: invención, disposición y elocución.

En el segundo capítulo se procede al análisis retórico de “Mitos y cansancio clásico”, tomando en cuenta tanto los textos clásicos como análisis retóricos en literatura reciente, atendiendo siempre el principio de pertinencia, es decir, aplicando del sistema retórico solamente aquellos conceptos y categorías que ayuden efectivamente a responder nuestras preguntas de investigación, así como a decodificar las complejidades concretas que plantea el texto lezamiano. Allí se observa la complejidad del texto —tan desviado de la *perspicuitas* y la *puritas* clásicas— en el orden de la propia *dispositio* del ensayo de Lezama, lo cual nos permite desentrañar de esa oscura elocución los elementos de su sistema conceptual y la manera en que operan los tres modos de argumentación —*ethos*, *pathos* y *logos*— a lo largo del objeto de estudio. Este enfoque nos permitió establecer la causa de “Mitos y cansancio clásico” más allá del discurso de la identidad, y explicar, desde el decoro o *aptum*, la asombrosa coherencia del objeto de estudio en términos del orador, la causa, la audiencia, el contexto y la circunstancia en que fue dictada la primera parte de *La expresión americana*.

I.

***LA EXPRESIÓN AMERICANA Y EL SISTEMA RETÓRICO***

## 1. En la órbita del ensayo americanista

Las conferencias que conforman *La expresión americana*, de José Lezama, han sido leídas y estudiadas por la crítica como textos que gravitan no sólo en el género de ‘ensayo’, sino en una tradición histórica concreta de este tipo de discurso: el ensayo de pensamiento americanista.

Al respecto, Chiampi advierte que cuando José Lezama dictó las cinco conferencias que componen *La expresión americana* en enero de 1957, “el pensamiento americanista había cristalizado ya en una verdadera tradición. Un siglo de reflexión sistemática sobre la condición de los americanos había generado todo tipo de interpretaciones en torno al problema de la identidad cultural” (1993, 2005: 11). De acuerdo con las crisis históricas, las circunstancias políticas y las corrientes ideológicas vigentes en cada etapa de esa centuria, muchos intelectuales hispanoamericanos ensayaron diversos enfoques y propuestas de solución para abordar la problemática de la identidad, nos dice Remedios Mataix (2004: 146-147), bordando sobre el texto de Chiampi. Dentro de esa tradición americanista caben *Las repúblicas hispanoamericanas: autonomía cultural*, de Andrés Bello; el *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento; *Nuestra América*, de José Martí; *La América en peligro*, de Francisco Bilbao; *La América*, de José Victorino Lastarria; *Ariel*, de José Enrique Rodó; *Diferencias y semejanzas entre los países de América Latina*, de Ezequiel Martínez Estrada; *La raza cósmica*, de José Vasconcelos; *Eurindia*, de Ricardo Rojas; *La utopía de América, Historia de la cultura en la América Hispánica y Corrientes literarias de la América Hispánica*, de Pedro Henríquez Ureña; los *Siete ensayos sobre la realidad peruana*, de José Carlos Mariátegui, y la vasta producción que Alfonso Reyes dedicó a esta temática tratada como ensayo de pensamiento. Además, Chiampi ubica al *Laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, como el más próximo antecedente de *La expresión americana*, toda vez que, al igual que éste, no es una obra historiográfica

sino un “auténtico ensayo” en el que Paz “examinaba, desde una perspectiva existencial, el ser mexicano a lo largo de la historia, sin perder de vista el horizonte y el alcance hispanoamericanos” (1993, 2005: 13).

Para García Berrio y Hernández Fernández (Houvenaghel, 2003: 18-19), el ensayo, como género, ha quedado fuera de la tríada clásica “lírica, épica y dramática” para conformar un “cuarto modo literario” o “modo argumentativo”, donde caben “la argumentación ensayística, la prosa doctrinal y oratoria”. Sin embargo, Aullón de Haro (1992: 128) ubica al ensayo literario como un género “reflexivo”, que se mueve en un área de indeterminación en donde se intersectan ciencia, pensamiento y arte, un espacio de hibridación donde el discurso del ensayo:

se constituye como núcleo radical de vinculación, o como simultánea relación de conjunción y disyunción, entre discurso teórico y discurso artístico. Su formulación, dicho simplícidamente, responde a la variabilidad de hibridación entre un lenguaje conceptualizador y organicista predominantemente denotativo y un lenguaje plurisignificativo de expresión artística predominantemente connotativo. Desde un primer momento diríase que su oculta especificidad radica en esa justa indeterminación (Aullón de Haro: 1992: 127).

Durante el estudio que nos proponemos hacer habrá que valorar a qué clasificación de texto se apega más “Mitos y cansancio clásico”: si al argumentativo (Houvenaghel), o al reflexivo (Aullón de Haro), en el que el estilo cuenta tanto como el contenido del discurso. Para ello analizaremos nuestro objeto de estudio con el instrumental teórico y el método de la retórica.

## 2. Definición de la retórica

Siendo una disciplina milenaria, cuyos orígenes se remontan al siglo V a. C. en Sicilia, la retórica ha sido conceptualizada de múltiples formas. López Eire distingue dos grandes visiones de la retórica: la antigua y la moderna. En la Antigüedad, apunta, prevalecía la idea de que era un arte o técnica y su enseñanza buscaba que los ciudadanos aprendieran a elaborar buenos discursos, discursos persuasivos. Así, en la *Retórica* de Aristóteles (2002) se afirma que “obra” de la retórica “no es el persuadir, sino el hacer ver las cosas persuasivas que existen respecto a cada particular...” Y más adelante: “Sea, por tanto, la retórica, facultad de hacer contemplar lo persuasivo, admitido respecto a cada particular” (1355b). Ese “contemplar lo persuasivo” consistía en enseñar a utilizar las herramientas para elaborar discursos en los ámbitos judicial (género forense), asambleario (género deliberativo) y conmemorativo (género epidíctico),<sup>1</sup> utilizando para ello el prestigio del orador (*ethos*), el mensaje mismo (*logos*) y los sentimientos de la audiencia (*pathos*).

En las visiones modernas de la retórica, en cambio, ésta es definida como un conjunto de conocimientos sistematizados tanto para el estudio de la argumentación (*Nouvelle Rhétorique*, de Perelman y Olbrechts-Tyteca) como de las figuras retóricas (*Rhetorique general*, del Grupo  $\mu$ ) (López Eire, 1995).<sup>2</sup> Tomás

---

<sup>1</sup> De esos tres géneros, Alfonso Reyes (1997: 407-408) diría que el epidíctico fue sustento original del ensayo. Al respecto, Aullón de Haro apunta lo siguiente: “Evidentemente, de entre los tres géneros retóricos clásicos, el epidíctico es aquel que como consecuencia de su propensión a la brillantez más se acerca a la fórmula combinatoria de artistización verbal y exposición reflexiva que el Ensayo requiere” (1992: 117).

<sup>2</sup> Al igual que López Eire, Houvenaghel (2003: 23-25) divide a la retórica en dos, pero esas dos no son la antigua y la moderna, sino, por un lado, la retórica formal (logografía, *verba*, forma, ornamental), y por otro, la retórica mental (psicagogía, *res*, contenido, instrumental). Houvenaghel considera que la retórica medieval y la del Renacimiento –Gracián y Dumarsais incluidos– representan claramente la tendencia formal de la retórica; mientras que Aristóteles, Cicerón y Quintiliano serían los principales representantes de la retórica instrumental. A partir de la segunda mitad del siglo XX, la retórica “inicia su renacimiento bajo el nombre de nueva retórica”. Así, distingue esas dos tendencias en la retórica moderna: la de los

Albaladejo recupera esas dos visiones de las retóricas antiguas y contemporáneas para definir a la retórica como “una técnica y una ciencia”:

Como arte o técnica consiste en la sistematización y explicación del conjunto de instrucciones o reglas que permiten la construcción de una clase de discursos que son codificados para influir persuasivamente en el receptor. Como ciencia, la Retórica se ocupa de dichos discursos en sus diferentes niveles internos y externos, en sus aspectos constructivos y en sus aspectos referenciales y comunicativos. (Albaladejo, 1991: 11).

### 3. Propuesta y justificación metodológica

Para los fines de esta tesis, se utiliza la retórica como conjunto de conocimientos estructurados que resulta útil para interpretar y analizar el discurso tanto en su nivel argumentativo (*res*) como en el elocutivo (*verba*), sea que entendamos al ensayo como ‘discurso argumentativo’:

la verdad puede surgir de la reflexión humana, de la combinación entre sentimiento y razón, (por lo cual) la retórica se valorará más bien como un método destinado a hallar argumentos válidos e ideas certeras que pueden persuadir sobre la verdad de la que se declara (Houvenaghel, 2003: 25).

Sea que entendamos este género como discurso reflexivo:

El del Ensayo es, en efecto, un tipo de discurso vinculable, por la explicitud del razonamiento, al discurso de la argumentación; sin embargo, no se atiene a las elaboraciones lógicas de la *argumentatio*, a la sistemática del entimema,

---

estructuralistas (Todorov, Cohen, Barthes, y Grupo  $\mu$ , orientados al estudio de la retórica-*elocutio* (formal), y las de Perelman, Oléron y Meyer, orientadas hacia la argumentación (retórica mental).

del silogismo, de los métodos demostrativos o de prueba (Aullón de Haro, 1992: 128).

[...]

El discurso del Ensayo, y subsiguientemente el género mismo, sólo es definible, a nuestro modo de ver, mediante la habilitación de la categoría de *discurso reflexivo*, a la cual a través de la hibridación de los tipos del discurso posibilitaría la prismática multiplicidad de los modos de confrontación del sujeto, del sujeto ensayista, con el mundo. La condición del discurso reflexivo del Ensayo consiste en lo que llamaremos la *libre operación reflexiva*, cuyo necesario núcleo articulador es la operación del *juicio*, que inevitablemente es *crítico*, también a su vez como articulación libre. Todo ello determina, en consecuencia, la indeterminación filosófica del tipo de juicio y la contemplación efectiva de un horizonte que alcanza desde la *sensación* y la *impresión*, de funcionalidad imaginativa, hasta la *opinión* y el *juicio lógico*, de mayor funcionalidad racional (Aullón de Haro, 1992: 130).

Si bien Houvenaghel ubica al ensayo como un género argumentativo, admite que los “medios de persuasión” no sólo incluyen los argumentos racionales, “sino también los medios estilísticos, que se convierten, en este contexto, en verdaderos argumentos”, por lo cual, creo, la retórica como método de análisis de textos resulta idóneo para explicarnos las características estéticas de “Mitos y cansancio clásico”, en función de desentrañar los propósitos pragmáticos que se planteó este escritor cubano al elaborar *La expresión americana*.

Houvenaghel ((2003) ha mostrado la viabilidad del método retórico al analizar la ensayística de Reyes sobre la historia de América. Sin embargo, la gran diferencia entre estos ensayos del regiomontano y los de Lezama es que la escritura

argumentativa de Reyes se asienta en un estilo clásico con rasgos narrativos (que Houvenaghel logra delimitar sabiamente), en tanto que Lezama se lanza a discurrir, desde un “sujeto metafórico” (que parece personificar su *ethos* como rétor), un concierto de imágenes histórico-literarias que, a partir de la técnica del contrapunto, dota de un sentido histórico en movimiento (en devenir) a las diversas expresiones de América, jugando con una danza poética de imágenes barrocas que intenta superar la imposibilidad de reconstruir la verdad de los hechos por métodos historiográficos positivistas.

Aquí es donde el énfasis en el análisis formal de la retórica puede iluminar el texto propuesto por Lezama, de tal modo que sea posible determinar quiénes conforman la audiencia del poeta cubano, qué elementos componen su argumentación en términos de *ethos*, *pathos* y *logos*, incluyendo no sólo los argumentos en sí (*logos*), sino también el prestigio del autor y los recursos estilísticos o estéticos (*ethos* y *pathos*) empleados para persuadir a su audiencia. Esto último puede resultar particularmente cierto para el caso de “Mitos y cansancio clásico”.

Desde luego, es preciso apuntar que el ensayo literario basa su *logos* en el criterio de verosimilitud, el cual opera sobre la base de premisas ideológico-culturales compartidas y mediante procedimientos cuasilógicos; a diferencia de los textos demostrativos, que operan mediante inferencias lógicas demostradas porque su objetivo es la obtención de la verdad, como ocurre en el discurso científico (Haidar, 2000b: 67).

Precisamente, como respuesta a la lógica cartesiana que postulaba la idea de que se debe tener “casi por falso todo lo que no era más que verosímil”, y que “sólo se debería considerar como racionales las demostraciones que, partiendo de ideas claras y distintas, propagaban, con ayuda de pruebas apodícticas” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2000: 31-32), muy al uso de las ciencias experimentales e

inductivas, surgió a mediados del siglo pasado una teoría de la argumentación que reivindicaba “el estudio de las técnicas discursivas que *permiten provocar o aumentar la adhesión de las personas a las tesis presentadas para su asentimiento*”. Esta teoría de la argumentación se basa en una recuperación de las “preocupaciones del Renacimiento y, por consiguiente,” de “los autores griegos y latinos, quienes estudiaron el arte de persuadir y de convencer, la técnica de la deliberación y de la discusión, por lo cual se presenta como una “nueva retórica”, postulada por Perelman y Olbrechts-Tyteca (2000: 32-33).

Considero que esta propuesta metodológica, enmarcada en el análisis del discurso y basada en la retórica antigua es pertinente para desentrañar el sentido general de un texto tan complejo y enriquecedor de la discusión sobre la identidad de nuestro continente como el que nos propone José Lezama en “Mitos y cansancio clásico”.

#### **4. Texto retórico y hecho retórico**

Una de las grandes ventajas del método retórico para analizar los textos es que permite distinguir entre las estructuras internas del discurso y la relación que éste guarda con el público o audiencia al que va dirigido, así como con el orador que lo produce y con el contexto en el que se profiere. Para atender estas realidades se ha llegado a distinguir entre ‘hecho retórico’ y ‘texto retórico’. El primero está conformado por “el orador o productor, el destinatario o receptor, el texto retórico, el referente de éste y el contexto en el que tiene lugar”; el segundo, como se ve, forma parte “imprescindible” del primero, pero “para la constitución y funcionamiento del discurso es necesario el conjunto de elementos que componen el hecho retórico” (Albaladejo, 1991: 43). Al abordar el sistema retórico podremos ver cómo algunas reglas rigen la producción del texto retórico (*inventio, dispositio,*

*elocutio*) en tanto que otras tienen que ver más con adecuar ese texto al público (*intellectio*), recordar el discurso para proferirlo (memoria) y el contexto en el que circulará (*actio*).

## 5. El sistema retórico

El proceso de planeación, elaboración y ejecución del discurso hablado fue sistematizado desde la Antigüedad, y para su enseñanza se dividió en seis conjuntos de reglas y convenciones llamadas cánones (cuya presentación es cronológica, pero algunas de ellas pueden operar simultáneamente en la práctica): *intellectio*, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, memoria y *actio*. Además, todas ellas deben obedecer a un principio multidimensional denominado *decorum* o *aptum*, cuya función consiste en hacer que todas las partes del discurso encajen armónicamente entre sí y con su *utilitas*, con el orador, con la audiencia y con el contexto social en el que será proferido el discurso (Lausberg, 1984: 374-381), pues, dice Quintiliano, “no solamente importa saber expresar los pensamientos y el modo de proponerlos, sino las circunstancias del lugar” (1999: 148).

### 5.1 *Intellectio*

Sulpicio Víctor, Aurelio Agustín y Francisco Chico Rico consideran que la primera operación retórica es la *intellectio*, en la cual “el orador examina la causa y el conjunto del hecho retórico en el que está situado para, a partir del conocimiento de éstos, organizar su actividad retórica” en los cánones siguientes. Los aspectos a considerar son: el género de la causa, su defendibilidad, la competencia retórica del orador para defenderla, la condición y actitud del público al que va dirigido el

discurso, el referente del discurso y el contexto de la comunicación (Albaladejo, 1991: 65-71).

## 5.2. *Inventio*

Para Albaladejo, la *inventio* implica encontrar, con arte y con ingenio, los elementos referenciales del discurso o texto retórico, y recordando la *Rethorica ad Herenium*, apunta que “La invención es el hallazgo de asuntos verdaderos o verosímiles que hagan probable la causa”. Por ello, en la invención se pueden incorporar tanto “*res* verdaderas”, como “*res* verosímiles, por lo que se trata de un proceso en el que se activa no sólo la adopción de elementos referenciales reales, sino también la imaginación de otros no reales, aunque verosímiles”. Estos asuntos, conforman “un conjunto de seres, estados, procesos, acciones e ideas que en dicho texto van a ser representados” (Albaladejo: 1991, 73-74).

En esta etapa inicial de la composición, los oradores intentan descubrir todos los argumentos posibles que pueden aportarse en apoyo de una tesis. Muchos de esos argumentos son buscados de acuerdo con el contenido semántico de las partes del discurso que son definidas en la *dispositio*. Por ello, Albaladejo considera que “En la producción del texto retórico el orador obtiene un nivel semántico, en un sentido semiótico, que es el nivel de *inventio* y un nivel macroestructural, de carácter sintáctico, en sentido semiótico, que es el nivel de *dispositio*” (1991: 80).

Aristóteles definió la retórica como “facultad de hacer contemplar lo persuasivo, admitido respecto a cada particular” (2002: 5), estableció una agrupación de las *probaciones artificiales* poniendo como base la tripartición de “el que habla” (orador), “disponer de alguna manera al oyente” (público) y “el discurso mismo” (asunto), y dividió las “persuaciones”, en “sin arte” y “dentro del arte”. Entre las primeras incluyó a las que “no han sido suministradas mediante nosotros,

sino que anteriormente existían, como testigos, torturas, escritos y cosas semejantes”; mientras que “dentro del arte” incluyó las que puede inventar el orador: “el carácter del que habla” (*ethos*), “disponer de alguna manera al oyente” (*pathos*), y “el discurso mismo” (*logos*) (2002: 6).

Así, dice Beristáin, “Los argumentos y las ideas funcionan como instrumentos intelectuales (que convencen) o como instrumentos afectivos (que conmueven) para lograr la persuasión con un alto grado de credibilidad” (2013: 273). Por ello, la invención consta de tres elementos: costumbres, que prueban el carácter fidedigno del orador (pruebas éticas: *ethos*) y están orientadas al *delectare* del auditorio; pasiones, que buscan la moción de las emociones en los oyentes (pruebas patéticas: *pathos*) y están orientadas a conmover (*movere*) al auditorio, y las consecuencias lógicas de la exposición del asunto mismo: (pruebas reales: *logos*) al servicio del *docere* (Lausberg: 1975: 301-302).

### 5.2.1 *Ethos*

En cuanto a las pruebas éticas, lo que destaca es el carácter del orador, que cobra una importancia fundamental en el discurso, pues “por medio del carácter, cuando de tal manera es dicho el discurso, que hace fidedigno al que habla. Pues a los honestos más creemos y con más rapidez” dice Aristóteles (2002: 6). Asimismo, Aristóteles aclara que esto debe ocurrir mediante el discurso y no “por estar juzgado de antemano qué clase de persona es el que habla” (2002: 6). Sin embargo, autores modernos, como Dominique Mainguenu y Oswald Ducrot, distinguen entre “*éthos* dicho y *éthos* mostrado”:

el *éthos* dicho corresponde a lo que Ducrot llama *el locutor como λ*, el locutor como ser o personaje del mundo. Se trata de los casos en los que el locutor se autorrepresenta explícitamente con ciertas cualidades; el *éthos*

mostrado, en cambio, corresponde a lo que Ducrot llama *el locutor como tal*, que es la fuente de la enunciación: se trata en este caso de un *êthos* implícito, una imagen que surge del orador a partir de indicadores diversos. Asimismo, (Ducrot) diferencia el *êthos* discursivo, la imagen del orador construida por el propio discurso, del *êthos* prediscursivo, las representaciones del orador que posee el auditorio antes de que este tome la palabra (Vitale, 2013: 9).

Por su parte, continúa Vitale, Mainguenu “ahonda en el vínculo entre la construcción del *êthos* y los tipos y los géneros discursivos al proponer la noción de escena de enunciación”, que puede ser “escena englobante”, “escena genérica” y la “escenografía, que es la escena de habla que el texto presupone y que debe estar validada por la enunciación misma” (2013: 10).

Basándose en Isócrates, Ruth Amossy también distingue entre el *ethos* o la credibilidad que surge del discurso y la que surge del estatus social del orador, y apoya la idea de que existe un *ethos* que “se apoya en la autoridad individual e institucional del orador (la reputación de su familia, su estatus social, lo que se sabe de su modo de vida, entre otros elementos)”, al cual denomina *ethos* “previo” (Vitale, 2013: 10), y que, desde luego, tiene que ver con las costumbres.

### 5.2.2 *Pathos*

El *pathos* es la argumentación que apela a los sentimientos o pasiones de la audiencia para persuadir. En el discurso ensayístico, el *pathos* recae en la capacidad del discurso para generar placer estético, pues como menciona Isidoro Regueira para el discurso filosófico, al “*pathos* retórico”:

le importa la maestría personal del lenguaje en nombrar las cosas, el arte de su dominio en plena libertad, el goce por la tensa y abierta aventura de la libre exploración lingüística del mundo; le importan los movimientos de ánimo que subyacen al lenguaje, la acción, los esquemas que actúan sobre nuestros instintos y pasiones, las imágenes y las metáforas, más que la lógica trascendental que supuestamente lo anima o la rígida formalidad de sus supuestas leyes de juego (2002: 103).

Aristóteles diría que “puesto que la retórica es en razón de juicio [...] es necesidad no sólo mirar al discurso [...] sino también de algún modo disponerse uno mismo y al juez” en el discurso deliberativo y en el forense, respectivamente. Pues los juicios que se formen los destinatarios sobre los contenidos de los discursos variarán según su ánimo esté bien o mal dispuesto hacia lo que se está diciendo: “Pues no aparecen las mismas cosas para quienes aman y para quienes odian, ni para los enojados y para los que están calmados, sino totalmente otras” (2002: 69). De ahí la importancia de apelar a los sentimientos y pasiones del auditorio de acuerdo con lo previsto en la *intellectio*, es decir, durante la planeación del discurso.

### 5.2.3 *Logos*

Argumentar retóricamente desde el discurso mismo, desde el *logos*, implica deslindar esta práctica de la demostración que exige el discurso de las ciencias naturales. Este último se basa en el criterio de verdad, la cual tiene que ser demostrada lógicamente (en su carácter definitivo o provisional) mediante el empleo de un lenguaje caracterizado por usar conceptos, categorías y variables con significados unívocos y milimétricamente definidos (el cual puede incluir lenguajes artificiales lógico-matemáticos), estrictamente pactados entre los miembros de las comunidades científicas.

El procedimiento racional que utiliza la lógica es el silogismo, en el cual un conocimiento particular es deducido de premisas generales. En cambio, la tradición retórica nos advierte que la realidad se le escapa al lenguaje natural o común, “de manera que nunca consigue [...] apresarla definitivamente en forma de verdad absoluta e incontrovertible, innegable en todos los espacios y los sucesivos tiempos” (López Eire, 2005: 7). Por ello, se reconoce que la demostración se basa en el criterio de verdad; en tanto que la argumentación se basa en el criterio de verosimilitud, construido con premisas ideológico-culturales compartidas (Haidar, 2000b: 71-73). Pero lo anterior no quiere decir que la argumentación excluya la verdad, pues ésta, según la retórica clásica, convence más fácilmente que la mentira.

Aristóteles, nos recuerda Haidar, fue el primero en exponer una concepción sistemática de la argumentación. En los *Tópicos*, él considera la argumentación desde el ángulo del razonamiento y la demostración; mientras que en la *Retórica* se dedica a los aspectos relativos a la persuasión del auditorio; en estas dos obras clásicas, la argumentación se define como un procedimiento racional y social al mismo tiempo. Como procedimiento racional parte de premisas y llega a conclusiones que se infieren necesariamente a manera de silogismos, y como procedimiento social, el razonamiento no es axiomático y no se puede concebir sin los interlocutores; por lo tanto, toda argumentación supone una estructura dialógica. La argumentación es un procedimiento por el cual una persona, o grupo de personas, intenta persuadir a un auditorio para que adopte determinada posición, recurriendo a argumentos que buscan demostrar la validez de lo propuesto (Haidar, 2000b: 75).

¿Pero qué es un argumento? Meyer responde que

un argumento es una razón para pensar ciertas cosas desde un ángulo distinto; expresa con ello una oposición a lo que constituye la opinión

corriente (si una cuestión no se planteara no se mencionaría la respuesta, que sería inútil, pues no sorprendería), y, por último, en cuanto respuesta, un argumento es una razón para pensar *otras cuestiones*, puesto que la respuesta suscita cuestiones anexas. Un argumento es una respuesta que, por el sesgo de cuestiones subyacentes, conduce a otras. Crea una alternativa, puesto que suscita una cuestión (2013: 110).

Helena Beristáin afirma que argumentar es generar un nuevo conocimiento a partir de otro conocimiento. Además, considera que las pruebas son el medio de persuasión “más importante” (2013: 273-274). Éstas, apunta Albaladejo “llamadas también argumentos (*argumenta*), forman el cuerpo de la argumentación y... tienen una función central en el propio discurso entendido como totalidad basada en la coherencia macroestructural y asimismo referencial.” (1991: 93). Asimismo, estas *probationes*, argumentos o *argumenta*, tienen un lugar en la disposición (*dispositio*) del discurso, conocido como comprobación o argumentación. “El conjunto de las pruebas”, apunta Beristáin, “es el esqueleto de la argumentación” (2013: 274).

Ahora bien las pruebas se dividen en naturales (o inartificiales o inartísticas o intrínsecas) y artificiales (o artísticas o inventadas o extrínsecas): las primeras pueden ser objetos de la realidad, como juicios anteriores o sentencias previas (*praeiudicia*), que consisten en juicios semejantes a la causa actual del orador, o a la misma causa, o a una sentencia ya dada sobre el mismo asunto; contratos y leyes. O bien, pueden ser rumores y voz común, testimonios o confesiones obtenidas por tormentos, incluso los testigos y testimonios. No son resultado de la acción oratoria, pero esas pruebas naturales, cuando están a favor del oponente, sí deben ser combatidas mediante pruebas artificiales o inventadas por el rétor.

Según Quintiliano, las pruebas artificiales o inventadas, son de tres tipos: indicios o señales (*signa*), argumentos o pruebas (*argumenta*) y ejemplos (*exempla*) (1999: 239). Algunos de los ejemplos más antiguos son los mitos que, por ejemplo, son introducidos en la *Iliada* y la *Odisea* de Homero “a modo de discursos persuasivos”, dada la belleza y emotividad de los relatos míticos, que llegan a ser empleados como argumento para persuadir por su ejemplaridad, por el placer cognitivo que deriva del paralelismo con la situación a la que se pretende aplicar el ejemplo, así como por la emoción que la historia narrada provoca y la encantadora belleza que deslumbra a sus oyentes (López Eire, 2005: 66-67).

#### 5.2.3.1 Indicios

A los indicios también se les conoce como señales o rastro o huella. Algunos indicios son seguros o necesarios, y Quintiliano aconseja no hablar mucho de ellos, pues lo que indican es evidente; pero otros son dudosos o innecesarios, acerca de éstos explica que “dado caso que por sí solas no hacen argumento, juntas a lo demás confirman la cosa”. Este autor reconoce que los indicios o señales “en cierto modo pertenecen a las pruebas extrínsecas (naturales o inartificiales); porque el vestido ensangrentado... y otras señales de este tenor, son otros tantos instrumentos como las escrituras, la voz común y los testigos”. Pero advierte que los indicios requieren que el orador relacione los hechos con el significado útil a la causa para conformarse en pruebas e insiste en que los indicios ayudan a probar la causa “en cuanto son ayudados de otras circunstancias” (1999: 239-240).

Lausberg apunta que “La relación temporal del *signum nessesarium* con el hecho puede ser de antecedente, concomitante o subsiguiente”, y que algunas relaciones de signos y hechos son reversibles (1975: 305).

### 5.2.3.2 Pruebas o argumentos

Cabe retomar la aclaración que hace Albaladejo acerca de que a todas las pruebas se les llegó a llamar argumentos, pero a las pruebas artificiales que no son ni signos ni ejemplos Lausberg los llama *argumentum*, a propósito de los cuales Quintiliano escribe

Vamos a los argumentos, bajo cuyo nombre entienden los griegos los entimemas, epiqueremas y demostraciones; aunque entre éstos admiten alguna diferencia, pero el fin casi es uno mismo. Siendo el argumento una manera de probar la cosa deduciendo unas de otras, como cuando probamos lo dudoso por lo cierto, es forzoso que en la causa haya algo que no admita duda. Porque si no hay ninguna cosa cierta o por donde hacer evidente lo dudoso, no hay medio para probar. (1999: 241)

Lausberg define el *argumentum* como “una prueba racional y deductiva basada en los datos de la causa” (1975: 307). Este autor expone los argumentos desde el punto de vista de la forma (*ratiotinatío*), y desde el punto de vista del contenido (*loci*).

#### 5.2.3.2.1 *Ratiotinatío*

La base del *argumentum*, refiere Lausberg, “la da una comprobación de un grado indubitable de seguridad” (1975: 306), pues como dice Quintiliano: “es forzoso que en la causa haya algo que no requiera duda” (1999: 241). Este autor hispanorromano establece siete clases de comprobaciones:

[1] Primeramente, las que se sujetan a los sentidos, como lo que vemos u oímos, y semejantes a éstas son las señales. [2] En segundo lugar las que admite el consentimiento de todos; *v. gr.* Que hay Dios, que los padres deben

ser amados. [3] En tercer lugar lo que está establecido por las leyes y lo que está recibido por la opinión común del país donde se trata la causa o por la costumbre. [4] Así vemos que muchas de las cosas del derecho se fundan en la costumbre, no en las leyes. Últimamente [5] todo aquello que está ya antes probado, [6] aquello en que convienen las partes y [7 ] lo que el contrario no niega (Lausberg, 1975: 308; Quintiliano, 1999: 241).

Estas “cosas ciertas” o serán la base de la argumentación a la que se incorporan los datos de la causa para construir los argumentos. Quintiliano advierte que quien ha de manejar los argumentos “debe tener bien conocida la naturaleza de las cosas para saber lo que da de sí cada una de ellas”. De este conocimiento nacen los argumentos verosímiles, de los cuales hay tres especies: 1, lo que comúnmente acaece, como “El amar de los padres a sus hijos”, 2, el orden regular de las cosas, por ejemplo, “Que llegue al mañana el que hoy está sano y bueno”, y 3, porque no es cosa repugnante “Que el hurto que se hizo en una casa le cometiese quien estuvo en ella”. Así, es el conocimiento de las cosas “probablemente ciertas”, obtenido de la sociología y la psicología (Lausberg, 1975: 308), lo que permite construir argumentos verosímiles (Quintiliano, 1999: 242). Y son cosas probablemente ciertas porque apuntan a las costumbres de las personas, que generalmente obran así, “pero no siempre. De otra manera serían pruebas indubitables, no argumentos”. Lausberg llama la atención sobre la gradación de estas tres clases de argumentos: la primera es el más fuerte y gracias a esa fuerza puede producir un mayor efecto si aparece solo; en tanto que los otros dos, más débiles, “consiguen mayor fuerza cuando van acumulados” (1975: 307-310). Dentro de la *ratiotinatio* quedan incluidos el silogismo, el entimema y el epiquerema, entre otros *argumenta*.

#### 5.2.3.2.1.2 Silogismos perfectos

En lugar de los silogismos que se usan en la demostración lógica, la argumentación retórica utiliza los entimemas. No obstante, en lógica y en retórica “todo razonamiento debe poder ser traducido a silogismo” (Beristáin, 2013: 276), es decir, reducido a tres proposiciones básicas: mayor, menor, y conclusión, la cual se deduce de las dos anteriores. Por ejemplo:

Proposición mayor: Todos los motores de combustión interna contaminan.

Proposición menor: Todos los automóviles que se comercializan en El Salvador emplean motores de combustión interna.

Conclusión: Todos los automóviles que se comercializan en El Salvador contaminan.

Esta clase de comprobaciones son más propias de la argumentación lógica y si bien no son contrarias a la argumentación retórica, dado que son usadas particularmente en la argumentación jurídica, raramente son aplicadas en los discursos epidícticos y deliberativos.

#### 5.2.3.2.1.3 Silogismos imperfectos

Lo que ocurre en el razonamiento retórico es que se favorece el uso de los silogismos imperfectos o incompletos, como el entimema, el epiquerema, el sorites o el dilema. El entimema es una

construcción causal en que se omite la *expresión* pero no el contenido de una o dos premisas con el objeto de hacer más vivo y rápido el ritmo del discurso, y también para halagar la vanidad del receptor, apelando en alguna

medida a su inteligencia para que él deduzca lo suprimido (Beristáin, 2013: 276).

Por ejemplo, el razonamiento sobre la calidad contaminante de los automóviles en El Salvador podría expresarse así:

    Todos los automóviles que se comercializan en El Salvador emplean motores de combustión interna. Todos ellos contaminan.

El epiquerema, en cambio, es una forma de razonamiento retórico en la que una o varias de las premisas débiles son reforzadas por la prueba:

    Todo filósofo es veraz, *porque su vida tiene sentido sólo cuando busca la verdad.*

    Platón es filósofo.

    Platón es veraz.

Si se quieren encadenar más argumentos de los que permite el silogismo, entonces se puede recurrir al *sorites*, en el que muchas premisas o proposiciones se encadenan de modo que el predicado de la antecedente funcione como sujeto en la subsecuente, hasta que en la conclusión se vinculan la primera y la última.

El dilema, en cambio, consta de dos proposiciones contrarias disyuntivamente, “y tanto si se niega como si se acepta cualquiera de las dos, se tiene éxito en la demostración. El dilema retórico es ligeramente diferente del lógico, se usa para presionar al adversario a elegir entre términos antitéticos, ya que cualquiera que sea su elección será errónea, y ello le llevará a hacer mala figura ante el público”, explica Beristáin: (2013: 276-277).

#### 5.2.3.2.1.4 *Loci*

Como se ve, en el apartado de la *ratioinatio* se abordan las formas lógicas para enseñar el método de argumentar. Los *loci*, en cambio, muestran el método para obtener el contenido de los argumentos, parte sustancial de la *inventio* toda vez que “la tarea de la *inventio* retórica consiste justamente en suministrar indicaciones para el hallazgo de las ideas apropiadas al asunto y a la utilidad de la causa”. Los *loci* “son, pues, fórmulas de investigación, y en su conjunto constituyen depósitos de ideas de los que se pueden tomar los pensamientos que convenga” [...] Los *loci* están ahí para suministrar argumentos apropiados a los datos concretos del proceso”. A esos lugares, como ya quedó indicado, se llega por medio de las preguntas correctas. Lausberg, sin embargo, advierte que la enumeración teórica de los *loci* “nunca podrá ser completa, ya que el litigio concreto podrá muchas veces hacer necesario el encontrar nuevos *loci* de prueba” (Lausberg, 1975: 312-313).

Lausberg (1975), siguiendo a Quintiliano, expone los lugares retóricos o *loci* o *topoi*, dividiéndolos en dos: por un lado, donde hay argumentos relacionados con las personas (*loci a persona*), y por otro, donde se relacionan con las cosas (*loci a re*).

##### 5.2.3.2.1.4.1 *Loci a persona*

En primer lugar, Quintiliano ubica el lugar del linaje donde se pueden obtener argumentos sobre las personas, “porque comúnmente los hijos suelen ser parecidos a quienes los engendraron, y aun de aquí suelen tomar... las semillas primeras o para la virtud o para el vicio” (1975: 243). Y así sigue, otros lugares son la nación, “porque cada una tiene sus costumbres peculiares”; la patria, pues “los estilos y opiniones varían según los pueblos y aun las opiniones”; el sexo, pues, por ejemplo, un latrocinio se hace más creíble en un hombre que en una mujer”; la edad, “porque una cosa conviene más a unos años a que a otros”; la educación y

enseñanza, “pues importa mucho el saber los maestros y la crianza que uno ha tenido”; la forma del cuerpo y complexión, “por cuanto de la hermosura se saca argumento de liviandad”; la fortuna, toda vez que “siendo que una cosa no se hace igualmente probable en el rico que en el pobre, en uno que tiene amigos, parientes y deudos y en quien nada de esto tiene”; la condición y estado, “habiendo mucha diferencia entre el noble y el plebeyo, entre uno que tiene empleo público y entre el particular” o si es padre de familia, ciudadano, libre, casado y tengo o no hijos; la índole, “porque el ser avaro, iracundo, misericordioso, cruel y riguroso por lo común, o prueban o hacen increíble la cosa”; los estudios y profesiones, “pues vemos que son distintas las pasiones y modo de pensar del labrador, comerciante, abogado, soldado, navegante, médico, etcétera”, e incluso la etimología del nombre (Quintiliano, 1999: 243-244).

Por su parte, Lausberg explica que los *loci a persona* “guardan estrecha relación con la literatura prosopográfica (en el género del retrato literario) y biográfica. El eslabón que los une es el elogio personal epidíctico” (1975: 319).

#### 5.2.3.2.1.4.2 *Loci a re*

En cuanto a los lugares en donde se hallan los argumentos relacionados con las cosas, desde luego superan en número, y con mucho, a los lugares de persona. A tal grado que Lausberg considera que éstos “muestran una rica variedad, más aún, entrañan un sistema tan abierto que permite y reclama la creación de nuevos argumentos”, por lo cual “la sistematización de los *loci a re* quedará siempre en un intento” (1975, I: 320). Quintiliano, a su vez, afirma que “en cualquier cosa... lo primero que se considera es *por qué se hizo, dónde, en qué tiempo, de qué modo, o por qué medio, esto es, por quiénes*” (1999: 245). Así, estas preguntas nos conducirían a los argumentos más básicos sobre las cosas que resulten útiles a la causa que defienda

el rétor. Entre los lugares para buscar argumentos de cosas Quintiliano menciona los siguientes: “*causas, lugares, tiempo, facultades, del modo que con las cosas se hizo, de la definición, género, especie, diferencia, propiedades, negación de lo que no le conviene a la cosa, semejanza, desemejanza, contrarios, repugnantes, consiguientes, derivados y comparación*” (1999: 251-252).

#### 5.2.3.2.1.4.3 *A causa*

Una forma de encontrar argumentos es preguntarse por la causa, ya sea psicológica o general de un hecho sucedido. Los motivos psicológicos son: “logro del bien (*bonum*), evitación del mal (*malum*). “Porque comúnmente el motivo de hacer alguna cosa es por conseguir algún bien, o por aumentarle, o por conservarle, o para hacer uso de él, o por huir algún mal, o por vernos libres de él, o por aminorarle, o trocarle por otro menor” (Quintiliano, 1999: 245).

En cuanto a los motivos para hacer cosas malas, Quintiliano considera que “nacén de opiniones erróneas, siendo el principio que nos mueve una cosa, que siendo perjudicial, la tenemos por buena”. Por ejemplo, las opiniones falsas y las pasiones del hombre, entre las cuales las más ordinarias son: ira, odio, envidia, codicia, esperanza, ambición, atrevimiento, miedo y otras a este tenor” (1999: 246). Otra fuente de argumentos es el *lugar*, pues este autor considera que es posible probar algunas cosas si se argumenta que el lugar donde ocurrieron los hechos es “llano o montuoso [...] marítimo o tierra adentro, erial o sembrado, poblado o desierto, cercano o apartado, ventajoso para lo que se pretende o al contrario... si el lugar es sagrado o profano, público o secreto, nuestro o extraño” 1999: 246).

El tiempo es otro lugar donde se pueden obtener argumentos para poder conjeturar, pues se sacan argumentos “de lo que antecedió a una cosa o de lo que fue a un mismo tiempo, de lo que siguió a ella” (1999: 247). El poder, las fuerzas y

las facultades son un lugar donde se obtienen argumentos para probar, por ejemplo, si alguien cometió delito o no. “Porque hace más probable que los más hayan muerto por los menos, los fuertes a los cobardes, los que se velaban a los que dormían y los armados a los desprevenidos; y del mismo modo se sacan argumentos en contrario (Quintiliano, 1999: 247).

Sobre “el modo con que se hizo la cosa” también se pueden probar diversos hechos, ya por cualidad del hecho o por las cuestiones que dependen de los escritos, “como cuando negamos que el adúltero no dio veneno, porque podía o le convenía más el quitarle la vida a cuchillo; o la conjetura, como el decir que hizo la cosa con buena intención, y por lo tanto no se guardó; o con fin malo y siniestro, y que por lo mismo la hizo de noche y el lugar solitario donde no le viesen”. Otra forma de obtener argumentos es por su definición, preguntándose “si la causa existe, qué es y cómo es”, esto es, preguntarse por la naturaleza de la causa. La definición también puede obtenerse explicando la naturaleza de la cosa o por su etimología. (También el género es un lugar para encontrar argumentos, si bien Quintiliano le atribuye poco mérito para “probar las especies” y “muchísimo” para “negarlas”: *No porque sea árbol ha de ser plátano, pero si no es árbol mucho menos será plátano [...] Al contrario, la especie sirve para probar el género y sirve muy poco para negarle*” (1999: 248).

La semejanza es otro lugar para buscar argumentos, como también lo es la desemejanza. Quintiliano ejemplifica estos dos *loci* con las siguientes sentencias, para el primero: “*Si la continencia es virtud, también la abstinencia*”; para el segundo: “*No porque la alegría sea cosa buena lo será el deleite*”. Y añade otros lugares: los contrarios, “*La parsimonia es virtud porque es vicio el lujo*”; los repugnantes, “*El que es necio no puede ser sabio*”; los consiguientes o adjuntos, “*La justicia es virtud, luego se puede sentenciar según ella*”, y los derivados, los cuales podrían tomarse como ridículos si hubiesen sido legitimados por el uso que de ellos hizo Cicerón: El que hace una cosa justa

obra con justicia [...], lo cual no necesita de prueba. Por último, Quintiliano apunta a la comparación como lugar fuente de argumentos, al cual se acude “cuando probamos las cosas mayores por las menores, las menores por las mayores y las iguales por sus iguales” (Quintiliano, 1999: 250-251).

### 5.2.3.3 Ejemplos

El tercer tipo de pruebas artificiales o inventadas son los ejemplos (*exempla*), los cuales consisten en “traer un hecho sucedido o como sucedió para probar lo que queremos”. Los hechos que habrán de introducirse en el discurso en calidad de ejemplo no forman parte de la causa (lo cual los distingue del argumento) y se pueden utilizar de manera completa o sólo parcialmente, según convenga a la causa defendida o atacada (Quintiliano, 1999: 256-257).

Las fuentes materiales de los ejemplos, nos dice Lausberg siguiendo la *Rhetorica ad Herenium*, son la historia (*exemplum* histórico), la fábula (*exemplum* poético) y la comedia (*exemplum verisimile*). El primero “es el que ocurre con mayor frecuencia, pues se basa en la verdad y es por tanto el más creíble. La historiografía novelística proporciona abundante materia de ejemplos”. El ejemplo poético “tiene menor eficacia en punto a la credibilidad... que como *ornatus* y medio patético, cuando el público posee el correspondiente grado de formación”. Las comedias, en cambio, aunque no son verdaderas, sirven por ser verosímiles dado que se asemejan a la vida (1975: 350 y 351).

### 5.3. *Dispositio*

Una vez que los oradores acumularon una variedad de argumentos, seguidamente identifican entre ellos los más contundentes y los organizan en una estructura

convinciente (Gill y Whedbee, 1997: 234). La *disposición* (u organización), explica los modos más efectivos de organizar los argumentos en las distintas partes del discurso. Córax definió cuatro grandes bloques o partes (macroestructuras) del discurso forense (*partes orationis*): 1, exordio o proemio; 2, narración o acción; 3, confirmación, comprobación, argumentación o prueba (que es el lugar de las pruebas vistas en el apartado anterior), y 4, epílogo. Pero Quintiliano las dispuso en cinco partes, dando autonomía a la *refutación* (llamada por algunos *confutación*) que consiste en descalificar y destruir las objeciones dadas o las posibles que se opongan a los argumentos propios y que en la división de Córax sólo sería una parte de la argumentación (Beristáin, 2013: 158). Como en otros muchos aspectos de la metodología retórica, cada género de discurso tiene su propia *dispositio*.

#### 5.4. *Elocutio*

La elocución (*elocutio*) se ubica en el nivel del texto de la microestructura y tiene por objeto expresar las ideas y argumentos (*res*) —seleccionados en la invención y organizados en la disposición— en un lenguaje (*verba*) gramaticalmente correcto (*puritas*), lógica, léxica y semánticamente claro (*perspicuitas*), estéticamente elegante (*urbanitas* y *ornatus*) y adecuado (*aptum* o *decorum*) tanto a su mismo propósito (*aptum* interno), como al público al que está destinado y a la circunstancia en la que será ejecutado el discurso (*aptum* externo).

Si la *inventio* comienza el proceso de elaboración textual con la obtención de la estructura de conjunto referencial y la *dispositio* lo continúa con la construcción de la macroestructura, la *elocutio* cierra el proceso al producir la superficie textual que, como significante global del texto retórico, llega al receptor (Albaladejo, 1991: 117).

Usando una metáfora arquitectónica, podría decirse que la *inventio* son los cimientos de un edificio, la *dispositio* es la obra negra y la *elocutio* los acabados de esa construcción, los cuales embellecen el edificio y dan confort a quienes lo visitan.

Albaladejo nos advierte que si bien teóricamente la elocución mantiene una relación de sucesividad con la disposición, con respecto a la cual es posterior, “como proceso operacional, la *elocutio* puede ser simultánea parcial o totalmente a la *dispositio* e incluso a la *inventio*, puesto que el productor del texto puede comenzar la verbalización elocutiva antes de finalizar dichas dos operaciones” (1991: 118). Esta observación es importante porque permite conceptualizar la elocución no sólo como un ornato que se añade al final de la *dispositio* (lo cual tan posible como que los manuales clásicos de retórica lo planteaban así), sino como una característica intrínseca de la lengua que permite hablar de la retoricidad del lenguaje.

Así, las principales funciones de la *elocutio* consisten en buscar atraer y mantener la atención de la audiencia a la que está destinado el discurso y lograr que éste sea comprendido para que el público pueda recibir la influencia prevista:

el orador con la *elocutio* plantea la captación del interés del receptor como uno de los fines primordiales de su actividad retórica; en efecto, sin la adecuada participación del destinatario como oyente atento e interesado del discurso no es posible que éste alcance su objetivo de persuasión (Albaladejo (1991: 124).

Aún más, Albaladejo apunta que la *elocutio* en su grado máximo no sólo puede llevar a deleitar al oyente, sino producir en él “un impacto de índole estética en su

ánimo” que bien puede nombrarse como “una verdadera conmoción estética totalmente positiva”, estado que va más allá de lo persuasivo y coloca al público, según el pensamiento del Pseudo-Longino, en un estado de éxtasis: “Pues el lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis” (en Albaladejo, 1991: 129).

Otra línea de interpretación de los discursos retórico y literario, sobre todo este último, consiste en valorar la ‘opacidad’ del discurso, esto es, “su tendencia a hacernos percibir el discurso mismo y no sólo su significación” (Todorov, en Albaladejo, 1991: 130). La opacidad, entonces, merece una atención especial cuando se trata de analizar ensayos literarios, donde tanto o más importante que la causa defendida es la manera en que ésta es expresada, de tal modo que Alberto Paredes considera la existencia de obras ensayísticas donde “el pensamiento” de los autores es concebido “como surgido, inextricablemente, de su expresión, pues tales ideas y razones no existen al margen de su peculiar composición verbal” (2008: 9). Y por ello nos recuerda la frase de Georges Leclerc conde de Buffon: *Le style est l’homme même*, para de ahí derivar una definición original que nombra una antología de ensayos literarios hispanoamericanos del siglo XX: *El estilo es la idea* (2008).

Particularmente para el género epidíctico —en el que Alfonso Reyes cifra el origen del ensayo—, afirma Albaladejo:

en el género demostrativo, aunque también (como en los otros dos) pretende el orador convencer al receptor de la bondad de lo que elogia en el discurso o de la maldad de lo que vitupera, es una finalidad fundamental que el público aprecie la habilidad retórica del orador en todas las *partes artis* y por tanto también en la *elocutio* y especialmente en la densidad ornamental de ésta [...] el género demostrativo es de los tres *genera* el que

está más próximo al texto literario por la potenciación de la dimensión formal y por la tendencia a la consolidación lo más autónoma posible del elemento verbal” (1991: 131).

Por lo anterior y visto desde un punto de vista didáctico, entre la amplia variedad de formas que puede elegir el rétor para vestir su discurso, aquél siempre debe tener presente el principio del *aptum*, o *decorum*, para lograr que el discurso pueda conmover, enseñar o deleitar a su audiencia, evitando en todo momento el *taedium* que podría ahuyentar la atención de los lectores o escuchas de un discurso. Es por ello que los silogismos son convertidos en epiqueremas o sorites y también es por ello que el principio de *decorum* debe actualizarse con las cualidades de la *elocutio*: *puritas* (*elenitas*, en Grecia; *latinitas*, en Roma), *perspicuitas*, *ornatus* y *urbanitas*.

Estas cualidades de la elocución, sumadas al hecho de que los aportes de esta operación retórica han sido prolijamente aprovechados para los estudios poéticos y literarios en general,<sup>3</sup> pueden ser la causa de que la elocución sea el más conocido y estudiado de los cánones retóricos, al grado de que cuando se habla de ‘retórica’, en ocasiones solamente se quiere referir a esta operación y más precisamente en su función de *ornatus*.

Para efectos hermenéuticos y no prescriptivos, Pozuelo Yvancos (en Albaladejo, 1991: 134) apunta que: “La literatura no se escribe ‘con figuras’. Las ‘figuras’ son modos de clasificar u ordenar los procedimientos de que se sirve la lengua literaria en su función artística”. Por ello, explica Albaladejo:

Los recursos que constituyen el *ornatus* retórico son, en efecto, anteriores a su sistematización teórica, y una vez que están clasificados o... cuando ha

---

<sup>3</sup> Albaladejo (1991: 123), apunta que “la Poética clásica [...] no contaba con una sistematización análoga [a la de la Retórica] de los recursos de expresividad de la lengua literaria y por ello tomó de la Retórica el tratado elocutivo como corpus teórico válido para la explicación del discurso literario”.

sido explicitada por la teorización retórica la sistematización inherente al conjunto de dichos recursos, el orador cuenta con el inventario sistemático de los mismos para conducir su activación de los dispositivos elocutivos de carácter artístico inscritos en el código lingüístico (1991: 134-135).

#### 5.4.1 Cualidades y vicios de la elocución retórica

Afirma Lausberg que los preceptos de la *elocutio* “tratan de conseguir una formulación perfecta tanto para los *verba singula* como para los *verba coniuncta*”, y para arribar a esa perfección es necesario cumplir la condición de la corrección en el lenguaje, llamada *latinitas* por Quintiliano, que posteriormente se dividió en una virtud gramatical (*latinitas*) y tres retóricas: *perspicuitas*, *ornatus* y *aptum* (Lausberg, 1984: 11).

La *latinitas* (o *puritas*) es la pureza lingüística, es decir, una expresión correcta (*ars recte dicendi*), que sigue las reglas gramaticales como una condición para lograr la cohesión y la coherencia del discurso, así como una base para conseguir la *perspicuitas*. A la *puritas* se oponía en la Antigüedad el uso de términos y pronunciación extranjera, un vicio conocido como ‘barbarismo’ o ‘palabras peregrinas’. Sin embargo, cuando esos vicios son practicados deliberadamente para generar un efecto estético o “para apelar al oyente o lector con energía, para llamar la atención sobre ciertos pensamientos o, en fin, para producir como resultado la individualización del estilo y, por su medio, la persuasión, se consideraban *metaplasmos* o “licencias poéticas” [...] a pesar de que “hacen peligrar” la estricta pureza gramatical” (Beristáin, 2013: 211).

La *perspicuitas*, significa claridad de la expresión, de tal modo que el discurso sea fácilmente comprendido por el auditorio gracias a que las ideas de la *inventio* hayan quedado expresadas de manera unívoca en la microestructura, y de esa forma

incorporadas a la macroestructura textual en nivel de *dispositio*. A la *perspicuitas*, se opone el vicio de la *obscuritas*, “la cual hace que el nivel de *elocutio* carezca de diafanidad y no sea fácilmente comprensible” (Albaladejo, 1991: 125). Sin embargo, Azaustre Galiana (2005) recuerda que Góngora llegó a defender la *obscuritas* como un recurso retórico para delimitar a su auditorio: “Demás, que honrra me ha causado hazerme obscuro a los ignorantes, que essa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les paresca griego, pues no se han de dar las perlas preciosas a animales de cerda” (Góngora<sup>4</sup>; citado en Azustre Galiana, 2005: 44). En la retórica antigua estas dos posiciones quedaron enmarcadas en dos estilos: “El aticismo como práctica verbal que busca el equilibrio y la inteligibilidad descansa sobre la *perspicuitas*, frente a la complicación y recargamiento propios del asianismo” (Albaladejo, 1991: 126).

La *urbanitas*, en cambio, se orienta a conseguir la elegancia en el estilo con objeto de agradar a los destinatarios del discurso y generar una “impresión positiva global”, por lo cual esta cualidad se extiende también a la *actio* (Albaladejo, 1991).

Finalmente y muy cercana a la *urbanitas*, otra cualidad de la elocución es la *venustas* o hermosura, lo cual, según Quintiliano se explica apuntando que “Es evidente que es hermoso aquello que se diga con cierta gracia y belleza” (Quintiliano, en Albaladejo, 1991: 126).

Todas estas cualidades, debe quedar claro, tienen que emplearse en función de lo *aptum*, es decir, de adaptar la elocución del discurso, la verba del texto retórico (cotextual), al propósito del discurso, al ámbito en el que se va a pronunciar (contextual) y al público objetivo (audiencia, destinatarios). Además del aticismo y

---

<sup>4</sup> Luis de Góngora (1994), *Respuesta de don Luis de Góngora*, en A. Carreira “La controversia en torno a las *Soledades*. Un parecer desconocido, y edición crítica de las primeras cartas”. En *Hommage à Robert Jammes*, 162-167. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail,

el asianismo, que fueron producidos como estilos geográfica y culturalmente determinados, existen tres estilos “axiológicamente ordenados” como estilo alto, estilo medio y el estilo bajo, cuyas modalidades están en correspondencia con *movere* (conmover), *delectare* (entretener) y *docere* (enseñar), respectivamente (Albaladejo, 1991; Beristáin; 2013).

#### 5.4.2 *Ornatus*

Hemos dicho que la elocución es el más conocido y estudiado de los cánones retóricos y que una de sus cualidades más atendidas es el *ornatus*, es decir:

el embellecimiento del texto retórico en su manifestación textual lineal mediante dispositivos expresivos inherentes a la propia estructura del lenguaje que son actualizados en esta operación con el fin de producir una construcción de nivel de *elocutio* que atraiga la atención por su elaboración artística, principalmente basada en la exornación lingüística (Albaladejo, 128).

La ornamentación lingüística (desvíos o licencias o metáboles, según la clasificación del Grupo de Lieja) comprende dos aspectos de la construcción del discurso: el de las palabras aisladas o tropos (*verba singula*) o figuras de dicción, o metaplasmos (si afectan el plano de la expresión) y metasememas (si operan en el plano del contenido) y el de las palabras relacionadas (*verba coniuncta*) o figuras, o metataxis (si actúan en el plano de la expresión o significante) y metalogismos (si afectan el plano del contenido o significado). “Dentro de la *elocutio* se procede a la elección (*elctio*) de los tropos y las figuras, y además se realiza la *composición*, que consiste en disponer las expresiones conforme al orden sintáctico, dentro de cada oración y cada frase, es decir, en la conformación —dice Lausberg— sintáctica y

fonética de las frases, las oraciones y las series de oraciones.” (Beristáin, 2013: 165).

Según la manera en que se producen las “operaciones de modificación” a las que es sometido el material lingüístico para la obtención sistemática del *ornatus*, existen cuatro categorías establecidas por Quintiliano: *adiecto*, *detractio*, *transmutatio* e *inmutatio*. La primera es la adición de elementos; la *detractio* denota la operación en la que se suprimen elementos; la *transmutatio*, cambio de lugar de elementos, y la *inmutatio* es la sustitución de un elemento por otro (Albaladejo, 1991: 136).

#### 5.4.2.1 Figuras

Como ya quedó dicho, las figuras afectan a la *verbis coniunctis* o las relaciones en presencia o las relaciones sintagmáticas, que el Grupo de Lieja clasifica en metataxis (cuando operan en el plano de la expresión o significante de los signos) y metalogismos (cuando lo hacen en el plano del contenido o significado de los signos en relación con el referente). Albaladejo expone las figuras de acuerdo con la clasificación del Grupo de Lieja: “Son metáboles de índole fonofonológica, morfológica, sintáctica o semántica que se producen a partir de la condición discursiva de la microestructura incluso en los casos de unidades inferiores a la oración” (1991: 140). Y las divide en “figuras de dicción” —que incluyen los **metaplasmos** (cuya unidad es la palabra operando en el plano de la expresión) y las **metataxis** (que denotan sintagmas mayores a una palabra que operan en el plano del contenido)—, y “figuras de pensamiento” —es decir, los **metalogismos** (que también son unidades mayores a la palabra operando en el plano del contenido)—.

Entre los **metaplasmos** más significativos menciona Albaladejo la aliteración, que consiste en “repetición de sonidos semejantes con el fin de producir un efecto

fonosemántico”; la paronomasia, “repetición de significantes muy parecidos, pero diferentes, de palabras distintas”; la antanacsis, repetición de homónimos, y el calambur, “agrupación de sílabas de una o más palabras de modo diferente al normal con el fin de obtener una composición léxica distinta. El calambur puede estar asociado con las metataxis por lo que tiene de composición sintáctica” (Albaladejo, 1991: 140-141).

Entre las **metataxis** que operan como figuras de supresión destacan: el asíndeton, en el cual “son cancelados los conectivos coordinantes”; la ‘elipsis’, “consistente en la cancelación de uno o varios elementos de la oración que a partir del cotexto pueden ser recuperados”; el ‘zeugma’, que existe donde “el elemento cancelado está expresado en el cotexto de modo idéntico o parecido”, y la ‘aposiopesis’, “omisión de uno o varios elementos que se espera que aparezcan a continuación de lo expresado o que se presuponen” (Albaladejo, 1991: 141-142).

Entre las figuras de adición destacan el ‘polisíndeton’, que “consiste en la repetición de conectivos coordinantes”; la ‘anadiplosis’, que “es la repetición al comienzo de una agrupación sintáctica o de un verso de uno o varios elementos presentes al final de la agrupación inmediatamente anterior; la ‘anáfora’, que consiste en “la repetición a distancia de uno o varios elementos en el comienzo de grupos sintácticos o métricos próximos entre sí”; la ‘epanalepsis’ o ‘geminación’, que significa “la repetición de uno o varios elementos idénticos en el comienzo de una oración o de un verso”, por lo cual se le conoce como figura en contacto; la ‘epífora’, “que “es la repetición de elementos en contacto o a distancia, en el final de un grupo sintáctico o métrico” (cuando es a distancia se le llama *epístrofe*); la ‘epanadiplosis’ o ‘redición’, que ocurre a distancia, pues “consiste en la repetición del mismo elemento al comienzo y al final de una oración, grupo oracional o verso”; el ‘poliptoton’, “que se basa en la repetición de elementos similares por ser formas de un mismo verbo, nombre o pronombre”; la ‘enumeración’,

“constituida por la agrupación de elementos lógicamente relacionados entre sí”; la ‘enumeración caótica’, que se compone de elementos carentes de conexión lógica; la ‘gradación’, donde la enumeración “sigue un orden determinado”; el ‘isocolon’ o ‘paralelismo’, “organización sintáctica consistente en el establecimiento de construcciones semejantes repetidas en dos o más grupos sintácticos o métricos”; el ‘quiasmo’, que “consiste “en la disposición cruzada, según la forma de la letra griega x, de dos grupos de palabras, de manera que se relacionan simétricamente y no de modo paralelo, y finalmente, el ‘hipérbaton’, mediante el cual “se abandona el orden normal en la construcción oracional” (Albaladejo, 1991: 142-145).

En cuanto a las **figuras de pensamiento o metalogismos**, las hay que son ante el público, como el ‘apóstrofe’, donde el orador “se dirige exclamativamente a un ser distinto del destinatario normal del texto”, y la ‘interrogación’, “que consiste en una pregunta que va dirigida al destinatario de modo enfático y de la que no se espera respuesta”. Y las hay que son ante el asunto, como la ‘antítesis’, que se da por adición y “produce oposición semántica”, contraponiendo “elementos léxicos o grupos sintácticos semánticamente contrarios”; el ‘oxímoron’, que agrupa dos palabras de significado contrario por poseer semas incompatibles, lo cual produce una contradicción en el interior en un elemento en el que falta la coherencia sémica interna”; la ‘paradoja o antilogía, “a partir de la cual surge oposición semántica” de elementos aparentemente incompatibles; la litotes, que es “una figura de supresión-adición por la que se cancela un elementos léxico o sintáctico y se añade una negación de otro elemento de significado opuesto”; la ironía, “figura de supresión cuyo significado es contrario al que realmente tiene, si bien a partir del cotexto e incluso del contexto el receptor puede reconstruir el significante que el productor desea que se entienda”; la comparación o símil, figura “en la que dos elementos son comparados con la finalidad de presentar uno de ellos con más fuerza semántica ante el receptor, para lo cual el

productor se sirve del término con el que lo compara”; la hipérbole, que “se basa en la exageración consistente en poner las posibilidades semántico-extensionales y semántico-intensionales en su límite máximo e incluso en transgredirlas”, y la preterición, figura con la cual “se aparenta que se omite lo que en realidad se está diciendo” (Albaladejo, 1991: 145-148).

#### 5.4.2.2 Tropos

Los **metasememas**, es decir, las metáboles cuya unidad son las palabras (*verbis singulis*) que operan en el plano del contenido en el eje paradigmático o de las relaciones en ausencia. Albaladejo nos recuerda que, en *La metáfora viva*, Paul Ricoeur “los tropos se resuelven en la aparición de una sola palabra en el texto”, pero “proceden de la relación ‘entre dos ideas por transposición de una a otra’ ” (1991: 148). Metáfora, metonimia y sinécdoque son los mecanismos lingüísticos incluidos en esta categoría.

Por su parte, el Grupo de Lieja define el metasemema como como la figura que *sustituye un semema por otro* (Grupo  $\mu$ , 1987: 156), es decir, que el metasemema sustituye el *contenido* de una palabra por otra” (Grupo  $\mu$ , 1987: 159). Veamos ahora las particularidades de la metáfora, la metonimia y la sinécdoque.

##### 5.4.2.2.1 Metáfora

Albaladejo define este tropo como “un metasemema de supresión-adición que consiste en la sustitución de un elemento léxico por otro con el que tiene uno o varios semas en común” (1991: 149). Recordemos que cada palabra, desde el punto de vista semántico es un haz de rasgos distintivos de significado, y que el sema es el nombre que recibe cada rasgo de este tipo. Así, las palabras (o elementos léxicos)

con semas comunes pueden intercambiarse entre sí, lo cual permite desautomatizar el lenguaje y, si la sustitución (supresión-adición) es afortunada e innovadora, deleitar al destinatario del discurso.

#### 5.4.2.2.2 Metonimia

Este tropo también actúa por medio de la supresión de un elemento léxico y su sustitución por otro con el que guarda una relación semántica “de contigüidad, que puede ser de causa efecto, de continente a contenido, de materia a objeto, etc.”. Además, Albaladejo nos recuerda que autores como Michel Le Guern y Ricoeur interpretan la relación que se da en la metonimia como una relación que se da en los referentes de las palabras, es decir, en la realidad, más que en una contigüidad puramente semántica (Albaladejo, 1991: 151).

#### 5.4.2.2.3 Sinécdoque

También en este tropo opera la supresión-adición, o sea, la sustitución de un elemento léxico por otro en el que la relación semántica se da “del todo a la parte o de la parte al todo”. La sinécdoque es un metasemema estrechamente asociado a la metonimia, reconocen diversos autores, pues en ambos tropos la relación entre elemento léxico suprimido y elemento léxico adicionado es de carácter referencial e incluso podría parecer que la sinécdoque es un tipo particular de metonimia. No obstante, comenta Albaladejo que para Albert Henry (citado por Albaladejo, 1991: 152), existe una distinción relevante entre término suprimido y término adicionado: la sinécdoque “se basa en la comprensión” y la metonimia “en la extensión”:

En la metonimia se produce la sustitución de una palabra por otra de comprensión diferente al focalizarse uno de los semas del término sustituido y emplearse el elemento léxico que expresa dicho sema en lugar del que expresa el conjunto de semas. En la sinécdoque se da un cambio de extensión lógica, al ser sustituido un término por otro de extensión diferente, es decir, se trata de términos de referentes no coincidentes (Albaladejo, 1991: 152).

#### 5.4.2.3 Amplificación

La amplificación es una técnica o procedimiento mediante el cual se busca la persuasión del auditorio “mediante la presentación reiterada de los conceptos bajo diferentes aspectos, desde distintos puntos de vista y recurriendo a procedimientos como la repetición, la acumulación, la digresión” o mediante el uso de otras figuras retóricas, como la paráfrasis, la metáfora, la enumeración, etc. (Beristáin, 2010: 32). Asimismo, Lausberg considera que la *amplificatio* afecta a todas las partes del discurso, particularmente en la *argumentatio*, toda vez que los *argumenta* no nada más se pueden usar como elementos probatorios, sino también como recursos de la *amplificatio* (1975: 339-340).

Montoya Castillo destaca el aprovechamiento de esta técnica en los discursos epidícticos: “La amplificación como técnica permite que el auditorio vea categorías generales a través de las cuales es posible reconocer virtudes y vicios” (2014: 237). Si bien este autor destaca su utilidad para argumentar desde el *pathos*, dado que “este reconocimiento provoca emociones”, que se pueden relacionar “con el compromiso, la figura del héroe, la indignación, la insatisfacción, el modelo, la motivación, la orientación, la satisfacción, la victimización y, en fin, con el epidíctico interpretado como valorización”. Lo cierto es que la amplificación

también puede servir al *ethos* del orador, dado que le puede conceder características de erudición, y al *logos*, pues como dice Lausberg el raciocinio entra en la parte reservada a las pruebas.

No obstante, Montoya Castillo enfatiza el uso de este procedimiento epidíctico, explicando que “la amplificación como argumento no es inferencial, tal como sucede con argumentos deliberativos y judiciales (el ejemplo y el entimema), sino más bien la amplificación es una imagen total que se da para ser vista (Cf. Dominicy & Franken, 2001). Esta idea es muy cercana a la imagen de Grice (1979), cuando afirma que la amplificación destaca la significación natural o, en términos epidícticos, diremos que el elogio significa naturalmente que tal o cual personaje es virtuoso, lo cual indica que el camino de la amplificación se muestra, no se dice” (2014: 237).

### 5.5 La *memoria*

El cuarto canon, la *memoria*, presenta varios dispositivos mnemónicos para recordar las ideas y el lenguaje del discurso. Gill y Whedbee (1997: 234). Quintiliano consideraba que la memoria era un regalo de la naturaleza (memoria natural), pero que debía ejercitarse para mejorarla (memoria artificial, Albaladejo, 1991: 158).

### 5.6. La *actio*

Finalmente, el quinto canon, la *actio* o *pronunciación*, explica las estrategias verbales y no verbales para pronunciar un discurso en forma eficaz, que comprenden el tono, el ritmo y el volumen de la voz, así como los gestos y el movimiento.

Gill y Whedbee (1997: 234). Esta operación, apunta Albaladejo, “consiste en la emisión ante el auditorio del texto retórico construido por la actividad de las tres

operaciones constituyentes de discurso [*inventio, dispositio, elocutio*] y memorizado por la actividad de la operación de *memoria* (1991: 165).

## II

### **“MITOS Y CANSANCIO CLÁSICO” COMO HECHO RETÓRICO**

*Para sentencias y pensamientos grandes es preciso crear palabras equivalentes. Y, además, es natural que los semidioses usen expresiones más elevadas*

Aristófanes

Como vimos en el capítulo anterior, Aristóteles definió la retórica como “facultad de hacer contemplar lo persuasivo, admitido respecto a cada particular” (2002: 5), estableció una agrupación de las *probaciones artificiales* poniendo como base la tripartición de “el que habla” (orador), “disponer de alguna manera al oyente” (público) y “el discurso mismo” (asunto). Y dividió las “persuaciones”, en “sin arte” y “dentro del arte”. Entre las primeras incluyó a las que “no han sido suministradas mediante nosotros, sino que anteriormente existían, como testigos, torturas, escritos y cosas semejantes”; mientras que “dentro del arte” incluyó las que puede inventar el orador: “el carácter del que habla” (*ethos*), “disponer de alguna manera al oyente” (*pathos*), y “el discurso mismo” (*logos*) (2002: 6).

Por ello, la invención de un discurso consta de tres elementos: costumbres, que prueban el carácter fidedigno del orador (pruebas éticas: *ethos*), orientadas a crear confianza en quien habla; pasiones, que buscan la moción de las emociones en los oyentes (pruebas patéticas: *pathos*) y están orientadas a conmover (*movere*) al auditorio, es decir a predisponerlo positivamente hacia la causa que defiende el orador, y las consecuencias lógicas de la exposición del asunto mismo: (pruebas

reales: *logos*) al servicio del *docere*, enseñar o instruir al auditorio (Beristáin, 2013: 273-274).

En este segundo capítulo, intentaremos inferir la *intellectio* y la *inventio* de “I. Mitos y cansancio clásico”, a partir de observar la *dispositio* del ensayo y analizar la manera en que José Lezama argumenta desde el *ethos*, el *pathos* y el *logos* en esa muestra esencial de las cinco conferencias que luego fueron publicadas como capítulos de *La expresión americana*.

### **1. *Ethos* del sujeto metafórico y *pathos***

Visto que el *ethos* implica el carácter del orador, éste cobra una importancia fundamental en el discurso, toda vez que es “por medio del carácter, cuando de tal manera es dicho el discurso, que hace fidedigno al que habla. Pues a los honestos más creemos y con más rapidez” dice Aristóteles (2012: 6). Asimismo, Aristóteles aclara que esto debe ocurrir mediante el discurso y no “por estar juzgado de antemano qué clase de persona es el que habla” (2012: 6). Sin embargo, autores modernos, como Dominique Mainguenu, distinguen entre *ethos* discursivo y *ethos* prediscursivo:

Si el *ethos* está esencialmente unido al acto de enunciación, no se puede sin embargo ignorar que el público se construye también con las representaciones del *ethos* del enunciador incluso antes de que comience a hablar. Parece necesario, entonces, establecer una primera distinción entre *ethos* discursivo y *ethos* prediscursivo (Maingenu, 1999: 2-3, citado en Aloy, 2015: s/p.).

En tanto que Oswald Ducrot, distinguen entre “*éthos* dicho y *éthos* mostrado”:

el *éthos* dicho corresponde a lo que Ducrot llama *el locutor como*, el locutor como ser o personaje del mundo. Se trata de los casos en los que el locutor

se autorrepresenta explícitamente con ciertas cualidades; el *éthos* mostrado, en cambio, corresponde a lo que Ducrot llama *el locutor como tal*, que es la fuente de la enunciación: se trata en este caso de un *éthos* implícito, una imagen que surge del orador a partir de indicadores diversos. Asimismo, (Ducrot) diferencia el *éthos* discursivo, la imagen del orador construida por el propio discurso, del *éthos* prediscursivo, las representaciones del orador que posee el auditorio antes de que este tome la palabra (Vitale, 2013: 9).

Basándose en Isócrates, Ruth Amossy también distingue entre el *ethos* o la credibilidad que surge del discurso y la que surge del estatus social del orador, y apuntala la idea de que existe un *ethos* que “se apoya en la autoridad individual e institucional del orador (la reputación de su familia, su estatus social, lo que se sabe de su modo de vida, entre otros elementos)”, al cual denomina *ethos* “previo” (Vitale, 2013: 10); desde luego, tiene que ver con las costumbres. Visto así, el *ethos* prediscursivo o previo formaría parte de las persuasiones sin arte. Por su parte, Liliana Weinberg apunta que el *ethos* prediscursivo radica en el ámbito del “productor de la enunciación”; mientras que el *ethos* discursivo sólo es atribuible al producto, al “yo de la enunciación enunciada” (Weinberg, 2011: 37). Entonces tenemos que José Lezama ostenta un *ethos* prediscursivo, mientras que durante la elocución misma de *LEA* va revelando un yo de la enunciación enunciada o *ethos* dicho.

### 1.1. *Ethos* prediscursivo

Antes de iniciar la producción del discurso, el orador debe evaluar si él es un rétor idóneo para la causa que va a defender, cuál es el género de ésta, qué tan defendible es; la condición y actitud del público al que va dirigido el discurso, el referente del discurso y el contexto de la comunicación, actividades que constituyen la operación retórica denominada *intellectio* (Albaladejo, 1991: 65-71). Como se ve, en esta etapa cobra suma relevancia el *ethos* prediscursivo del orador.

En este acápite observaremos cuál es el *ethos* prediscursivo con el que José Lezama (1910-1976) dicta las cinco conferencias que componen *LEA* a principios de 1957, pues cabe preguntarse por qué un lector habría de prestar atención a una escritura en la que abundan los errores de puntuación, donde las citas, si nos atenemos a la edición anotada por Irlemar Chiampi, frecuentemente presentan erratas e imprecisiones, y donde los anacolutos enturbian la comprensión de un discurso que se desentiende de la *perspicuitas*, y se complace en la expresividad densa y culterana. Sobre este aspecto de la escritura lezamiana Roberto González Echeverría ha dicho que:

Los ensayos de Lezama están plagados de anacolutos, anfibologías, oraciones defectuosas, idiotismos, neologismos, alusiones certeras y erradas, pero en todo caso proliferantes [...] Y sin embargo, los ensayos de Lezama son textos brillantes, con momentos de elevación no alcanzados por Paz, Cortázar o Carpentier (González Echevarría, citado en Ugalde Quintana, 2006: 8).

Más acá de la *oscuritas* como estrategia retórica, que habremos de observar adelante, ese estilo proliferante del yo discursivo tal vez puede ser explicado parcialmente por el método de trabajo empleado por el autor José Lezama Lima, de quien Ciro Bianchi Ross, compilador y editor de sus diarios, apuntó:

No escribe nunca a máquina, ni siquiera cuando siente el texto ya hecho, y revisa muy poco lo que ha escrito. Nuevos poemas, fragmentos de su próxima novela e ideas para ensayos le afluyen con facilidad, pero los medita mucho antes de llevarlos al papel, Cuando decide hacerlo, más que inventar se dicta a sí mismo, Después María Luisa, su esposa, mecanografía el manuscrito (2010: 122).

Acerca de cómo emprende la tarea de escribir un nuevo libro, Lezama respondió a Bianchi, en una serie de entrevistas concedidas entre 1970 y 1975, lo siguiente:

Yo no tengo método de trabajo. Escribo cuando tengo apetito para expresarme, para configurar para penetrar en un coto desconocido. Pero generalmente trabajo en el crepúsculo, y a veces en la medianoche cuando el asma no me deja dormir y entonces decido irme a una segunda noche y empiezo a verme las manos penetrando en el hálito de la palabra. [...] Todos los días se escribe un poco, con apetito, con gusto, con voracidad verbal... (Bianchi, 2010: 151).

Es en esa voracidad verbal con que el autor penetra en el hálito de la palabra donde surge el yo discursivo de la creatividad del hombre que veintidós años antes había publicado su primer ensayo, “Tiempo negado” (1935), en la revista *Grafos*, y dos años después de este debut había sacado a la luz la revista *Verbum* (1937), órgano oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho de Cuba, su primera publicación periódica. Ahí se estrenó como poeta con “La muerte de Narciso”, y publicó por primera vez una conferencia: “El secreto de Garcilaso”. De *Verbum* sólo se editaron tres números (Alvarenga, 2002).

La breve vida de esa publicación fue suficiente para dejar claros tanto la ambiciosa vocación del editor José Lezama como su interés por la literatura

barroca. Lezama queda bien plantado como editor de textos artístico-literarios cuando, a los veintisiete años, logra incluir en la revista *Verbum* dos textos del connotado poeta hispano Juan Ramón Jiménez: “El brazo español”, ensayo sobre cuatro pintores iberos contemporáneos [Eduardo Rosales, José Gutiérrez Solana, Juan de Echevarría, Eduardo Vicente] y “Límite de progreso”, un artículo que reúne diversas notas tomadas por Jiménez durante una estancia en Nueva York (Alvarenga, 2002). En cuanto a su entusiasmo por la literatura barroca, Lezama lo muestra claramente en la argumentación de “El secreto de Garcilaso”, donde contrasta las poéticas de Garcilaso (renacentista) y Góngora (barroco), al igual que la relación que tuvieron con sus respectivos contextos:

Mientras Góngora domina dentro de las posibilidades de su orbe poético, Garcilaso es penetrado por el ambiente. En el orbe poético el poeta lucha con elementos impares, agrios, de extrema violencia y es obligado a [...] colocarse por encima de las exigencias con sus imposiciones (Lezama, 1997: 17).

Asimismo, reconoce que la originalidad de Garcilaso “no consistió en el hallazgo [como la de Góngora], sino en el desarrollo de las formas” (Lezama, 1997: 18). Además, muestra en *Verbum* su inclinación barroca con la poética que empieza a delinear en el poema “La muerte de Narciso”, con su metaforización oscura, su proliferación y sus figuras de repetición:

Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo  
envolviendo los labios que pasaban  
entre labios y vuelos desligados.  
La mano, el labio o el pájaro nevaban.  
Era el círculo en nieve que se abría  
(Lezama, 1988: 11).

O bien:

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.  
(Lezama, 1988: 15).

En agosto de 1939, Lezama insiste en publicar una revista literaria y lanza *Espuela de Plata. Cuaderno Bimestral de Arte y Poesía*, revista que se publicó desde entonces y hasta agosto de 1941, con un total de seis números (Enciclopedia Britannica, s/f). A esta empresa sucedería *Nadie Parecía. Cuaderno de lo Bello con Dios*, una revista de arte y poesía con orientación católica, cuyo primer número apareció en septiembre de 1942 y fue publicada hasta marzo de 1944, codirigida por Lezama y el sacerdote y poeta Ángel Gaztelu. Poco tiempo después, en la primavera de 1944, José Rodríguez Feo y José Lezama empezaron a coeditar la revista *Orígenes*, publicación emblemática sobre la cual escribió Rodríguez Feo en 1987:

La crítica, tanto nacional como internacional, ha reconocido que la revista *Orígenes* y el grupo que fue aglutinándose a través de los años alrededor de sus fundadores, a partir de 1944, representan el más alto exponente de la labor cultural cubana en los doce años de su publicación (Rodríguez Feo, 1991: 9).

Y con objeto de reforzar su opinión cita al académico José Prats Sariol para enumerar “los rasgos más sobresalientes” de *Orígenes*: “La representatividad histórica-cultural [sic], la integridad literaria y artística, la ruptura del fatalismo generacional, la contemporaneidad universal, el rescate de lo cubano, el concepto de solidaridad latinoamericana y la diversidad afirmativa” (Rodríguez Feo, 1991: 9).

La correspondencia entre los codirectores de *Orígenes* da cuenta de una orientación editorial culterana, cosmopolita, elitista, pero genuinamente interesada en los fenómenos culturales latinoamericanos y cubanos, en búsqueda siempre de las más reconocidas plumas de los ámbitos hispanoamericano, anglosajón y francés. Al respecto, las cartas entre ambos codirectores no sólo dejan ver el interés por los textos que habrán de publicarse, sino cómo compartían lecturas y valoraciones al vuelo sobre las mismas.<sup>5</sup> Por ejemplo, luego de que Rodríguez Feo hubo conseguido una colaboración de Georges Santayana, Lezama le escribió en abril de 1949 desde la Habana:

Albricias por lo de Santayana. Pescaste trucha mayor y el próximo *Orígenes* se irá a letras áureas en su primer número para la gloria del '49... Mándame copia de la carta que te envió para publicarla en *Orígenes*, en un lugar oportuno (Rodríguez Feo, 1991: 154).

En las siguientes líneas de la misma carta deja entrever el ambiente cultural en que se desenvolvía Rodríguez Feo en Estados Unidos:

Es imperdonable que no le dieras a Américo Castro mi dirección; me hubiera gustado charlar con él, o por lo menos tener directas noticias tuyas. Vinieron también [a la Habana] [Antonio] Castro Leal, José Luis Martínez, etcétera [...] Tú te has acostumbrado a esa vida de *diletantti* de hoy, conciertos en Nueva York, exposiciones retrospectivas ([Pablo] Picasso o

---

<sup>5</sup> Entre los colaboradores cubanos se cuentan Alejo Carpentier, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamis, Samuel Feijóo, Eugenio Florit, Enrique Labrador Ruiz, Lydia Cabrera, Virgilio Piñera, Cleve Solís... Y entre los extranjeros, Juan Ramón Jiménez, Aimé Césaire, Paul Valéry, Vicente Aleixandre, Albert Camus, Luis Cernuda, Paul Claudel, Macedonio Fernández, Paul Éluard, Gabriela Mistral, Octavio Paz, Alfonso Reyes, José Revueltas, Rufino Tamayo, Theodore Spencer, Thomas Stearns Eliot y George Santayana.

[Georges] Braque), amistades de relumbrón y sensaciones meramente artísticas. Aquí, en La Habana, tu vida tendría que ser más profunda y comienzas a ir del desconcierto al hastío, del hastío a un tranquilo y disfrutado caos.

[...]

Posible sumario del *Orígenes* 21, según el número de página que alcance George Santayana: Jorge Guillén, Fina García Marruz, Cintio Vitier (nota sobre el libro de E. [Eliseo] Diego), V. [Virgilio] Piñera, *Falsa alarma* (teatro), Vicente Gaos, “Señales” (referencias a problemas actuales de nuestro paisito), la muerte de F. [Fidelio] Ponce de León. Y también alguna referencia a la muerte de [Ramón] Guirao.

Hay también la posibilidad (es casi segura): la publicación de unas páginas de viaje de un discípulo de [John Henry] Newman [Charles Augustus Murray], sobre Cuba. Lo de [Jonathan] Jenkins, Eliseo [Diego], a quien se lo di, no lo ha terminado” (Rodríguez Feo, 1991: 155).

Por otra parte, López Segrega define a los poetas agrupados en torno a *Orígenes* como “católicos, universitarios”, que pertenecían a “la burguesía”, impulsores de un “arte hermético y alejado de todo lo profano [...] que les brinda un psicoanálisis y una catarsis [...] (lo cual) les proporciona un asidero firme en su infinito dudar, y sobre todo” habrá de calmar “sus apetitos y necesidad de trascendencia” (1971: 88). Según el propio Lezama, *Orígenes*

resolvió un criterio de selección cubano-hispanoamericano y lo que se hacía en ese momento en el mundo... [fue] un taller de tipo renacentista,

creando en una gran casa, animado por músicos, dibujantes, poetas, tocadores de órgano... fue en realidad la generación de *Orígenes* la que impuso la expresión nueva y el espíritu de modernidad (Cubaliteraria, s/f: s/n).

Todo esto forma parte del *ethos* previo de José Lezama, quien al momento de dictar las cinco conferencias de *LEA* no sólo contaba entre sus ‘costumbres’ la de haber sido codirector de esa portentosa publicación, sino un autor versado en literatura barroca y un amigo entrañable de muchos de los colaboradores, entre ellos María Zambrano y Cintio Vitier, con quienes compartió el interés en “defender el espacio de lo poético”, esto es, “una cierta autonomía de lo literario” y “la idea de la memoria como sustento de una crítica desde la poesía” (Ugalde Quintana, 2006: 12-13). Aparece entonces como un rétor que busca insertarse en la tradición del ensayo de pensamiento americanista, con una notable competencia intelectual para defender, ante una audiencia sofisticada, compuesta por intelectuales latinoamericanos y europeos, no sólo la causa de la identidad del continente americano, sino también un estilo de vivir esa identidad, un método de interpretación de la historia y una amplia teoría cultural que, entre otras cosas, se propuso combatir la hegeliana idea de que América Latina carecía de toda potencialidad de desarrollo original. Y todo lo anterior, en un contexto personal donde, tras el cierre de *Orígenes* en 1956, José Lezama parecía buscar un medio que actualizara la vigencia de su voz y de su pensamiento entre las élites intelectuales del mundo hispanoamericano, y con el cual influir en la conformación de nuevos horizontes culturales para América.

Ese *ethos* prediscursivo con el que Lezama emprende la elaboración de *LEA* permite vislumbrar tanto el público al que van dirigidas las conferencias –audiencia que superaría con mucho a quienes estuvieron presentes en el Centro de Altos

Estudios del Instituto Nacional de Cultura de Cuba<sup>6</sup> los días 16, 18, 22, 23 y 26 de enero de 1957— como los objetivos pragmáticos de su discurso. Veamos ahora cómo se confirman estos indicios al observar la manera en que el rétor argumenta apelando a las emociones: *ethos* discursivo y *pathos*.

### 1.2. *Ethos* discursivo y *pathos*

Las primeras veinte palabras de *LEA* confirman las costumbres de José Lezama, es decir, su *ethos* elitista, al tiempo que delimitan la audiencia a la que va dirigido su discurso: “Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento...” (Lezama, 2005: 57). Y lo hace, como se ve, con el encarecido énfasis anafórico en el breve y excluyente adverbio ‘sólo’. Se observa así un indicio de que este discurso no está hecho para halagar a las masas ni para adoctrinar incultos, sino para dialogar con aquellos que saben paladear la demora intelectual. En ese famoso íncipit cabe escuchar el retintín de la sentencia con que Góngora defiende la *obscuritas* y el asianismo (Albaladejo, 1991: 126) como una estrategia retórica para delimitar a su auditorio:

---

<sup>6</sup> El Instituto Nacional de Cultura de Cuba fue creado por decreto presidencial de Fulgencio Batista con el objetivo de “propiciar y estimular la producción intelectual y además divulgar valores espirituales y artísticos en todo el país y en el exterior, ya fuera por medios propios o con la ayuda de otros organismos y, coadyuvando gestiones culturales oficiales o privadas”, y fue una entidad supuestamente neutral, que sirvió de puente político entre el gobierno de Batista y los artistas, intelectuales y científicos cubanos. La política cultural de esta entidad creada por la dictadura batistiana incluyó la organización de exposiciones, seminarios, coloquios, conferencias y cursos —muchas veces organizados por Centro de Altos Estudios— de las más diversas disciplinas, como literatura, arte, estética, filosofía, oceanografía y física nuclear teórica (Guzmán Moré, 2010). Este CAE fue inaugurado después de octubre de 1956 con un ciclo de conferencias dictadas por el escritor español exiliado Guillermo de Torre, quien disertó sobre crisis y literatura, y las generaciones y los movimientos literarios (Cuadrinello, 2009: 555).

Demás, que honrra me ha causado hazerme obscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego (Góngora; citado en Azustre, 2005: 44).

Así, Lezama apuesta por la literatura difícil, esa que Octavio Paz (1986) asocia con los tiempos de crisis, cuando el sentido común ya no es útil para entender la realidad y hay que formular un nuevo pensamiento que nos sirva como punto de referencia para transformar la realidad. Y vaya que en este caso se cumple esa condición, las conferencias de *La experiencia americana* fueron dictadas en enero de 1957, apenas dos meses después del desembarco del *Granma* por los revolucionarios del Movimiento 26 de Julio, y dos años antes de que los insurgentes comandados por Fidel Castro irrumpieran con sus fusiles al viento en La Habana, acabando así con los siete años de la dictadura de Fulgencio Batista.

Si continuamos observando cómo avanza la prosa de Lezama en “Mitos y cansancio clásico”, vemos que lanza las siguientes preguntas retóricas: “¿qué es lo difícil, lo sumergido, tan sólo, en las maternales aguas de lo oscuro?, ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos?” (Lezama, 2005: 57).

Y se responde con este párrafo:

Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica. Una primera dificultad, es su sentido, la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica. He ahí, pues, la dificultad del sentido y de la visión histórica. Sentido o el encuentro de una causalidad regalada por las valoraciones historicistas. Visión histórica, que es ese contrapunto o tejido

entregado por la *imago*, por la imagen participando en la historia (Lezama, 2005: 57).

La respuesta es oscura, pues no queda claro cuáles son los referentes del discurso: “un paisaje” –que por obra del verbo ‘ir’ se personifica, constituyéndose en enigma, y “va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica” –, “su apagado eco (del paisaje)”, “causalidad regalada”, “contrapunto o tejido entregado por la *imago*”, “imagen participando de la historia”, son expresiones que nos dejan desconcertados, pero ¿acaso no es una prosa seductora?

De inmediato queda claro que Lezama, en este momento (aunque ya está expresando su sistema conceptual), no está buscando convencer mediante el *logos*, sino que busca conmover (predisponer) a su audiencia con sonidos brillantes, intrigando al público con sus conceptos oscuros, pues no blande la palabra-razón (*logos*) para instruir, sino que arroja la palabra brillante en su sonoridad y oscura en su giro para impresionar con ese contraste barroco a su auditorio. Deja claro que el suyo es un estilo grave y elevado.

En esa cita de “Mitos y cansancio clásico” irrumpe el verbo copulativo con fuerza performativa: “Es”. Y luego se encarecen los sustantivos por la anadiplosis de los artículos determinativos: “un paisaje... una interpretación... una sencilla hermenéutica”, o bien, por la reiteración del adjetivo posesivo y de la conjunción disyuntiva: “su reconstrucción, su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco”; figuras de repetición que dan a la elocución un tono vehemente. Es claro que el autor está infundiendo, ahí mismo, el hálito de la palabra al *ethos* discursivo, y es clara la intencionalidad persuasiva por la vía de la desautomatización del lenguaje y del ornato elocutivo, que pican la curiosidad del lector, cuyo oído interno se deja acariciar por la suavidad de los fonemas fricativos sordos, y los labiales y dentales sonoros: “forma”, “devenir” “paisaje” “sentido”,

“definitiva”, “desuso”, “fuerza”, “visión”... (Lezama, 2005: 57). Se trata, sin duda, de una confirmación del *ethos* discursivo, al tiempo que de una argumentación desde el *pathos* —donde hace uso de la oscuridad y lo enigmático—, a la cual el lector no puede quedar indiferente, como lo atestigua Enrique Saíenz al referirse a la prosa de Lezama:

Les confieso que en mis primeros acercamientos a sus libros, hace ya muchos años, tuve una inaudita experiencia en la que se entremezclaban dos verdades innegables: la impenetrable oscuridad de aquellos textos y la poderosa imantación que ejercían sobre mí hasta el punto de persistir en su lectura con una tenacidad insospechada, seguro de que ahí, en ese tumulto indescifrable de adjetivos, metáforas, giros idiomáticos, y múltiples alusiones a hechos históricos y a elementos de la naturaleza, había una jubilosa fuerza redentora que habría de tener una enorme significación en mi vida (2014: 10).

Aquella desconcertante introducción o exordio opera como una insinuación que nos estimula el interés de conocer el sentido de esta desautomatizada elocución, cuyo contenido nos anuncia, sin embargo, el *logos* por el cual se habrá de conducir al lector que todavía tenga el valor de interesarse en saber más de la ‘expresión americana’.

## **2. *Logos*: técnica de ficción, el mito y el decoro**

### 2.1 Método de contrapunto

A continuación, Lezama se lanza a “una sencilla hermenéutica” (presenta evidencia artificial, en términos retóricos) de cuatro imágenes de pintores flamencos de fines de la Edad Media y principios del Renacimiento: 1) La miniatura “Septiembre”, de

los hermanos Limbourg, en *El libro de las horas*, del Duque de Berry (hacia el año 1440, a finales de la Edad Media)<sup>7</sup>; 2) *La cosecha*, de Pieter Brueghel el Viejo; 3) *Canciller Rolin*, de Roger van der Weyden, y 4) *Madonna del Canciller Rolin*, de Jan van Eyck. El escritor cubano compara las imágenes “Septiembre” y *La cosecha*. El primero es una ilustración de un libro de horas (hoy llamados salterios), un tipo de libro manuscrito en el que se incluían las horas litúrgicas, horario de oraciones diarias también conocidas como horas canónicas, y a los cuales les fueron añadiendo otros contenidos, como calendarios solares y lunares. Ahí se observa a un grupo de campesinos trabajando abnegadamente en un verde plantío, lleno de flores y frutos: una mujer embarazada se acaba de incorporar y, a un lado de ella, un hombre come algunas uvas mientras otras cuatro personas están agachadas hacia los verdes arbustos, recogiendo los frutos; otro, de espaldas, camina hacia el castillo cargando un morral, y uno, todavía más alejado, lleva sobre la cabeza una carga de lo recogido y camina por una larga rampa hacia el castillo que sobresale al fondo —enorme, blanco, impenetrable con las puertas cerradas— mientras que un personaje más jala un par de bueyes que a su vez tiran una carreta llena de lo cosechado. Entre el grupo de trabajadores más cercanos y el camino hacia el castillo se interpone una especie de pista para sostener torneos, y al fondo, un castillo o ciudad amurallada.

El cuadro de Brueghel *La Cosecha*, en cambio, está pintado con una paleta otoñal, donde sobresalen los colores cálidos y terrosos. En primer plano aparece un dorado triguero ubicado sobre una colina, desde la cual se observa, al fondo una

---

<sup>7</sup> En 1416, Juan de Berry y los tres hermanos Limbourg murieron, probablemente de peste, y *Las muy ricas horas del duque de Berry* quedaron inacabadas. En los años 1440, cuando el libro estaba en posesión de Renato I de Nápoles, un artista sin identificar (posiblemente Barthélemy van Eyck) trabajó en las miniaturas para los meses de marzo, junio, julio, septiembre, octubre y diciembre, que los hermanos Limbourg habían compuesto, dibujado y pintado parcialmente. A fines de la década de 1480 Jean Colombe finalizó la obra para la Casa de Saboya (Husband, 2008: 323).

pequeña ciudad portuaria, algo de mar y unos botes de vela, mientras que en primer plano aparece un grupo de nueve trabajadores descansando y comiendo bajo la sombra de un árbol: el cuerpo más grande es el de un campesino acostado a pierna suelta sobre el pasto, usando su propia mano como almohada entre su cabeza y la base del tallo del árbol; del otro lado del árbol uno de los cosechadores está hincado con sus brazos extendidos hacia una canasta en la que sus manos rebanan una hogaza de pan con un cuchillo, y atrás de este campesino, otro, sentado sobre el suelo, bebe de una garrafa mientras a su lado otro trabajador come una rebanada de pan, y frente al bebedor, cinco mujeres toman en cuencos de madera una especie de sopa blanca o arroz. Aparte, dispersos en el trigal, otros cinco trabajadores siguen segando el trigo con hoz y guadaña, o atando gavillas de trigo.

Lezama apunta que “en estos cuadros se encarnan” dos formas de campesinado. “Una, diríamos, como vigilada por un hechizo; otra, abandonada al *cantabile*<sup>8</sup> de su propia alegría, que se recrea en un tiempo ideal” (Lezama, 2005: 58). Para el escritor cubano, cada cuadro posee una “causalidad de sentido”, es decir, una serie de datos históricos que muestran un tipo particular de relaciones sociales, las cuales generan un sentido, y la comparación (analogía o paradigma, en términos retóricos) de ambos sentidos, de ambas líneas melódicas (para seguir con la metáfora sinestésica), da lugar a una interpretación que se elabora a partir de un ‘contrapunto’, y que da como resultado una ‘visión histórica’, es decir, una interpretación intuitiva, imaginativa y poética de los datos históricos:

---

<sup>8</sup> *Cantabile*, en música, es un *tempo* (ritmo) moderado, pero también puede significar el énfasis de una línea musical, en particular frente al acompañamiento. Aquí me inclino por esta segunda acepción: “al *cantabile* de su propia alegría” sería, por sinestesia, ‘a la línea musical de su propia alegría’ (y no a la línea musical del señor feudal “como vigilada por un hechizo”).



“Septiembre”, en *Las muy ricas horas del duque de Berry* (hacia 1440), Lámina atribuida los hermanos Limbourg. Fuente:

<http://crdp.ac-amiens.fr/ressources-culture/data/pdfdames/septembre.htm>



*La cosecha* (1565), de Pieter Bruegel el Viejo. Fuente:

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/435809?sortBy=Relevance&ft=The+Harvesters++by+Pieter+Bruegel+the+Elder&pg=1&rpp=20&pos=1>

El contrapunto y los enlaces en la proyección retrospectiva del segundo cuadro (Brueghel) sobre el primero (hermanos Limbourg), traza[n] una visión histórica, una animada iluminación estilística, en la que captamos, por la intervención de una imagen que se encarna, dos formas del campesinado (2005: 58).<sup>9</sup>

Esa visión histórica es la interpretación de los datos culturales, la cual permite “conocer grandes periodos históricos por un detalle y multitudes por un perfil” (Lezama, 1977: 27) o bien, “trazar las coordenadas de una cultura” (Vela, en Ugalde, 2006: 44). Esta argumentación analógica en la que se comparan imágenes de diversos productos culturales para generar un diálogo o un contraste entre ellos y producir nuevos sentidos e imágenes —como ocurre en las voces y melodías de las obras polifónicas renacentistas y barrocas, que sin perder su identidad generan una armonía musical superior y distinta de la de sus componentes— es lo que más tarde Lezama llamará el “método de contrapunto”, pero que en retórica Aristóteles define como ‘paradigma’, esto es, un método de razonamiento inductivo basado en la comparación: “llamo enthymema al silogismo retórico, paradigma, en cambio, a la inducción retórica” (2005: 8). Cada comparación de la écfrasis de una pintura con otra constituye un ‘ejemplo amplificatorio’, razonamiento muy usado en el género deliberativo (véase Beristáin, 2013: 427, y Lausberg, 1975: 349). Este paradigma o *exemplum*, en el que generalmente se citan pruebas traídas de fuera de la causa, y que pueden ser históricas (a las que se les otorga el grado de verdad), o

---

<sup>9</sup> Aquí contradigo tajantemente la interpretación de Ugalde Quintana (2006: 43-44), quien asevera que el ‘sentido histórico’ aparece en la lámina de los hermanos Limbourg, en tanto que la ‘visión histórica’ es la que aparece en *La cosecha*, de Brueghel. El texto de Lezama es muy claro: la visión histórica surge de una interpretación analógica de ambos cuadros, cada uno de los cuales contiene datos históricos de cuya particularidad es posible, mediante la comparación, inducir un conocimiento más amplio, una visión histórica. Incluso Ugalde Quintana se contradice al añadir, líneas más abajo: “Es interesante señalar que Lezama, a partir de cuatro cuadros, plasma todo un ambiente de época. En ellos tenemos las coordenadas de la cultura medieval: el campesino y el señor, la dependencia del trabajo y la irrupción de la fiesta, el ascetismo y la visión beatífica” (2006: 44).

bien poéticas o narrativas (las cuales solamente ostentan el valor de la verosimilitud), son utilizadas por Lezama como parte de su ‘método de contrapunto’. Dice Lausberg: “El poner en relación el *exemplum* con la causa es libre creación del orador, quien ha de servirse para este fin de un método determinado” (1975: 349). El método del *exemplum* es la *inductio* (Lausberg, 1975: 352-353).

En “Mitos y cansancio clásicos”, el ejemplo continúa con la comparación de las obras pictóricas *Canciller Rolin*, de Roger van der Weyden, donde Rolin aparece hincado y en actitud de orar, con el rostro de “un típico señor feudal, que mezcla los torneos y los juramentos, el pulso de las preocupaciones de gobierno con las más severas amonestaciones ascéticas” (Lezama: 2005: 59) y *Madonna del Canciller Rolin*, de Jan van Eyck, donde el mismo personaje aparece sentado frente a una Virgen que sostiene un niño Dios y se lo presenta al señor feudal. Aquí Rolin está representado con el mismo rostro severo, “torvo e indeclinable”. Sin embargo, afirma Lezama,

en el cuadro de Van Eyck, hay como un brillo alegre, como si el mismo hombre estuviese contemplando el misterio que se avecina [...] Es una nueva visión que modifica al hombre y sin alterar las señales externas de su rostro, el Canciller está como penetrado de otra luz más alta, que lo modifica y lo lleva a nueva vida” (2005: 59).

Esto, en retórica es un *exemplum dissimile*, donde hay elementos iguales, pero también distintos entre los objetos comparados, “precisamente la tensión entre *simile* y *dissimile*<sup>10</sup> es lo que da valor y encanto al *simile*” (Lausberg, 1975: 354)

---

<sup>10</sup> *Simile* / *dissimile* sería, en términos estructuralistas, una relación de oposición y contraste, en la que se establecen distinciones (*dissimile*) a partir de una base común de comparación (*simile*) entre los elementos observados.

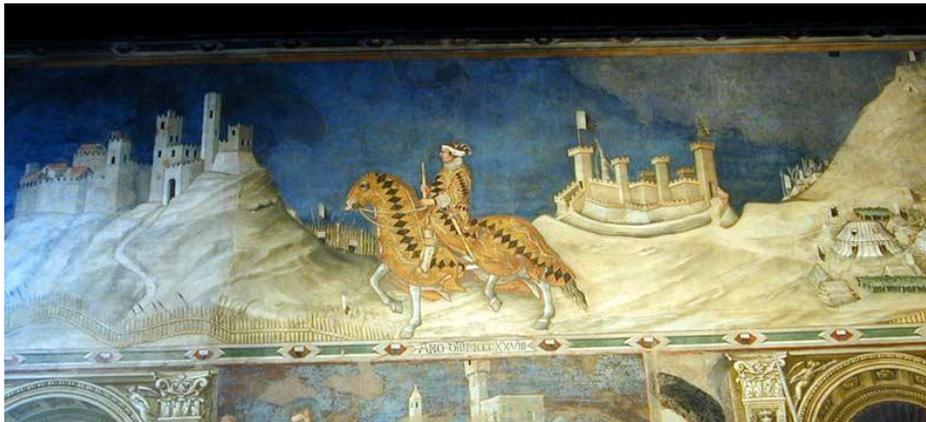


*Cancellor Nicolas Rolin* (pintado entre 1444 y 1450). Jan van der Weyden. Fuente: <http://www.art-prints-on-demand.com/a/weyden/rvanderweydennicolasrolin-1.html>



*Madonna del Canciller Rolin* (1435). Jan van Eyck. Fuente: <https://quattrocento.wordpress.com/2008/05/29/virgen-del-canciller-rolin-jan-van-eyck/>

En seguida, Lezama conduce nuestra atención, inopinadamente, hacia “las orgullosas fanfarrias prerrenacentistas del *Caballero Da Fogliano* (año 1328), pintado por Simone Martini, paseando [...] por los alrededores de su castillo, tranquilamente henchido como quien ha ido más allá de sus murallas (Lezama, 2005: 59)”, imagen que el ensayista comparará con las puertas cerradas del castillo que aparecen en “Septiembre” (1410), subrayando la diferencia entre ambas.



*Caballero Da Fogliano* (1328). Simone Martini. Fuente:

<http://www.paradoxplace.com/Perspectives/Italian%20Images/Montages/Siena%20&%20South/Martini%20&%20Lorenzetti.htm>

## 2.2 Creación del sujeto metafórico

En esa analogía *simile / dissimile* Lezama enfrenta dos símbolos que surgen de los cuadros para ilustrar su idea del ‘sentido’ y ‘visión histórica’ mediante el método del contrapunto, en el cual puede apreciarse el movimiento de un estadio cultural a otro: de la sumisión de los siervos a su apropiación del tiempo libre; del ascetismo

de Rolin, a la visión esperanzada del cristianismo; de la ciudad amurallada propia del feudalismo, a su apertura. Cabe destacar que sólo en la primera comparación, “Septiembre” (1440) y *La Cosecha* (1565) hay un avance cultural correspondido cronológicamente. Pues la visión esperanzada de *Madona del Canciller Rolin* está fechada antes (1435) que el cuadro *Canciller Rolin* (entre 1444 y 1450).

A continuación, Lezama invita a imaginar que el *Caballero da Fogliano* (1328) ha salido del castillo que se ve en la obra de los Limbourg (1440) y que la visión que se deriva de esta interacción entre los respectivos sentidos históricos de cada obra se establece “sobre la expresión ‘puerta que se abre’ motivada por la libre presunción del Caballero da Fogliano, en relación con el castillo en “‘Septiembre’, de los Limburg, radicalmente cerrado” (Lezama, 2005: 60). Hagamos una pausa aquí para observar que esta “libre presunción” no respeta el orden cronológico de la historia, sino que, como veremos más adelante, es la propulsora del método lezamiano de la interpretación histórica.

En seguida, apunta que la expresión “puerta que se abre hacia afuera” (prueba poética), ha sido tomada del libro oracular chino *Yi King*,<sup>11</sup> admitiendo que: “Aquí el contrapunto se ha extendido peligrosamente” (Lezama, 2005: 60). Otrosí, agrega una nueva melodía a ese contrapunto ya de por sí complejo: “Hay que grabar el signo del hexagrama sobre la puerta imaginaria, en actitud de bandido tagalo que espera que lo decapiten” (Lezama, 2005: 60); tenemos aquí una imagen salida como de una novela de Emilio Salgari —*Flor de las perlas*, tal vez—. Mas ahí no para la proliferación de pruebas inartificiales (pero organizadas por el sujeto de la enunciación enunciada), pues agrega una leyenda ecuatoriana en la que un colibrí,

---

<sup>11</sup> “*Yi King, I Ching, Yijing, I King*, o *Libro de las mutaciones* es una obra oracular, en la que se plasman las visiones filosóficas de Lao Tse y Confucio, las cuales convergen en la idea de que el cambio prevalece en el cosmos. Está escrito en hexagramas, es decir ideogramas contruidos con dos grupos de tres líneas horizontales, cada uno de los hexagramas representan una idea o concepto que revela la interpretación de la respuesta del oráculo” (Chiampi, 2005).

gracias a que va mojado, logra ingresar a un recinto por una puerta entreabierta en donde se guarda el fuego, símbolo del conocimiento (prueba narrativa). Este juego de comparaciones, denominado ‘contrapunto’, es posible —nos dice el yo de la enunciación enunciada que está construyendo su ethos discursivo— gracias a “la intervención del sujeto metafórico [...] que por su fuerza revulsiva, puso todo el lienzo en marcha, pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia una nueva visión” (Lezama, 2005: 62-63). Así, la subjetividad del rétor habla de sí mismo en tercera persona y se objetiva como ‘sujeto metafórico’ en el discurso. Es el rétor que expone al público su ethos discursivo al momento de brotar en la enunciación.

Lezama sugiere que su método de interpretación de la historia supera al método de los hechos homólogos de Oswald Spengler (1966), pues apunta:

Para impedir cualquier conclusión, tan falsamente gozosa como desaprensiva, en su apariencia semejante a la de algunos irreductibles sectores sobre los cuales Oswald Spengler pareció haber ejercido una influencia deslumbrante, con los llamados por la historiografía contemporánea hechos homólogos (Lezama, 2005: 62).

Lamentablemente la frase queda ahí, y no sabemos qué hará o que hay que hacer para impedir esa conclusión semejante a la de los seguidores de Spengler (anacolutos como este aparecerán algunas veces más en *LEA*). Sin embargo, en seguida critica que en la concepción spengleriana se requiera de “un paralelismo de símbolos culturales que adquiere precisamente ese valor simbólico por situarse en las valoraciones de una morfología”. Esos símbolos culturales serían clasificados de modo que sería posible homologarlos o equipararlos, en virtud de una lógica inmanente a los hechos mismos: juventud, crecimiento, florecimiento y decadencia (Spengler, 1966). En cambio, Lezama considera que la interpretación de la historia

cultural parte de “la participación, sobre un espacio contrapunteado, del sujeto metafórico”, y añade: “Pudiéramos tal vez decir que ese sujeto metafórico actúa como el factor temporal, que impide que las entidades naturales o culturales imaginarias se queden *gelée* en su estéril llanura” (Lezama, 2005: 62).

Así, el sujeto metafórico lezamiano —que en realidad es el yo que surge de la enunciación, es decir, el vehículo del *ethos* discursivo— es quien introduce el orden y la lógica de los símiles para relacionar, “Septiembre” con el *Caballero de Fogliano*, a éstos con el hexagrama “puerta que se abre” del *I Ching*, y a los tres anteriores con una leyenda ecuatoriana sobre el origen del fuego para culminar con esta exclamación: “¡Manes de [Tomás Luis de] Victoria y de [Giovanni Pierluigi da] Palestrina [sic], erudita polifonía con cuatro momentos de cultura integrándose en una sola visión histórica!” (2005: 60). Como podemos ver, mientras el método interpretativo de Spengler está basado en interpretar la historia como una serie de ciclos con periodos recurrentes, para cuya identificación se debe observar los elementos homólogos, la visión de Lezama está abierta a las mutaciones históricas y a la libre acción del sujeto que interpreta los datos históricos, el sujeto metafórico.

Más adelante se pregunta el yo de la enunciación enunciada “Cómo se ha obtenido esa revolución, esa rotación de tres unidades para integrar una nueva visión, que es una nueva vivencia y que es otra realidad con peso, número y medida también”. Y se responde:

Lo que ha impulsado esas entidades ya naturales o imaginarias, es la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva, puso todo el lienzo en marcha, pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para para producir la metamorfosis hacia la nueva visión (2005: 61-62).

Hay aquí todo un juego de paralelismos en el que el yo de la enunciación enunciada se presenta ante el lector —entre fanfarrias renacentistas, centellas y humo de juegos de artificio elocutivo— para recordarle quién habla y para persuadirlo de que quien habla posee habilidades suficientes para interpretar la historia de la cultura y generar, a partir de ahí, una nueva visión histórica y una identidad arraigada en ésta. Llama además la atención el tono vehemente y recitativo, como de ensalmo, que el yo de la enunciación enunciada adopta para atraer al auditorio y predisponerlo favorablemente hacia su causa.

Desde luego, cuando Lezama proclama que su subjetividad, objetivada como “sujeto metafórico”, es la que elige las “entidades naturales” y las “entidades culturales imaginarias” para, mediante su diálogo polifónico, generar nuevas visiones históricas, cuando todo esto tiene lugar —observemos—, José Lezama está poniendo en juego su *ethos*, su credibilidad como intelectual autorizado para crear nuevas imágenes interpretativas de la historia, para escribir bella y culteranamente, así como para dialogar con otras culturas milenarias y, desde luego, con la tradición y con la modernidad de Occidente, como bien nos lo recuerda Julio Ortega al referirse al grupo constituido en torno a José Lezama y la revista *Orígenes*:

El diálogo que el grupo *Orígenes*, la revista del mismo nombre, y la obra de Lezama entabló con la modernidad internacional, con el gran modernismo de las rupturas que propiciaron Joyce, Breton, Pound, Eliot,<sup>12</sup> y también Vallejo y Borges, fue intenso y, varias veces, íntimamente polémico (2011: s/n).

Así, el sujeto metafórico, el yo de la enunciación, se legitima para actuar “como el factor temporal, que impide que las entidades naturales o culturales imaginarias se queden *gelée* en su estéril llanura” (Lezama, 2005: 62), para propiciar una nueva

---

<sup>12</sup> Eliot, por cierto, fue colaborador de *Orígenes*.

visión estética, cultural e identitaria de América. Esa nueva visión estética, argumentada en el *logos* mediante paradigmas, es decir, por analogía inductiva de símiles —lo veremos más adelante— surgirá de la actualización de antiguos mitos y de la mitificación de algunos personajes históricos que habrían forjado la identidad americana, quienes serán rescatados de la “estéril llanura” (metáfora con la que Lezama designa la ignorancia, la falta de curiosidad, la falta de imaginación poética y de expresividad; aunque también alude a la noción de ‘paisaje’ que revisaremos más adelante) para tornarse imágenes vivas capaces de persuadir al mundo de la grandeza cultural y espiritual de América. La condición para que esto ocurra es que el rétor sea capaz de identificar entidades naturales y culturales en un “espacio contrapunteado por la *imago* y el sujeto metafórico” (Lezama, 2005: 63), lo cual les permitirá adquirir “nueva vida”, pues de ese espacio contrapunteado “depende la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria” (Lezama, 2005: 63). Así:

lo que hace que una expresión<sup>13</sup> sea máscula y eficaz es que adquiera relieve en ese espacio [contrapunteado], animado por una visión donde transcurren las diversas entidades” (Lezama, 2005: 63).

Y aquí pareciera insinuar que ésa es la expresión americana que él propugna: una expresión masculina y eficaz, donde la eficacia se mediría por la capacidad de comunicar y generar identidad mediante el pensamiento y el discurso americano. Pues de lo contrario: “Inútiles y brumosas se deslizan expresiones como

---

<sup>13</sup> Aquí es la primera vez que aparece la palabra ‘expresión’ en un sentido general, como en *La expresión americana*.

pedúnculos de holoturias<sup>14</sup> desinfladas o como mojas gorgonas<sup>15</sup>, inapresables por las redes tendidas para llevar la infinitud espacial a un posible de creación” (63-64). Imagen compleja en la que se produce un efecto de extrañamiento ya por la sonoridad de palabras como ‘inútiles’, ‘brumosas’, ‘pedúnculo’, ‘holoturias’ o ‘gorgonas’, ya por la especialización semántica en biología marina con que la referencia a holoturias y gorgonas eleva el registro, ya porque la comparación proliferante de metáforas intensifica la desautomatización de la expresión, conmoviendo así a la audiencia, de por sí intrigada.

La ‘expresión americana’ que habrá de proyectar la identidad del Nuevo Mundo a todo el globo terráqueo sólo será posible si los americanos toman conciencia de que “los modos verbales, [son] hamacas para lo accidental y perentorio, donde el gesto o el guión triunfan en las modulaciones del aliento sobre la arcilla” (Lezama, 2005: 64). Ese gesto, ese guion capaz de insuflar vida a la arcilla mediante el hálito de la palabra implican un *ethos* vigoroso, pues de otra forma: el sujeto metafórico quedaría “reducido al límite de su existir precario” y su acción se volcaría “sobre un espacio exangüe, no organizado en la monarquía imaginativa del espacio contrapunteado, donde las palabras como guerreros yertos, se esconden bajo capa de geológica ceniza” (Lezama, 2005: 64).

---

<sup>14</sup> En realidad las holoturias o pepinos de mar (<http://www.costadevenezuela.org/?p=3753>) carecen de pedúnculos, pero no sus ancestros, los cystoides, que sí estaban adheridos al lecho marino por medio de un pedúnculo (véanse las entradas “Echinodermata” y “Cystoidea” en Wikipedia. (<https://es.wikipedia.org/wiki/Echinodermata> y <https://es.wikipedia.org/wiki/Cystoidea>, respectivamente). “Holoturias desinfladas” parece aludir a la imagen de un falo flácido.

<sup>15</sup> Aquí ‘gorgona’ sólo alude indirecta y lejanamente a los monstruos mitológicos femeninos Esteno, Euríale y Medusa, asociados con las serpientes; más directamente, a los corales conocidos como gorgonias (Gorgonacea —en desuso— o Alcyonacea), blandos en el agua y duros cuando están secos. Tanto “holoturia desinflada” como “gorgona mojada” son imágenes carentes de dureza que se oponen a la imagen de una “expresión máscula”, de pene erecto, espermatorizador, fecundante.

Nueva insinuación: la ‘expresión americana’ “máscula y eficaz” es viable si el sujeto metafórico actúa sobre el espacio utilizando el contrapunto que haga renacer las imágenes escondidas bajo la capa de “geológica ceniza”, es decir, de materia que iluminó el mundo en algún momento y que hoy está apagada. Llama la atención esta imagen de “volcánica ceniza” como un producto de la actividad volcánica (plutonismo) a la que más tarde recurrirá Lezama para fortalecer imaginativamente su argumentación. El llamado a la acción imaginativa y expresiva, dicho retóricamente como insinuación, tiene visos de ubicarse en el ámbito del género deliberativo, ése cuya mirada está orientada a la defensa de la *polis* y al proyecto de futuro.

### 2.3. Logos mitopoético

La voz del rétor Lezama justifica prediscursiva y discursivamente su voluntad de retomar la “técnica de ficción” preconizada por Arnold Toynbee y Ernst Robert Curtius como una manera de superar la imposibilidad de utilizar una técnica científica para estudiar de un tirón la historia de la cultura humana (Curtius, en Lezama, 2005: 64). Pero también para superar la “crítica de la evocación” de Walter Pater, y del método “mítico crítico” observado por T. S. Eliot en el *Ulyses* de Joyce, consistente en la recurrencia a los mitos clásicos, toda vez que considera a este último “esencialmente pesimista o crepuscular, pues” Eliot cree que “los maestros antiguos no pueden ser sobrepasados, quedando sólo la fruición de repetir, tal vez con nuevo acento” (Lezama, 2005: 66). Lezama advierte de que la visión de Eliot es muy “cercana al pesimismo spengleriano y al eterno retorno que asegura en la finitud de las combinatorias, el posible *ricorsi?*” de Giambattista Vico (1668-1773), quien en su *Scienza nuova* preconizaba, de manera similar a Spengler siglos después, el curso cíclico e invariable de la historia en tres edades que se repetían: la divina,

la heroica y la humana. Así, el autor de *LEA* insiste en que el ‘método de contrapunto’, que implica la intervención del ‘sujeto metafórico’ capaz de inventar “eras imaginarias”, “se acerca más a la técnica de ficción preconizada por Curtius que al método mítico crítico de Eliot” (Lezama, 2005: 67) toda vez que el primero llama a la apertura, la innovación y la creatividad. Para Lezama, el pasado es materia prima para construir el futuro:

Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores (Lezama, 2005: 67).

Este uso del mito como conjuro y enigma (aquí también se legitima la oscuridad discursiva) nos recuerda la función que cumplen los mitos en las “sociedades arcaicas” (Eliade, 1991: 5) como relato primigenio siempre a la disposición de los recitadores para el restablecimiento del equilibrio cósmico, de las verdades trascendentes y para superar toda clase de dificultades planteadas por la realidad adversa, desde las enfermedades individuales hasta las grandes catástrofes naturales, como las sequías, las plagas, las inundaciones o los terremotos. Dice Mircea Eliade: “los mitos recuerdan que en la Tierra se produjeron constantemente acontecimientos grandiosos y que este «pasado glorioso» es en parte recuperable” (1991: 5). Lezama no se restringe, como en el modelo de Eliot, a los mitos clásicos griegos, sino que, como se ve, incorpora elementos de la mitología amerindia y de los textos sagrados del lejano oriente. De ahí, tal vez, proviene el título de esta primera conferencia de *LEA*: “Mitos y cansancio clásico”.

Luego entonces, en las ‘sociedades arcaicas’ (Eliade), los mitos son actualizados “reconstruidos, invencionados de nuevo”, como diría Lezama, para

atender asuntos prácticos de primera importancia en el ahora, lo que en retórica se denomina *aptum* o decoro, es decir, la operación por la cual el discurso se adapta al público y a la situación en la que será dicho el discurso.

Ciertamente, el *ethos* de Lezama se asemeja al de un recitador tradicional capaz de recordar, interpretar y actualizar los mitos de su comunidad de acuerdo con la situación presente, hasta lograr que nos muestren “un rostro desconocido”, para proponer un futuro viable, pues como apunta Mircea Eliade, “el que recita los mitos ha tenido que someter a prueba su vocación y ser instruido por viejos maestros. El elegido se distingue siempre, ya sea por su capacidad memorística, ya por su imaginación o talento literario” (Eliade, 1991: 70). Esto es, requiere un especial *ethos* prediscursivo, cuya eficacia debe ser probada discursivamente.

Esta función de recitador de mitos también está documentada en la tradición retórica pues, nos recuerda López Eire:

La existencia misma de los mitos que se transmiten de generación en generación, así como la existencia y el frecuente uso de la plegaria a los dioses, de los ensalmos, los embrujos, los conjuros, los maleficios, las evocaciones de las almas de los muertos, las maldiciones, los encantamientos y las hechicerías presuponen la creencia en el hecho de que la palabra, independientemente del porcentaje de verdad que encierre, sirve para realizar acciones importantes en la vida político-social del ser humano porque es ejemplarizante, beneficiosa y además activa por rebosar poder sobrenatural y virtud mágica.

Estaba bien arraigada desde antiguo, en Grecia, la creencia en el mágico poder de la palabra, tanto en prosa como en verso, o si se prefiere, la creencia en la eficacia infalible de las fórmulas mágicas, de los encantamientos plagados de estrategias poéticas, estilísticas y prosódicas y

de recurrencias propias de la poesía, pero también de la primitiva prosa, como la repetición, la rima, la anáfora y las reiteraciones semánticas que, en la mentalidad primitiva de la época de la oralidad, dotaban al lenguaje de sobrenatural fuerza operativa (2005: 67-68).

Una vez que Lezama ha logrado dejar bien asentado su *ethos* discursivo y prediscursivo como sujeto metafórico de carácter barroco, ha delimitado a su auditorio mediante su elocución oscura y logrado conmover a su audiencia con su estilo alto y grave, haciéndose tan verosímil como un recitador de mitos en una comunidad “arcaica”; una vez que ha determinado su método de contrapunto, retomado la técnica de ficción e identificado a los mitos como materia de inspiración y creatividad, aporta una novedad adicional en su argumentación conceptual: para recuperar y renovar los mitos: “hay que desviar el énfasis puesto por la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias” (Lezama, 2005: 67). ¿Qué son las eras imaginarias? Posteriormente escribirá un ensayo dedicado exclusivamente a explicarlo, pero por ahora sugiere que son “las diversas eras donde la *imago* se impuso como historia” (Lezama, 2005: 67). Esto es, las eras en las que la imagen ha participado de la historia (Lezama, 2005: 57), y ¿quién hace que la imagen participe de la historia? Pues el sujeto metafórico, o mejor, los sujetos metafóricos que han imaginado el acontecer histórico, convirtiéndolo en expresiones e imágenes. Por eso, explica, hay que utilizar el método de la ficción. Se debe ficcionalizar la historia, poetizarla (reelaborarla con la imaginación poética, expresarla) para renovar los antiguos mitos, de modo que nos ofrezcan “sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido” (Lezama, 2005: 67).

#### 2.4 Eras imaginarias y causalidad retrospectiva: la *inventio*

Una era imaginaria, entonces, se conforma por un conjunto de imágenes producidas socialmente, imágenes cuya fuerza, cuya eficacia no está dada por la verdad basada en causas y efectos ordenados cronológicamente y demostrados objetivamente, como lo dispone el positivismo lógico, sino por la mitificación, la ficcionalización, de la historia surgida de una imaginación colectiva. Así, luego de proporcionar ejemplos de datos culturales tomados de la Chanson de Roland sobre el “hilado que le presta la imagen a la historia” tomados de la era carolingia, apunta:

El pueblo de Dios tenía la verdad imaginativa de que el elegido, el llamado [Carlomagno], no tenía que dar cuenta a la realidad con un causalismo obliterado y simplón (Lezama, 2005: 67).

Desecha así el historicismo positivista y añade una nueva insinuación sobre lo que son o pudieran ser las eras imaginarias: “eras correspondientes a su potencialidad para crear imágenes” (Lezama, 2005: 68). La historia de la humanidad puede dividirse en esas eras en las que “es más fácil percibir o visualizar la extensión de ese contrapunto animista, donde se verifican esos enlaces, y el riesgo o la simpatía en la aproximación del sujeto metafórico. Esa sorpresa de los enlaces establece como una suerte de causalidad retrospectiva”. Así, la historia de la humanidad puede dividirse en eras imaginarias delimitadas por la capacidad poética del sujeto metafórico para dar con una suerte de hallazgo poético que hace surgir nuevas imágenes, imágenes que necesariamente tendrán que ser expresadas y cuya novedad hará surgir —no sin dificultad, como menciona al inicio de la conferencia— el nuevo rostro de los antiguos mitos: la nueva visión histórica, esto es, una interpretación de la historia adecuada a las necesidades espirituales y materiales del momento actual.

Lezama ejemplifica aquella “causalidad retrospectiva” con una nueva serie de pruebas retóricas inartificiales entre las que incluye una frase de Shakespeare tomada del *Hamlet*: “Que este cuerpo sólido, demasiado sólido, no pueda disolverse en rocío”, la cual asocia con otra frase de Suetonio: “me encuentro en estado vaporoso” y con el concepto clásico griego de *aporroia* (emanación, efluviio, evaporación). Concluye entonces que el concepto de *aporroia* “ha estado presente con milenios de separación, en un poeta contemporáneo, en un monólogo de Hamlet, en los peculiares modos de conversación de un emperador romano y en los conceptos movilizadas casi con fuerza oracular por el pueblo griego” (Lezama, 2005: 68-69). Así, la causalidad retrospectiva forma parte de la metodología interpretativa poético-histórica de Lezama, en la cual no importa tanto el orden cronológico, cuanto la posibilidad de establecer analogías que le permitan construir nuevas imágenes, en las cuales basar las eras imaginarias.

Además de la causalidad retrospectiva, Lezama propone las “formas sutiles aconsejadas por Klages” como recurso para buscar las “entidades naturales o culturales imaginarias”. Según las ideas de Ludwig Klages (1872-1956)<sup>16</sup>, la “memoria”, que “es un plasma del alma” —“el alma es la fuerza que se halla en comunión con la naturaleza viviente y que es capaz de crear símbolos y mitos” (Filosofía Contemporánea, 2011)—, debe prevalecer por encima de la “recordación”, que “es un hecho del espíritu” —“el espíritu es la expresión de lo

---

<sup>16</sup> “Klages supone que el cuerpo conoce por sensaciones que perciben lo cercano y son siempre pasivas, mientras que el alma, conoce por imágenes vividas que se dirigen a lo ajeno y son siempre activas. *El cuerpo es sólo un fenómeno del alma, y el alma es el sentido del cuerpo viviente*. Por lo cual, la verdadera realidad es la unidad radical de ambas manifestaciones a través de la imagen. Mientras que el espíritu, para Klages, es la expresión de lo racional, de lo que perturba y destruye la vida del alma, en cambio el alma es la fuerza que se halla en comunión con la naturaleza viviente y que es capaz de crear símbolos y mitos. Postula el espíritu como el elemento extraño de la vida que destruye los polos inseparables del alma y el cuerpo por el concepto. *El espíritu juzga, mientras que la vida vive; el espíritu aprende el ser, mientras que la vida vive el acontecer. El ser es puro inespacial e intemporal, y así también el espíritu; el acontecer es espacial y temporal, y así es también la vida. Y el portador de la vida y del espíritu es el hombre*” (Filosofía Contemporánea, 2011: s/p).

racional, de lo que perturba y destruye la vida del alma” (*Filosofía Contemporánea*, 2011: s/p)—, toda vez que la memoria “es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie”. De este modo, la expresión será “masculina y eficaz” (*v. supra*), por obra de una memoria “espermática”, surgida “desde la raíz de la especie” (Lezama, 2005: 69). Aquí reitera la noción de que la actividad creadora del sujeto metafórico, basada ahora en la memoria (la cual, en el pensamiento de Klages, conoce por la imagen), es una obra colectiva, pues el sujeto metafórico usa la memoria colectiva de la especie, donde residen los “viejos mitos”, lo que Mircea Eliade nombra mitos primigenios.

Por ello, esa “memoria creadora” (Lezama, 2005: 69) que conoce por la imagen ayudará a encontrar las entidades que entrarán en diálogo contrapunteado para revelar el rostro oculto de los antiguos mitos, actualizados para operar en el presente como elementos revitalizadores de la identidad cultural, en contacto con la naturaleza: “en la planta existe la memoria que la llevará a adquirir plenitud de su forma, la flor es la hija de la memoria creadora” (69). Así, la naturaleza también es materia prima para la construcción del sentido histórico obtenido debajo de las cenizas volcánicas ya metamorfoseadas por Lezama en nuestra presencia. Para que la expresión sea masculina y “eficaz”, entonces, es preciso recordar con una memoria: “espermática”, obra no de un individuo, sino “de la especie”.

Para recapitular su argumentación sobre las funciones del sujeto metafórico, Lezama se ayuda de la anáfora ‘con’:

Con esa sorpresa de los enlaces, con la magia del análogo metafórico, con la forma germinativa del análogo nemónico, con la memoria sorpresa lanzada valientemente a la búsqueda de su par complementario, que engendra un nuevo y más grave causalismo, en que se supera la subordinación de antecedente y derivado, para hacer de las secuencias dos

factores de creación, unidos por un complemento aparentemente inesperado, pero que les otorga ese contrapunto donde las entidades adquieren su vida o se deshacen en un polvo arenoso, inconsecuente y baldío (Lezama, 2005: 71).

Como podemos inferir, quien hace todo lo anterior “con”, no es otro que el sujeto metafórico, convertido así en el demiurgo de la visión histórica. Dicho de otro modo, la “sorpresa de los enlaces”, “la magia del análogo metafórico”, “la forma germinativa del análogo nemónico”, “la memoria sorpresa” capaz de superar “la subordinación de antecedente y derivado”, “las secuencias” como “factores de creación, unidos por un complemento aparentemente inesperado”, son todos instrumentos de “enjuiciamiento y creación” que el sujeto metafórico, ahora colectivo e histórico, utiliza para generar un “contrapunto donde las entidades adquieren su vida o se deshacen en un polvo arenoso, inconsecuente y baldío”. Nuevamente, el yo de la enunciación es quien nos está conmoviendo con la magia de su palabra, de su logos poético —que es también argumentación por el pathos—, batuta con la que musicalmente dirige el diálogo polifónico de las imágenes visuales y sonoras que son performatizadas como una partitura que se está escribiendo al momento que se está ejecutando de oído. ¡Manes de la polifonía logopoética y psicagógica que actualizan los mitos primigenios!

Así nos dice Lezama con su mágico solecismo propiciado por la inopinada aparición de un pretérito imperfecto: “Con esos elementos de enjuiciamiento y creación, capaces de cumplimentar los nuevos planteamientos que **necesitan** las obras de arte en nuestra época, se **adquirían** tan sorprendentes perspectivas, que muchos hechos artísticos **realizaban** entonces su verdadero nacimiento” (71).

Desde luego, el verdadero nacimiento de los hechos artísticos ocurría en los tiempos de los mitos primigenios:

Por ejemplo, a medida que la valoración histórica se hacía más imposible, en el caso de la Guerra de Troya, digamos que por la neblina de los milenios y la confusión de los métodos, al no poderse liberar éstos del acarreo de las valoraciones de cada época se hizo más necesario precisar la intervención de Hesíodo y Homero, en la formación de los dioses helénicos. Había que precisar que la cultura griega se debía tanto a lo histórico como a lo mítico, quizás más a la cólera de Aquiles y a la oscuridad de Edipo, que a la sencilla semilla germinativa de Júpiter (Lezama, 2005: 71).

Ese genio denominado ‘sujeto metafórico’, que ha virado de lo individual a lo colectivo avanza ahora de lo subjetivo y emotivo (*logos* y *pathos*) a lo decididamente racional, si bien se trata de una razón conceptual que no prescinde nunca del logos poético ni de la imagen: “Nos acercamos a esos problemas de las formas, con el convencimiento de que el sujeto metafórico, el sujeto que interviene en forzosas mutaciones, destruye el pesimismo encubierto en la teoría de las constantes artísticas”.<sup>17</sup> (Lezama, 2005: 71) Así, el sujeto metafórico no opera repitiendo viejas formas que se alternan incesantemente o mitos que se repiten de manera idéntica cada vez que se recitan y siempre viajando de lo antiguo a lo contemporáneo.

Como parece haber quedado claro ya, el sujeto metafórico opera a partir de su ‘memoria creativa’, y haciendo uso de un “nuevo concepto de causalidad histórica” (Lezama, 2005: 72), una memoria que no es arbitraria ni se deja llevar por la libre asociación de las ideas, sino que procede con el instrumento denominado “causalidad retrospectiva” (Lezama, 2005: 68), que “destruye el

---

<sup>17</sup> “Alusión a la teoría de Eugenio D’Ors (*Lo barroco*, Madrid, Aguilar, s.f), sobre la alternancia entre el estilo clásico y el barroco a través de toda la historia cultural de la humanidad. En *Las ideas y las formas* (Madrid, 1928), D’Ors retomó su propuesta fenomenológica y antihistórica, para discurrir sobre el ‘barroco atemporal’” (Chiampi, en Lezama, 2005).

pseudo concepto temporal de que todo se dirige a lo contemporáneo, a un tiempo fragmentario” (Lezama, 2005: 72).

El yo de la enunciación denuncia el “furibundo pesimismo, que tiende, como en el eterno retorno, a repetir las mismas formas estilísticas formadas con iguales ingredientes o elementos” (Lezama, 2005: 72). Expresa entonces, de manera contundente, la causa que combate: las teorías pesimistas que niegan la posibilidad de creatividad y originalidad a la imaginación poética del sujeto metafórico americano, es decir, a la expresión americana, pues en ellas reside “el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver”. El americano acomplejado que “busca en la autoctonía el lujo que se le negaba”, el de la creatividad de la forma, la identidad en devenir, “y acorralado entre esa pequeñez (la autoctonía) y el espejismo de las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autoctonía, es tierra igual que la de Europa”. Así, Lezama aboga —como antes lo hizo el Inca Garcilaso de la Vega<sup>18</sup>— en favor de que los americanos reconozcan, en primer lugar, que el hecho de habitar un mismo planeta los iguala con los europeos en tanto que pisan una misma tierra, y que, por tanto, en su hacer local existe una vocación universal. En segundo lugar, no deben dejarse deslumbrar por los logros de los europeos. Para concluir esta suerte de exordio, de introducción, donde vierte buena parte del marco teórico y la metodología de su indagación en la expresión americana, Lezama añade que “Lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad, sin

---

<sup>18</sup> Como veremos más adelante, Lezama Lima leyó —y citó en otra parte de *LEA*— los *Comentarios reales* del Inca, donde puede leerse la siguiente delimitación del concepto ‘mundo’: “no hay más que un mundo, y aunque llamamos Mundo Viejo y Mundo Nuevo, es por haberse descubierto aquel nuevamente para nosotros, y no porque sean dos, sino todo uno” (Vega, 1985: 9).

que nos recorra el cansancio de los crepúsculos críticos. Paisaje de espacio abierto” (Lezama, 2005: 72).

Hasta ahora, el ensayista Lezama no nos ha dicho qué significa ‘paisaje’, ese paisaje prosopopeico que “va hacia un sentido” (Lezama, 2005: 67). Mantendrá ese enigma hasta el quinto capítulo, donde, a partir de las ideas del romántico alemán Schelling sobre la relación entre hombre y naturaleza, nos revelará que: “Paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre [...] El paisaje es la naturaleza amigada con el hombre” (Lezama, 2005: 188). Casi en seguida, Lezama aplica su definición de paisaje al contexto americano: “En América, dondequiera que surge posibilidad de paisaje tiene que existir posibilidad de cultura. El más frenético poseso de la mimesis de lo europeo, se licua si el paisaje que lo acompaña tiene su espíritu y lo ofrece, y conversamos con él siquiera sea con el sueño” (188).

Así, la identidad del continente americano, el estilo de vivir esa identidad en devenir y su expresión habrán de surgir de este diálogo entre el hombre, que es sujeto metafórico —es decir, hombre capaz de simbolizar y mitificar—, y la naturaleza del continente —que forma parte del mismo mundo donde se asienta Europa: la Tierra, un “celestes animal”—, un diálogo que habrá de ser procesado con la imaginación, incluso con la imaginación onírica. En esa alquimia, en ese diálogo polifónico entre datos naturales, datos culturales y memorias que traerán causalidades retrospectivas, Lezama habrá de generar inductivamente un contrapunto de donde habrá de surgir la compleja trama de la polifónica expresión americana, plena del decoro necesario para dialogar con el mundo moderno, ficcionalizando “nuevos mitos, con sus cansancios y terrores” (Lezama, 2005: 67).

La clave de la identidad en devenir, de la innovación en la expresión, concluye el ensayista, está en la intervención del sujeto metafórico y en la

imposibilidad de dos estilos semejantes (se refiere a estilos históricos transversales: Clásico, Barroco, Romántico, etc.). Nótese que en la conformación de ‘la expresión americana’ la ubicación geográfica tiene una gran relevancia, pero no es fundamental, como tampoco llegan a serlo los elementos que conforman las eras imaginarias. Lo fundamental es el sujeto de la enunciación, el ser en sí, el sujeto metafórico.

#### 2.4.1 El *Popol Vuh*

Como si hubiese terminado un ensalmo sagrado e iniciara otro, el yo de la enunciación comienza la *narratio* de la causa, la expresión americana, presentando su primera prueba: el *Popol Vuh*. La narración inicia *in media res*, Lezama destaca de este texto sagrado de los mayas el predominio de la maldad de unos “Señores de Xibalbá”, que afianzan su poderío y ejercen un terrible dominio de la naturaleza. Alguien, referido con el artilugio gramatical de la tercera persona emprende varias tretas para derribar el “mandato” de los poderosos, “que parece estar implacablemente por encima de la naturaleza y de los animales más sutiles”. Según el sujeto metafórico, el “espíritu del mal” que personifican los Señores de Xibalbá sólo es superado “en la historia de la cultura” por el personaje Piotr Stepanovich, en *Los endemoniados*, de Dostoyevski (Lezama, 2005: 73-74). La voz del ensayista narra entonces cómo en el mito maya aparece una “cueva de los murciélagos”, donde “dos hermanos” buscan librarse “del espíritu cuya sola presencia mata” [los señores de Xibalbá]; para ello, estos hermanos se esconden dentro de sus cerbatanas, pero cuando uno de ellos se asoma para a ver si ya amaneció, un murciélago lo decapita. Finalmente:

un acto de magia, hecho por mendigos, por juglares primitivos [...] logra destruir a los señores de Xibalbá, en las últimas páginas de esa teogonía,

cuando el espíritu del mal se hace equivalente del espíritu de la muerte, y un afán lúdico, de jugar con su propia existencia, en definitiva los destruye y asegura la luz y lo matinal (Lezama, 2005: 74).

Como si el *Popol Vuh* fuese tan conocido cual el Génesis judeocristiano, en esta imagen de algunos pasajes del *Popol Vuh* —relato originario emblemático de la cultura precolombina—, no llegamos a enterarnos siquiera de los nombres de los dos héroes gemelos (Hunapú e Ixbalanqué) que luchan contra esa personificación del mal poco menos que dostoievskiano: los Señores de Xibalbá. Lo que parece interesar como dato cultural al recitador de mitos —“Lo primero que nos despierta en el Popol Vuh” (Lezama, 2005: 73), dice— “es el predominio del espíritu del mal” (Lezama, 2005: 73), es decir, recordar (y expresar como una insinuación) la imagen del mal primigenio que azotó la naturaleza americana y el cual sólo fue vencido por el ingenio de unos héroes que se presentan como magos callejeros. Uno de los trucos de estos magos consiste en matar y revivir animales y personas, con lo cual embelesan a los malvados señores de Xibalbá, quienes piden participar del truco resucitatorio, pero una vez muertos, los magos los abandonan en ese estado. De este modo “lúdico”, nos dice el ensayista, los héroes logran asegurar “la luz y lo matinal” sobre estas tierras. Así, la primera imagen de una hazaña libertaria del hombre americano es la de unos pícaros plebeyos —macehuales, dirían los nahuas— capaces de derrotar a los poderosos malvados, seduciéndolos mediante sus habilidades mágicas con las que despiertan el deseo juguetón de trascendencia de los opresores.

En seguida, el sujeto metafórico eligió actualizar la creación del hombre en el *Popol Vuh*:

La simbólica que se desprende del *Popol Vuh*, parece como si fuese a colmar el problematismo americano. A calmar, a veces, pues en otras lo exaspera.

Mientras el espíritu del mal señorea, los dones de la expresión aparecen lentos, errantes y somnolientos. Antes del surgimiento del hombre, le preocupan los alimentos de su incorporación. Parece como si preludiase la dificultad americana de extraer jugo de sus circunstancias. Busca una equivalencia: que el hombre que surgirá será igual que sus comidas. Parece sentar un apotegma de desconfianza: primero, los alimentos; después, el hombre. Esa prioridad engendrada por un pacto entre la divinidad y la naturaleza, sin la participación del hombre, parece como si marcarse una irritabilidad y un rencor, la del invitado a viandas obligadas, sin las elegancias de una consulta previa para los espirituosos y las preferencias palatales. Es evidente, por lo demás, que las viandas serán presentadas con el adobo conveniente: “el rocío del aire y la humedad subterránea”.

Pero fijos bien en esa distinción. No es la creación de la naturaleza, de los animales, primero que el hombre, lo cual es frecuente en todas las teogonías, lo que sorprende, sino que al hablarse de alimentos, parece como si el espíritu del mal quisiese obligarnos a comer alimentos, donde la hostil divinidad, y no el hombre, ha sido la consultada. Además, el *dictum* es inexorable, si no se alimenta del plato obligado, muere (Lezama, 2005: 74-75).

“Parece como si”, dice el sujeto metafórico para introducir ahora una reconfiguración del mito originario de los mayas sin decirnos que se trata de un *exemplum*, proveniente de una narración fuera del arte, mas convertido, por obra del sujeto metafórico en arte mismo, en probación dentro del arte, trabando así forma y contenido como argumentación irrefutable del origen mítico de los americanos, el mito primigenio donde surge el hombre. La causalidad retrospectiva por la cual el sujeto metafórico trae al presente este mito del pasado nos advierte aquí y ahora del problematismo americano, de “la dificultad americana”: “extraer

jugo de sus circunstancias”. Así, los alimentos le serán impuestos al americano por un pacto entre el espíritu del mal, la divinidad, y la naturaleza. Una orden que el hombre americano deberá acatar, pues si no lo hace muere. Para Irleamar Chiampi, este pasaje es “una vasta metáfora para hablar oblicuamente del ingreso de América en la historia occidental y los dilemas de la colonización” (Lezama, 1995: 75).

Tal vez sea así, y tal vez por ello el orden artificial con el que se actualiza el mito parte de la preeminencia del espíritu del mal. Por más que el alimento obligado sea el maíz, fuente de vida y cultura de los pueblos originarios de Mesoamérica, lo que Lezama parece insinuar es que los americanos deben alimentarse de la cultura occidental –impuesta por los conquistadores, no elegida– para poder superar la lentitud, la errancia y la somnolencia de los “dones de la expresión” americana, lastres que formarían parte del problematismo americano, cuyo “germen”, como ya vimos, consiste en “creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver”. De este modo, el argumento puede extraerse por analogía, tal como los mayas se alimentaron del elemento indicados por “la hostil divinidad”, los americanos debemos incorporar a nuestra expresión los contenidos culturales de otras partes del mundo, no sólo los provenientes de Europa.

A continuación, el sujeto metafórico advierte sobre la falta de originalidad en la trama y las acciones del *Popol Vuh*, y trayendo como prueba la intervención de diversos copistas católicos en la recopilación de los relatos míticos que componen el *Libro del Consejo*, expresa “la sospecha de que el tono de incompletez y espera que salta en cada uno de sus versículos, está logrado para alcanzar su complementario en la arribada de los nuevos dioses” (Lezama, 2005: 76). Así, los jesuitas encargados de transcribir y traducir el texto habrían introducido influencias griegas y orientales en el texto maya para justificar la llegada de la religión católica:

las teogonías de las epopeyas indias, búdicas, etc., así como las recopilaciones confucianas, habían llegado a la Europa por los jesuitas, después de las querellas con los otros misioneros cristianos, prestos éstos a la chinificación de los rostros en los iconos cristianos (77).

Nueva prueba histórica de la causa misma. Se trata de una prueba de verdad, que en seguida es reforzada por una analogía invertida entre un episodio del *Popol Vuh* donde aparece un cangrejo gigante y el mito homérico de Polifemo:

Esos jesuitas galantes y humanistas, no sólo se encrespan con las tumultuosas teogonías indias, sino el recuerdo de la mitología odiseica es transuflado al *Popol Vuh*. El gran cangrejo, que aparece a los pies de la montaña de Meaván, “de tan gran tamaño que puede nutrir a un hombre varios días”, es también un gigante a vencer, un gigante frente a otro. Zipacná, pierde la partida con el cangrejo en su cueva... Es innegable que el recuerdo del Polifemo homérico y de otros Polifemos, está presente, y aunque pierde la partida, apareciendo como la inversión de la fábula, nos deja con la duda si el Polífemo (sic) es el cangrejo o Zipacná el engañado. He ahí la gran astucia de estos escribas jesuitas del siglo XVIII, en el combate que se iba a desenvolver en la cueva, convenía que no quedase ningún sobreviviente, y en esta extraña polifemiada no había ni la posibilidad dionisiaca de Ulises, asegurándose no tan sólo la muerte del monstruo sino la del héroe astuto.<sup>19</sup> Uno a uno, ante los hermanos enemigos, los sombríos señores de Xibalbá se han burlado de la astucia y de la lucidez. Los señores

---

<sup>19</sup> “Tanto el gigante Zipacná como el como el enorme cangrejo resultan muertos como consecuencia del derrumbe de la montaña Meaván, dentro de la cual estaba la gruta donde se enfrentan los dos personajes en la tercera edad del *Popol Vuh*” (Chiampi, en Lezama, 2005: 79).

de Xibalbá desean ser vencidos más por la magia que por la inteligencia, o por Odiseo, fecundo en recursos (Lezama, 2005: 78-79).

¿Desean ser vencidos? ¿Cómo encajaría esa afirmación en la hipótesis de que los señores de Xibalbá, personificación del mal, son los sujetos colonizadores? Tendríamos que pensar que a los jesuitas les habría resultado más tolerable ser vencidos por la magia de los indios, esa magia diabólica de la que habla Fr. Bernardino de Sahagún (1989), y no por la inteligencia de los naturales.

La siguiente prueba de la memoria traída al presente por el sujeto metafórico es el *exemplum* del mito etiológico del conejo, y la reiteración de la leyenda taquea cuyo protagonista es un colibrí, para destacar que “En esas primeras teogonías el conejo y el colibrí son animales preferidos para estar más cerca del fuego y de las tretas”, insinuando así que los seres aparentemente insignificantes, menudos, vulnerables, pueden adquirir una gran relevancia histórica mediante su ingenio y su gracia para superar las adversidades o emergencias, adoptando así un carácter heroico: “en donde vemos al gracioso colibrí en el *róle* de la gigantomaquia prometeica” (Lezama, 2005: 80). Nuevamente, el ingenio y la picaresca de los pequeños aparece en el discurso lezamista como un recurso de gran potencialidad histórica y heroica: confirmamos que la causa de “Mitos y cansancio clásico” consiste en combatir el complejo del americano y su “problematismo”.

#### 2.4.2 Era imaginaria provenzal y Kublai Kan

De ahí, el sujeto metafórico presenta su siguiente prueba, natural, cuya pericia poética convierte también en un argumento artificial: los “cantos chalquenses, cantos esencialmente guerreros de una tribu mexicana”, en los que se poetiza a

partir de los elementos aztecas, los cuales son presentados a modo de *congeries caotica*: “las rodelas, el grito herido de las águilas, el ojo de la venganza, las perentorias llamadas del tamboril, sucumbir bajo las flores del aretillo colgante, del caballito del diablo, de los zarcillos y las guirnaldas paradisiacas” (Lezama, 2005: 78). Esa economía de recursos, su delicadeza en la poesía –‘flor y canto’– de los pueblos nahuas, al igual que la de las teogonías del *Popol Vuh*, remiten al sujeto metafórico hacia “la imaginación provenzal, que tiende como en la cacería del unicornio a la muerte del monstruo” (Lezama, 2005: 81).<sup>20</sup> Esto es, al combate del mal por la vía de la creativa seducción de la belleza, que subyuga al animal fantástico (Domínguez Fierro, 1995). Lezama da un salto hacia lo que hoy se conoce vulgarmente como el descubrimiento de América —su invención, diría O’Gorman (1984)— e incluye la primera referencia de Colón a América en la ‘era imaginaria’ de lo provenzal, en su *Diario de navegación* a lo que en esos momentos se pensaba que serían las Indias: “el Almirante graba en su cuaderno: ‘Vieron pasar una caña y un palo, y tomaron otro palillo labrado a lo que parecía, con hierro, y un pedazo de caña y otra yerba que nace en tierra, y una tablilla’” (Lezama, 2005: 80-81).

Esta prueba inartificial, nada ostentosa, surgida de la crónica de un indicio, es traída al discurso por la memoria creativa del sujeto metafórico para ubicar la atención de la audiencia en la era imaginaria en la que los europeos encuentran al

---

<sup>20</sup> Esta asociación entre imaginación provenzal y unicornio resulta un tanto inexacta a la luz de lo que una investigadora de la literatura medieval apunta en un estudio comparativo entre literatura medieval siciliana y provenzal: “no deja de sorprender la escasa representación en la poesía provenzal de animales fantásticos que tanto éxito y difusión tuvieron en la Edad Media. Piénsese, por ejemplo, en la leyenda del unicornio, que no aparece mencionada, o el basilisco que tan solo se cita en un poema, en contraste con la lírica siciliana que presenta numerosas referencias” (Domínguez Ferro, 1995: 194). Así, los poetas sicilianos, herederos y emuladores de los trovadores provenzales, sí mencionan la caza del unicornio: “animal de gran fiereza, que, según la leyenda, solamente podía ser amansado y cautivado por los encantos de una doncella, de forma que los cazadores lo sorprendían y atrapaban en el regazo virginal de ésta” (Domínguez Ferro, 1995: 182). En esto sí es exacto el símil de Lezama: la seducción de los monstruos por medio de la belleza, una belleza como la de la palabra ‘provenzal’.

nuevo continente, pues escribe Lezama a continuación: “Donde parece coincidir la delicadeza provenzal con el primor minucioso de la lámina china, afanosa del relieve de cada hoja y de cada plantación de bambú” (Lezama, 2005: 80-81). Así, el sujeto metafórico, con gran pericia imaginativa y discursiva, en la que destaca la *brevitas*, enlaza el imaginario de la cultura oriental –presente en el deseo de los europeos, quienes iban buscando la India– con la realidad americana. Así, a la llegada de Colón a tierras americanas, la imaginación de los europeos coloca sus monstruos provenzales en “la tierra desconocida”. Esa imaginación, asienta Lezama, puede ser llamada:

“la fiebre que recorrió a la Europa prerrenacentista, la imaginación de Kublai Kan, desatada por los viajes de Marco Polo a Cipango. La imaginación de un imperio centrado en una nueva ciudad, por una dinastía que se inicia,<sup>21</sup> donde situar los monstruos como “nuevas maravillas del mundo” (Lezama, 2005: 81).

A continuación iguala por analogía “Las sonajeras en el combate de los chalquenses” con “las instrucciones musicales de Kublai Kan, para entrar en el combate”. Y citando a Marco Polo, apunta que esas instrucciones musicales consistían en un “tañer de címbalos [...] golpear de tambores y [...] canto, que era maravilla para el oído”.<sup>22</sup> La asimilación de pruebas le permite concluir a Lezama

---

<sup>21</sup> Kublai Kan fue el primer emperador chino de la dinastía Yuan (1271-1294).

<sup>22</sup> “La descripción de los preparativos musicales para el combate consta del libro II, capítulo 4 de los Viajes de Marco Polo. Lezama designa como “imaginación de Kublai Kan” el efecto de deslumbramiento provocado por los relatos del veneciano Marco Polo (1254-1324), sobre los 20 años vividos en la corte y tierras del legendario emperador tártaro Kublai Kan (nieto de Gengis Kan, que derrotara la dinastía Sung); verdaderos o fantasiosos, los relatos de Polo, por la exageración de sus cifras, fueron divulgados con el título jocoso de *Milione*. Sobre el imaginario medieval que antecedió el descubrimiento de América, también se ocupó Alfonso Reyes en su notable ensayo *Última Tule*, de 1942 (en Obras completas, t. XII, México, Fondo de Cultura Económica, 1960)”, Chiampi, en Lezama, 2005: 81. Por otra parte, la

que los descubridores del nuevo continente llegaron a América con el deseo de: “encontrar los nuevos mongoles, los nuevos bárbaros, la nueva sangre”, que sumada “a los restos de imaginación provenzal, traía aparejado el concepto de ‘salvaje bueno’”, es decir, el bárbaro más bien débil pero susceptible de ser redimido e incorporado como subalterno en las encomiendas religiosas. Y “posteriormente, de las ‘Indias galantes’ [...] donde el cansancio de la imaginación europea había descendido de la búsqueda de la ‘bondad’ al encuentro de las ‘delicias’”. Irlemar Chiampi ubica el origen de esta expresión y la imagen “lujuriente” que transmite en la ópera-ballet titulada precisamente “Indias galantes” por su autor Jean Philippe Rameau (1683-1764). “Rameau fue también organista, clavicordista y teórico musical, como su antecesor de la última generación barroca, el célebre clavicordista del rey Luis XIV, François Couperin (1668-1733)”, explica Chiampi (2005: 82).

A continuación, la memoria creativa del sujeto metafórico cita una prueba inartificial al atraer a la mente de la audiencia “la imaginación de Kublai Kan” con la novela *The Purple Land (La tierra purpúrea)*, del argentino William Henry Hudson, publicada en 1822, donde el joven británico, Richard Lamb, de viaje por Uruguay, “encuentra un grupo de gauchos que descansan del viaje alrededor del fuego, para matear y contar historias”. Lamb oye, entonces, “la increíble historia de la serpiente lampalagua (especie de boa) que succiona su presa a distancia”. Sin embargo, cuando Lamb describe la neblina londinense, los gauchos le impiden seguir hablando “por mentiroso” (Chiampi, en Lezama: 2005: 82). Con esta prueba de argumentación *simile/dissimile*, Lezama muestra que los prejuicios, la ignorancia y la

---

expresión “maravilla para el oído resulta sumamente interesante puesto que ‘maravilla’ es, fundamental y etimológicamente, algo que impresiona por la vista (Cfr. Urdapilleta, 2006).

incredulidad de los europeos respecto a lo americano y de los americanos respecto a lo europeo son una condición común: un solo mundo, insiste oblicuamente.

#### 2.4.3 El adversario Hegel

En seguida, el sujeto metafórico incluye en la era imaginaria provenzal las crónicas del descubrimiento y la conquista de América y atribuye a ese imaginario provenzal la apreciación “con que nos regalaba Hegel en sus orgullosas lecciones sobre la *Filosofía de la historia universal*”, donde el pensador alemán tildaba de “niños” a los nativos americanos, “calificativo que se nos extendía muy al margen de aquella ganancia evangélica para los pequeñuelos, sin la cual no se penetraba en el reino” (Lezama, 2005: 83), dice el católico ensayista, cuestionando así el cristianismo del filósofo protestante que en el texto citado adjudicaba el ‘atraso cultural’ de los americanos, ya al catolicismo y su incapacidad para generar confianza entre los cristianos, ya al protestantismo americano víctima de la sensualización. En seguida, Lezama llama a comparecer a Hegel, citándolo, al parecer, como alguien que argumenta *ad absurdum*:

Hay allí [en la obra de Hegel] una observación, que no creo haber visto subrayada, que es necesario crear en el americano necesidades, que levanten sus actividades de gozosa creación. Además de la función y el órgano hay que crear la necesidad de incorporar ajenos paisajes, de utilizar sus potencias generatrices, de movilizarse para adquirir piezas de soberbia y áurea soberanía. “Recuerdo haber leído, dice Hegel con una displicencia casi exenta de ironía, que a medianoche un fraile tocaba una campana para recordar a los

indígenas sus deberes conyugales”.<sup>23</sup> ¿Han meditado en lo que implica esa testaruda afirmación de Hegel, de desarrollar en el americano el concepto y la vivencia de la necesidad? (Lezama, 2005: 83).

Sin embargo, Lezama, luego de llamar testarudo a Hegel y en lugar de argumentar contra la visión prejuiciosa del filósofo alemán, basada en las pifias y pasiones de Buffon y De Paw (Gerbi, 1982), se toma el tiempo de dar por buena la indolencia infantil de los americanos (recién atribuida a la imaginación provenzal) como falta de “gana española” y de justificar esa visión como un modo de ser que los españoles peninsulares introdujeron en América: “no tener ganas en el español es apertrecharse para una resistencia si alguien pretende sacarlo de sus apetencias. En el desgane americano hay como un vivir satisfecho en la lejanía, en la ausencia, en el frío estelar ganando las distancias dominadas por el impersonal rey del abeto” (Lezama, 2005: 83-84).

Llama la atención este *locus a persona* que admite y censura el talante autocomplaciente del español, dicho además con la misma metonimia de la baja temperatura con la que anteriormente se refirió a los datos culturales inertes, no rescatados por el sujeto metafórico, los cuales habrían de quedarse “*gelée* en su estéril llanura” (Lezama, 2005: 62). Pareciera, aunque es difícil comprobarlo, que en este pasaje Lezama más bien se está refiriendo a sus contemporáneos de Iberoamérica y no a los conquistadores y colonizadores españoles, más imbuidos de llameante codicia que de fría autocomplacencia.

Luego de esa alusión a la disputa por el Nuevo Mundo, el sujeto metafórico regresa a las crónicas de la Conquista, donde le resulta “significativo” que quienes

no son hombres de letras --Bernal Díaz del Castillo, por ejemplo--, como los cultos “misioneros latinizados y apegados a las sutilezas teologales, escriben en prosa de primitivo que recibe el dictado del paisaje” (Lezama, 2005: 84). La expresión americana surgirá, así, de la *maravilla mundi*, es decir, de mostrar los portentos naturales del Nuevo Mundo que impresionaban los ojos y las mentes de los españoles, descripciones que hacían las delicias de los lectores europeos, pues “un importante número de las historias generales o particulares inicia con la descripción del entorno natural” (Urdapilleta, 2006: 92). El modelo de descripción de la naturaleza, nos recuerda Urdapilleta, es el de Plinio, que se integra en una argumentación *simile / dissimile*, como hace el sujeto metafórico de Lezama, con lo cual los cronistas enfatizaban “la maravilla, la sorpresa de lo diferente” (Urdapilleta, 2006: 98), o bien, “las sorpresas del animal si descubierto, acorralado”, dice Lezama, para quien “el asombro” de los cronistas “está dictado por la misma naturaleza, por un paisaje que ansioso de su expresión se vuelca sobre el perplejo misionero, sobre el asombrado estudiante en quien la aventura rompió el buen final del diploma de letras” (2005: 84). Vemos aquí que la maravilla, aparece como la manera americana de amigar la naturaleza del Nuevo Mundo con el descubridor, el conquistador, el evangelizador el cronista de Indias. La maravilla, apenas mencionada, es junto con el mito, la herramienta primigenia de la expresión americana. Por ello, luego de evocar el intercambio de regalos entre los enviados de Moctezuma y Hernán Cortés en Veracruz, narrado por Bernal Díaz del Castillo, y de lamentar que no haya más testimonios sobre españoles “colonizados por los indios”, como Gonzalo Guerrero, quien “Ya casado, ya con tres hijos, ya con las orejas horadadas” cuya mujer americana corre al traductor Aguilar que le pide acompañar la expedición de Cortés, diciéndole, según Bernal Díaz del Castillo: “Mira conque viene este esclavo a llamar a mi marido; idos vos y no curéis de más pláticas” (Díaz del Castillo en Lezama, 2005: 86).

#### 2.4.4 Dos mitos clásicos

Lezama encuentra que los registros que mejor captaron “el asombro” del continente recién descubierto” son precisamente los escritos por soldados que carecen de “insistencias humanísticas”, antes que “Los hombres del gran enchape clásico”, como “un Mateo Alemán<sup>24</sup>, un Gutierre de Cetina<sup>25</sup>, refugiados en México”, quienes, “Devorados por la mitología greco romana, por el periodo tardío de sus glosadores, no podían sentir los nuevos mitos con fuerza suficiente para desalojar de sus subconciencias los anteriores” (Lezama, 2005: 87-88).

Sin embargo, el sujeto metafórico reconoce el influjo de dos mitos clásicos en el desarrollo cultural de la expresión americana durante “las últimas treguas de la colonización y en las primeras de los virreinos”, mitos cuyo influjo tendrá una gran productividad en el devenir americano, si se observa, como lo hicieron Ulloa y Ulloa (1998), el destino de muchos héroes culturales y políticos de América durante el siglo XIX. Se trata de dos mitos grecorromanos: En primer lugar, el mito de Acteón<sup>26</sup> “a quien la contemplación de las musas lo lleva a metamorfosearse en ciervo, durmiendo con las orejas tensas y movientes, avizorando los presagios del aire” (Lezama, 2005: 87). Sobre el cual escribió el siguiente soneto Gutierre de Cetina:

Mientras que de sus canes rodeado

---

<sup>24</sup> Escritor español (Sevilla, 1547-México, 1614), autor del *Guzmán de Alfarache*.

<sup>25</sup> Soldado español y poeta renacentista influido fuertemente por Petrarca (Sevilla, 1520-Puebla, 1557),

<sup>26</sup> “... el diestro cazador Acteón presencia accidentalmente el baño de la diosa Diana (Artemis en la mitología griega), quien para proteger su castidad virginal castiga su transgresión convirtiéndolo en venado. Transformado en animal, Acteón conserva no obstante sus capacidades intelectivas, a las cuales se añaden ahora la gracia y disposición avizora de su nuevo estado. Su tragedia estriba en su impotencia para comunicarse con su gente y con los perros de su jauría, que azuzados por sus propios amigos terminan persiguiéndolo y destrozándolo cuando finalmente le dan caza” (Ulloa y Ulloa, 1998: 369).

El mísero Acteón seguro andaba,  
Mientras con más amor los regalaba  
Por habérselos el mismo criado,

Habiendo, por su mal, un día mirado  
La beldad que ä una fuente se bañaba,  
De aquellos de quien el más confiaba  
Se vio el triste, á la fin, despedazado.

Tal obra hace en mí el pensamiento,  
Tan regalado mío y tan querido,  
Tan confiado yo de sus hazañas,

Que en viendo la ocasión de mi tormento,  
Airado luego me ha desconocido  
Y así me despedaza las entrañas  
(Cetina, 1895: 125-126).

Y otro tomado de Plinio, sobre “la vigilancia de las águilas, que alejan el sueño con una garra levantada, sosteniendo una piedra para que al caer se vuelva a hacer

imposible el sueño”.<sup>27</sup> Ambos mitos son tomados por el sujeto metafórico como “Símbolos de astucia, de cautela o resguardo”. Nuevamente, de manera oblicua, Lezama parece advertir a sus escuchas, a sus lectores, que los americanos deben actuar con suma cautela para evitar la traición y el adormecimiento intelectual. Ulloa y Ulloa, interpretan este pasaje, atinadamente, como un aviso sobre las características de los héroes que usará como rasgos distintivos del desarrollo y la independencia tanto intelectual como política y económica de los americanos.

“¿Qué enemigos justificaban esa vigilancia extremada? ¿Se iba realizando aquella monarquía universal, aquella luz de imperio, aquella Ecumene prometida?” Ante la decadencia del Imperio español, se responde con sabiduría Lezama “(el americano) avanza dentro de la naturaleza, acompañándose tan sólo del ruido de sus propios pasos naturales para alcanzar la gracia sobrenatural” (2005: 87). Lo que sigue es la continuación de esa prosa poética que narrará la historia cultural, política y poética de América, trayendo a la conciencia de su público los héroes culturales de este continente: los cronistas de Indias, todavía renacentistas; los barrocos Aleijadinho, Kondiori, Sor Juana y Carlos Sigüenza y Góngora—, que resiste a la Conquista y se revela como un estadio cultural que avanza hacia el pensamiento ilustrado; los héroes independentistas como Fray Servando Teresa de Mier, Simón Bolívar, Simón Rodríguez, Francisco de Miranda, José Martí; la originalidad de la resistencia criolla, que aparece actualizando el romancero hispano en contrapunto con el paisaje americano en la Banda Oriental, con Bartolomé Hidalgo y el federalista argentino José Hernández, con su poesía gauchesca, o los anónimos

---

<sup>27</sup> Los dos mitos de la vigilancia aparecen en la obra maestra del barroco americano, *Primero sueño*, de la poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), en los versos 113-122 y 129-140, respectivamente. Cito dos fragmentos “ El de sus mismos perros acosado /monarca en otro tiempo esclarecido, tímido ya venado,/ con vigilante oído, etc. [...] De Júpiter el ave generosa/ —como al fin Reina —, por no darse entera/ al descanso, que vicio considera/si de preciso presa, cuidadosa/ de no incurrir de omisa en el exceso, / a un solo pie librada fía el peso,/ y en otro guarda el cálculo pequeño/— despertador reloj del leve sueño—”, etc. (1975: 185-186).

compositores de corridos mexicanos; hasta la inclusión de Herman Melville y Walt Whitman y su tradición protestante en unión con la tradición católica hispanoamericana para constituir un ‘espacio gnóstico’ de enorme potencialidad y originalidad creadora. Todas estas proezas son invencionadas de nuevo en contrapunto con los modernos aportes de Picasso, de Joyce, de Eliot, en fin, en contrapunto polifónico con la cultura universal, persuadiendo así a los creadores e intelectuales americanos de mediados del siglo pasado a seguir ejerciendo la libertad y generando identidad, incluso bajo un régimen dictatorial como el de Fulgencio Batista. Sin embargo, una vez derrotado éste, José Lezama actualizó el mito de Acteón al acabar siendo mordido por los homófobos canes de la revolución castrista.

## CONCLUSIONES

Leer a Lezama implica penetrar en la espesura de su prosa selvática, arañando nuestra ignorancia con los filos de su deliberada y erudita *oscuritas*. Sus ornamentadas construcciones nos impelen a descifrar la causa del discurso. En esta travesía por “Mitos y cansancio clásico” hemos encontrado que la causa que defiende José Lezama es el ejercicio de la Libertad, libertad estética, política e intelectual, fuera de todo determinismo, como una manera de liberarse de que los americanos se liberen de sus complejos y de su problematismo. Lezama ejerce esa libertad tanto en *res* como en *verba*.

Así, la *oscuritas* de “Mitos y cansancio clásico”, y seguramente de *La expresión americana*, puede explicarse, en primer lugar, por el *ethos* prediscursivo de Lezama: un poeta conocedor de la tradición poética hispana, particularmente de la literatura renacentista y barroca, y un editor cosmopolita, atento a los debates estéticos, literarios y filosóficos de las elites intelectuales de Hispanoamérica y Europa; segundo, como resultado de su método de trabajo, en el que redacta a mano de una sola tirada, luego deja que su esposa mecanografíe y él corrige poco, según el testimonio de Bianchi Ross; tercero, como una manera de delimitar la audiencia a la que iba dirigido su mensaje, es decir, las elites intelectuales de América y Europa; en cuarto lugar, como una apelación al *pathos* del público presente en esas conferencias, con el objetivo de estimular la capacidad intelectual de artistas, escritores, científicos y pensadores. Finalmente, la *oscuritas* lezamiana también puede atribuirse al contexto y la circunstancia en la que fueron dictadas las conferencias de *La expresión americana*: nada menos que el instituto de altos estudios de un gobierno dictatorial, en el que la causa de la libertad no podía defenderse de manera transparente.

En cuanto al *logos*, la causa de la libertad creativa y la libertad misma del género ensayo permite a Lezama autorizarse el uso de las más diversas pruebas artificiales e inartificiales para exponer su sistema conceptual bajo la forma de ‘sujeto metafórico’ y el método de ‘causalidad retrospectiva’, es decir, de creador de imágenes poéticas mediante las cuales construye una visión histórica y cultural de América en la que los héroes, convocados sin otro orden que el del *aptum* del discurso, cumplen una función ejemplarizante. Escultores y arquitectos, curas y militares, poetisas y poetas, ya cortesanos, ya populares, si alguno tuvo momentos de amplio reconocimiento social, como Sor Juan Inés de la Cruz, Fray Servando Teresa de Mier, Simón Bolívar o José Martí, todos ellos acaban siendo reclusos, perseguidos y marginados por ejercer su libertad artística e intelectual en favor de la independencia de sus países, esto es, por atreverse a reivindicar al ser americano, en su expresión, como un ente y una palabra independientes, constituyentes de un sujeto histórico capaz de dialogar con otras tradiciones filosóficas, literarias y científicas, como las europeas y asiáticas. La causalidad retrospectiva, además, otorga al ensayista la licencia de elegir las pruebas inartificiales sin restricción alguna de tiempo y espacio, de modo que el rétor, por este método, está en libertad de introducir los argumentos que mejor acomoden a su causa.

Con su estilo alto y sublime, recargado de bellas imágenes y sonidos eufónicos, Lezama también construye su *ethos* discursivo, potenciando así la verosimilitud de su discurso ante una audiencia docta. Por otra parte, ese estilo también forma parte de la manera en que el ensayista entiende y se apropia de la historia cultural americana para instrumentalizarla como argumento ejemplarizante en favor de la libertad y la creatividad americanas. Su argumentación se va tejiendo con toda clase de metáforas y analogías, con las cuales construirá el contrapunto, cabe decir, el razonamiento analógico; la técnica ficcional de reconstrucción histórica, así como la capacidad imaginativa y verbal del sujeto cognoscente que recuerda

creativamente la historia para generar una visión histórica que despierte en su audiencia la ingeniosa picaresca de los pequeños y marginales, de los mendigos y artistas callejeros, del colibrí y el conejo, o bien, la creatividad erudita de los genios recluidos en monasterios y cárceles u olvidados en pueblos alejados de las grandes ciudades; el espíritu rebelde de los insurgentes, la voluntad plutónica y luciferina con que es asumida la tarea creativa en soledad como una forma de resistencia o rebelión.

Además, ese lenguaje es sin duda el apropiado para dar cauce a una *poiesis* barroca, enriquecida con la imaginativa de otras tradiciones literarias, como las asiáticas o las europeas, generando así y proponiendo generar al mismo tiempo, una expresión americana que dialoga, se nutre y responde de manera creativa a las necesidades expresivas, poéticas y políticas del continente americano. Surge así una poética de la dificultad que expresa el esfuerzo de quien tiene que luchar contra las visiones prejuiciadas e ignorantes de un Buffon, un De Paw y un Hegel, quienes a partir de versiones no confirmadas, que éstos dan por buenas, desprecian el Nuevo Mundo por carecer de madurez, pues consideran que incluso su clima es inapropiado para el desarrollo civilizatorio y cultural, negando así la posibilidad de que los americanos puedan siquiera asimilar los avances de la civilización occidental y cristiana que reside en Europa. Para justificar su eurocentrismo y la preeminencia de Europa sobre el Nuevo Mundo, aquellos naturalistas y el filósofo idealista no tuvieron pudor para descalificar incluso la naturaleza americana. Lezama respondió recordando, sin citar explícitamente al Inca Garcilaso, que sólo hay un mundo, que la tradición no sólo se conforma de verdades históricas sino de mitos y que esos mitos tienen la fuerza de la palabra mágica y evocadora, de la maravilla, lo mismo que un logos poético capaz de liberar las potencialidades creativas del continente americano a partir de su paisaje, es decir, a partir de la cultura que dialoga con la naturaleza y crea con ella un sentido histórico.

Con todo lo anterior, José Lezama se asume también como un sujeto metafórico que nos propone un canon literario americano, conformado por la obra y la vida de grandes héroes de la independencia política y espiritual de América, un panteón de héroes literarios, artísticos, políticos y militares susceptibles de ser invocados como ejemplo para generar consensos sociales, cual ocurre en todo discurso epidíctico, pero también como seres mitológicos que, sacralizados por el discurso poético y psicagógico de Lezama, a la manera de los recitadores de mitos en las sociedades arcaicas, pueden actualizarse en nuevos conjuros que nos prevengan de los peligros y nos ayuden a superar las calamidades del presente americano. Así, el *aptum* o *decoro* del discurso muestra una alta coherencia multidimensional. Prevenir peligros y superar calamidades, sin duda, también son funciones propias del discurso deliberativo, un género cuya práctica nos es tan necesaria en estos días.

## REFERENCIAS

- ALBALADEJO, Tomás (1991), *Retórica*, Madrid, Editorial Síntesis.
- ALBORG, Juan Luis (1986), *Historia de la literatura española. I, Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos.
- ALOY, Jorge (2015), “La construcción del *ethos* en el capítulo inicial de *Matadero cinco*, de Karl Vonnegut, en *Revista de Filosofía y Letras*, año XIX, núm. 68, s/p. Disponible en: [http://sincronia.cucsh.udg.mx/articulos\_68\_html/aloy\_68.html].
- ALVARENGA, Luis (2002), “‘Sólo lo difícil es estimulante’. José Lezama y la revista *Verbum*”, *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 56, pp. 95-108. Disponible en: [http://www.uca.edu.sv/revistarealidad/archivo/4d5054dc9de6csolodificil.pdf]
- ARISTÓTELES (2002), *Retórica*, México, UNAM.
- AUTOR desconocido (2010), *Retórica a Herenio*, México, UNAM.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1992), *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, Madrid, Verbum.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio (2005), “Citas de autoridades y argumentación retórica en las polémicas literarias sobre el estilo culto”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 14, pp. 36-72. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00362841977972839932268/029206.pdf?incr=1]
- BERISTÁIN, Helena (2013), *Diccionario de retórica y poética*. Tercera edición. Editorial México, Porrúa.

BIANCHI ROSS, Ciro (2010), “Asedio a Lezama”, en *José Lezama. Diarios 1939-1949 / 1956-1958*. Compilación y notas Ciro Bianchi Ross, Segunda edición corregida, La Habana, Ediciones UNIÓN.

CETINA, Gutierre de (1895), *Obra selecta*. vol. I, Sevilla, Tomás Sanz; Madrid M. Murillo. Disponible en:

[<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000137587&page=1>]

CHIAMPI, Irleamar (1987). “Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año XXXV, núm. 2: 485-501.

CHIAMPI, Irleamar (2001), *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica.

CHIAMPI, Irleamar (2005), “La historia tejida por la imagen”, en José Lezama, *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica.

CICERÓN (2010), *De la invención retórica* (1978), México, UNAM.

CUADRINELLO, Jorge Domingo (2009), *El exilio republicano español en Cuba*, Madrid, Siglo XXI.

CUBALITERARIA (S/F), “José Lezama, Bibliografía pasiva. Revistas”, en *Cubaliteraria. Portal de Literatura Cubana*, Instituto Cubano del Libro. [[http://www.cubaliteraria.cu/autor/lezama\\_lima/bibliografia\\_revistas.html#espuela](http://www.cubaliteraria.cu/autor/lezama_lima/bibliografia_revistas.html#espuela)].

DE LA CRUZ, Juana Inés (1975), *Obras completas*, México, Porrúa.

DOMÍNGUEZ FERRO, Ana María (1995) “Los animales fantásticos en las literaturas provenzal y siciliana de la Edad Media”, en Juan Paredes (edit.) *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, volumen II, Granada, Universidad

de Granada, pp. 181-195. Disponible en:  
<http://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas5.2/15.pdf>

ELIADE, Mircea (1991), *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Labor.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA (s/f), “José Lezama”,  
[<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/338457/Jose-Lezama-Lima>].

FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA (2011), “El vitalismo e historicismo de Ludwig Klages”, Entrada de blog, en *Filosofía Contemporánea*, Disponible en:  
[<http://textosfil.blogspot.mx/2011/09/el-vitalismo-e-historicismo-de-ludwig.html>].

GARCÍA VEGA, Lorenzo (1978), *Los años de orígenes*, Caracas, Monte Ávila Editores.

GERBI, Antonello (1982), *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*. México, Fondo de Cultura Económica.

GILL, Ann y Karen WHEDBEE (1997). “Retórica”, en Teun A. van Dijk (comp.),  
*El discurso como estructura y proceso*, Barcelona, Gedisa, pp. 233-270.

GRACIÁN, Baltasar (1987), *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid, Castalia, Edic. de Evaristo Correa Calderón.

GRUPO  $\mu$  (1987). *Retórica general*, Barcelona, Paidós Comunicación.

GUZMÁN MORÉ, Jorgelina (2010), “El Instituto Nacional de Cultura, Organismo Estatal para la Cultura Cubana (1955-1956)”, *Calibán*, núm. 9, octubre. Disponible en:

[[http://www.revistacaliban.cu/articulo.php?numero=9&article\\_id=100](http://www.revistacaliban.cu/articulo.php?numero=9&article_id=100)]

HADOT, Pierre (2007), *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, Valencia, Pre-Textos.

- HAIDAR, Julieta (2000a). “El poder y la magia de la palabra. El campo del análisis del discurso”, en Norma del Río (coordinadora), *La producción textual del discurso científico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, pp. 33-66.
- HAIDAR, Julieta (2000b). “La argumentación: problemáticas, modelos operativos”, en Norma del Río (coordinadora), *La producción textual del discurso científico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, pp. 67-98.
- HOUVENAGHEL, Eugenia (2002), “La hegemonía de la temática sobre la forma en el estudio del ensayo hispanoamericano”, *Revista de Literatura*, año LXIV, núm. 128, pp. 525-537.
- HOUVENAGHEL, Eugenia (2003), *Alfonso Reyes y la historia de América. La argumentación del ensayo histórico: un análisis retórico*. Prólogo de Helena Beristáin, México, Fondo de Cultura Económica.
- HUSBAND, Timothy (2008), *The Art of Illumination: The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press. Disponible en: [https://books.google.com.mx/books?id=ey3F\_rZwNTUC&dq=HUSBAND%2C+Timothy+%282008%29%2C+The+Art+of+Illumination%3A+The+Limbourg+Brothers+and+the+Belles+Heures+of+Jean+de+France%2C+Duc+de+Berry.+Nueva+York%2C+The+Metropolitan+Museum+of+Art%2FYale+University+Press&q=September#v=snippet&q=September&f=false]
- LAUSBERG, Heinrich (1975), *Manual de retórica literaria (Fundamentos de una ciencia de la literatura)*, vol. I, Madrid, Gredos.

- LAUSBERG, Heinrich (1984), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, vol. II, Madrid, Gredos.
- LEZAMA, José (1977), “El secreto de Garcilaso”, en *Obras completas, Tomo II. Ensayos/cuentos*, México, Aguilar, pp. 11-43.
- LEZAMA, José (1988), *Poesía completa*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LEZAMA, José (2005), *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LIBRO DEL CONSEJO (1964), Traducción y notas de Georges Raynaud, J. M. González de Mendoza y Miguel Ángel Asturias, 3ª. Edición, México, UNAM.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1995). “Retórica antigua y retórica moderna”, *Humanitas*, Vol. XLVII, Coimbra, Universidad de Coimbra. Disponible en [[http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/54\\_Lopez\\_Eire.pdf](http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/54_Lopez_Eire.pdf)].
- LÓPEZ EIRE, Antonio (2005). *Sobre el carácter retórico del lenguaje y de cómo los antiguos griegos lo descubrieron*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM/Centro de Poética/Centro de Estudios Clásicos.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1995). “Retórica antigua y retórica moderna”, *Humanitas*, Vol. XLVII, Coimbra, Universidad de Coimbra. Disponible en [[http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/54\\_Lopez\\_Eire.pdf](http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/54_Lopez_Eire.pdf)].
- LÓPEZ SEGRERA, Francisco (1971), “Lezama, figura central del grupo *Orígenes*”, en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, núm. 16, pp. 87-97.
- MANSILLA TORRES, Sergio. (2006). Literatura e identidad cultural. *Estudios Filológicos*, (41), 131-143. Disponible en:

[[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132006000100010&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132006000100010&lng=es&tlng=es)].

MAÑANERO LOZANO, David (2009), “Del concepto de decoro a la “teoría de los estilos”: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico en la literatura española del Siglo de Oro”. *Bulletin Hispanique*, Tomo 111, núm. 1, pp. 357–385.

MATAIX, Remedios (2004), José Lezama Lima y la ‘Reinvención’ de América”, *Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*, núm. 5-6, pp. 147-155. Disponible en: [[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jos-lezama-lima-y-la-reinvenicin-de-amrica-0/html/006497a2-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jos-lezama-lima-y-la-reinvenicin-de-amrica-0/html/006497a2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html)]

MONTOYA CASTILLO, MARIO, (2014). “La fuerza del discurso epidíctico para motivar y tejer comunidad: el caso de profesores y estudiantes de la Universidad Distrital”, en *Colombian Applied Linguistic Journal*, vol. 16, núm. 2, pp. 233-259. Disponible en: [<http://www.redalyc.org/pdf/3057/305732268008.pdf>]

O’GORMAN, JUAN (1984), *La invención de América*, Colección Letras Mexicanas, núm. 63, México, Fondo de Cultura Económica / SEP.

ORTEGA, Julio (2001), “Lezama Lima y la teoría transatlántica”, en *La ciudad literaria de Julio Ortega*, Disponible en: [[http://blogs.brown.edu/ciudad\\_literaria/2011/03/22/lezama-lima-y-la-teoria-transatlantica/](http://blogs.brown.edu/ciudad_literaria/2011/03/22/lezama-lima-y-la-teoria-transatlantica/)]

PAZ, Octavio (1986), *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.

- PERELMAN, CH Y L. OLBRECHTS-TYTECA (1989), *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Biblioteca Románica Hispánica, Manuales 69, Madrid, Editorial Gredos.
- QUINTILIANO (1999), *Institución oratoria*, México, Conaculta/ DGP.
- REGUERA, Isidoro, (2002), “Pensar y palabra. Filosofía y ficción”, en *Éndoxa. Series Filosóficas*, núm. 16., Madrid, ENAD, pp. 87-112.
- RESTREPO FORERO, Olga, (2004), “Retórica de la ciencia sin ‘retórica’. Sobre autores, comunidades y contextos”. *Revista Colombiana de Sociología*, núm. 23., pp. 251-268.
- REYES, Alfonso (1997), “La antigua retórica”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, Vol. XIII, Colección Letras Mexicanas, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 349-556.
- RODRÍGUEZ FEO, José (1991), “Introducción”, en *Mi correspondencia con Lezama Lima*, México, Ediciones ERA, pp. 7-38.
- SAHAGÚN, Fr. Bernardino de (1989), *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa, Colección Sepan Cuántos núm. 300.
- SAÍNZ, Enrique (2014), *Las palabras precisas*, La Habana, Ediciones Unión / Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba.
- SPENGLER, Oswald (1966), *La decadencia de Occidente*, 2 tomos, Madrid, Espasa-Calpe.
- UGALDE QUINTANA, Sergio (2012), *La biblioteca en la isla: para una lectura de La expresión americana*, Tesis de doctorado, México, El Colegio de México.

- ULLOA A., Leonor y Justo C. Ulloa (1998), “José Lezama Lima: configuración mítica de América”, *Modern Language Notes*, vol. 113, No. 2, Hispanic Issue (Mar.), pp. 364-379. Disponible en: [<http://www.jstor.org/stable/3251480>]
- URDAPILLETA MUÑOZ, Marco Antonio (2006), “Maravilla y retórica en la crónica de Indias”, en *La Colmena*, núm. 49, pp. 90-100. Disponible en: [<http://lacolmena.uaemex.mx/index.php/lacolmena/article/view/3331/2398>].
- VAN DIJK, Teun A. (2003), *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción interdisciplinaria*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- VEGA, Inca Garcilaso de la (1985), *Comentarios reales I*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- VEGA NAVA, Brenda (2012), “América vista como hacer poético: una lectura de La expresión americana, de José Lezama Lima”, en *Iberoamericana*, año XII, núm. 45, pp. 45-58.
- VITALE, María Alejandra (2013), “Éthos y legitimación política en los discursos de asunción de la presidente argentina Cristina Fernández de Kirchner”, *Icono 14*, vol. 11(1), pp. 5-25. doi: 10.7195/ri14.v11i1.529.
- WEINBERG, Liliana (2011), *Umbrales del ensayo*, Col. Cuadernos de los Seminarios Permanentes, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos / UNAM.