



Hipertexto 19
Invierno 2014
pp. 55-62

La palabra-peze, la palabra-dragón
Paradiso de José Lezama Lima

Juan Manuel Berdeja Acevedo
El Colegio de México

Hipertexto

*Mudarse es dejar un espacio silencioso
para ocupar otro y decir nada
Demudar es entregar silencio
llevar de boca a boca lo que no se dice
Guardar silencio es transformarse.*

Daniel González Dueñas, *Descaro de la Máscara*

Antes que el fuego, como dicta el mito griego, los actos de la escritura y del habla simbolizan nuestra pretensión de ser dioses y gobernarlo todo por medio del nombre y de la (de)nominación. Hubo un tiempo —feliz— en que la palabra escrita o hablada era nuestra aliada, nuestra herramienta más prolífica para relacionarnos con el mundo, pero algo nos salió mal; algo, lo mismo acaso— en la modernidad sobre todo—, obliga al poeta, al ensayista y al narrador a mirar sus pasos y reflexionar sobre el supuesto poder de la palabra: fuimos engañados o, por lo menos, no tenemos un conocimiento pleno de lo que implica el uso de ésta.

José Lezama Lima, tanto en su poesía cuanto en su narrativa y ensayística, se ocupa del tema con responsabilidad, con arte y con franqueza. El escritor cubano ha dedicado no pocos momentos de su obra para desentrañar el uso de la palabra, los peligros de ello, los intersticios de ignorancia que se ocultan bajo esa promesa de dominación que convoca el uso del lenguaje en cuanto a nuestra relación con el mundo. En esta ocasión me ocupo de *Paradiso* (1966), novela en que se pretende un discurso *total* (antes que totalitario), que parece no dejar nada fuera de sus redes ensayísticas-narrativas y que muestra, temáticamente, una naturaleza extremadamente híbrida. De esa gama semántica e hibridez en cuanto a su modalidad narrativa, importa rescatar el movimiento pendular que se observa entre lo narrativo y lo ensayístico: *Paradiso* es a la vez un ensayo sobre la *episteme* (casi un método de aprehensión cognitiva) y una novela con múltiples protagonistas, múltiples planos, múltiples interpretaciones.

Hay segmentos (páginas y páginas) en los que la novela-ensayo se proyecta hacia la exposición de ideas de diferentes ídoles como la enfermedad física

(particularmente el asma), lo literario, la naturaleza y la sobrenaturaleza, la creación poética, la lectura, la experiencia de la realidad, la historia, la formación intelectual, el tiempo, la idea de deidad, la intuición, lo autorial autobiográfico, lo sùmulò, la no causalidad (lo sùbito), el *telos* humano y, más importante para mi ensayo, la dualidad silencio-palabra.

Todos los temas enunciados convergen en varias reflexiones que más pertenecen a un ensayo sobre el uso y la naturaleza del lenguaje que a una narración en *stricto sensu*; dichas reflexiones, en algùn momento, terminan por establecer una dicotomía esencial: silencio y palabra; aunque no dejan de contarnos algo. Si es así, ¿por qué exponer esas ideas en un texto que se afirma como novela? Porque, al igual que el ensayo, la novela moderna es un *instrumento de indagación*; sus límites son borrosos y por ende permisivos, flexibles. Importa más, para nosotros lectores, aceptar la hibridez de *Paradiso* y aprovechar las ideas que sobre esa diada hay en ella, antes que decidir si lo que tenemos es un grupo de ensayos hilvanados por lo narrativo o una novela con una fuerte impronta ensayística. Bajo esta premisa, convienen las palabras de Liliana Weinberg sobre el ensayo y su condición mixta:

Como dice Arturo Souto [...] «el ensayo es una cala, una avanzada, un tiento por el que se reconoce un terreno nuevo, inexplorado [...] es una idea que se ensaya. Abre una ventana, lo remueve, lo perturba todo. A esto se debe que la raíz espiritual del ensayo sea la duda». He aquí una observación muy valiosa: lo que se ensaya, se pesa y sopesa, se examina, se reconoce, se prueba en el ensayo [es] una idea, y también se pone en duda lo aceptado, lo establecido. (Weinberg, *Umbrales* 19)

Paradiso responde perfectamente a esa definición: es una cala de las maneras en que el ser humano obtiene conocimiento y usa el lenguaje; comporta el desarrollo y la prueba de una idea (varias pruebas, más bien) sobre la expresión que atraviesa toda su lectura: narración y ensayo se unen en la búsqueda de un fin mayor pero tocante a ambos: la *episteme*. He ahí la importancia del silencio y su necesaria relación con la palabra; herramientas éstas de la experiencia y descripción del mundo. Como primer ejemplo de ese desarrollo —que va *in crescendo* a lo largo de la novela-ensayo—, está el juego de yaquis en el capítulo VII; esa actividad que en principio parece lúdica se convierte en un *ritual* en el que el silencio tiene mucha importancia al ocurrir la transformación del *locus ludens* en *locus* espiritual:

La mirada de los cuatro absortos coincidía en el centro del círculo. La concentración de la voluntad total en las cosas y en el ritmo de la pelota, fue aislando las losas, dándoles como líquidos reflejos, como si se contrayesen [*sic*] para apresar una imagen. [...] Parecía que se mantenía[n] en acecho, semejante a la oreja parada o moviente del gamo, cuando percibe la llegada de un ruido embozado, umbral de una sensación muy delicada. [...] Las losas eran para los cuatro jugadores de yaquis un cristal oscilante que se rompía silenciosamente (299).

Dos aspectos hay para resaltar en lo que respecta al silencio: por un lado, que se utilice la imagen del gamo *atento, mudo* como símil de los personajes y por otro, que

se haga un enfoque visual a su oreja como símbolo de la atención a una transformación (¿transportación?) que ocurre “silenciosamente”. Se puede concluir que oreja y silencio se unen por medio de la *imagen* en la narración; poco o nada importa que la oreja del gamo —atenta— perciba o no sonidos (como convencionalmente tiene que ser) y se privilegia la imagen tanto del lugar que se metamorfosea cuanto de la parte auditiva del rumiante.

Ahora, espoleemos la reflexión de esa extraña relación silencio/imagen o, si se quiere, actitud muda y atenta/imagen. Parece que Lezama Lima identifica que la palabra y el sonido, en la experiencia espiritual, estorban. El gran silencio de la materia (y de su transformación) debe restituirse y representarse, por eso aparece la oreja, por eso se usa el símil del gamo (que en apariencia no emite sonidos); con el silencio y la imagen, Lezama devuelve el prodigioso silencio de la materia que hemos olvidado; zurce el tajante corte con el mundo animal, nuestro progenitor, nuestro vecino¹. El silencio, en la lectura que propongo, restituye el contacto con lo animal y, por ende, con lo espiritual; pero hay que estar atento y mudo, como el gamo. Quien asedie al mundo desde el lenguaje, reduce el *logos* a palabras y se olvida de las posibilidades silentes; confunde, así, el genio del habla con la intraducible revelación del espíritu. Para resumir, en *Paradiso* se apuesta por el acceso a lo espiritual por medio de una imagen animal y su mutismo, he ahí la importancia del silencio en esa experiencia ritual.

El concepto ‘ritmo’ es muy importante para la novela-ensayo de Lezama. No se trata de negar el lenguaje sino de saber cuándo utilizarlo; cuándo callar para escuchar y asimilar los impulsos pertinentes y cuándo usar la palabra en el momento conveniente. Un *rit(m)o hesicástico*² provisto por la prudencia. De ahí que la siguiente reflexión —en la que también se hace un símil animal— ocurra con respecto a la palabra del otro; en este caso la carta del tío de Cemí, Alberto (hermano de Rialta):

¹ No es gratuito, en lo absoluto, que José Lezama confíe en imágenes de animales para retratar el contacto del protagonista Cemí con el conocimiento; la misma idea se encuentra en *La expresión americana* cuando habla de Schelling y cita una frase que el cubano desarrolla a lo largo del ensayo intitolado “Nacimiento de la expresión criolla”: “La naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza invisible” (Lezama, *La expresión* 111). Esta dialéctica naturaleza-espíritu (binomio desde el cual bien podría leerse *Paradiso*) es casi un apunte de las intenciones literarias en *Paradiso*, donde las experiencias cognitivas del espíritu están supeditadas a la imagen animal. Bien se puede realizar un bestiario de *Paradiso* (tarea difícil pero estéticamente muy atractiva) y observar los animales que nombra y lo que éstos simbolizan, cómo se resignifican (el caso de la serpiente es paradigmático) y se usan; seguramente podrá encontrarse una correspondencia entre las cualidades de los animales y lo que provocan en el ámbito epistemológico. Para una humilde y pequeña muestra de ello, véanse los casos que reviso en este ensayo.

² Creo que en muy pocas ocasiones puede plantearse una relación análoga entre ‘ritmo’ y ‘rito’ como al analizar *Paradiso*. En esta novela, lo ritual y lo rítmico son uno solo, una dualidad indivisible. Sobre todo en lo tocante a lo hesicástico, que pasa de ser un ritmo de respiración y de escritura o una sincronización de habla-silencios, a conformar un ritual que involucra al espíritu y al lenguaje, que une esos conceptos cual demiurgo; por eso propongo el término ‘rit(m)o’ para expresar en un solo término el carácter acompasado de la respiración y la escritura, a la vez que la celebración del lenguaje acompañado del silencio, de la unión de contrarios.

Las palabras que iban surgiendo arrancadas de su tierra propia, con su agrupamiento artificial y su movimiento pleno de alegría al penetrar en sus canales oscuros, invisibles e inefables [...]. Pero en la carta esos extraídos peces verbales se retorcían también, pero era un retorcimiento de alegría jubilar, al formar un nuevo coro,³ un ejército de oceánidas cantando al perderse entre las brumas [...] sentía cómo las palabras iban cobrando su relieve [...] se perdían pero reaparecían como una columna en medio del oleaje (313).

El ritmo es el de los peces, pero se habla del *discurso* que experimenta Cemí en la lectura de la carta de Alberto. Hay cierto encanto en asumir la postura gámica y sentir la cadencia lingüística; un goce espiritual y cognitivo al asimilar las palabras del tío. El acto de leer o de escuchar las palabras-peces de la carta, en silencio, se convierte en un escándalo milagroso al devolver la atención a ese ritmo animal en la recepción. El siguiente paso es el desarrollo del silencio como vía de conocimiento espiritual, relacionado intrínsecamente con la cita anterior por la imagen de los peces y el oleaje, ocurre en el emotivo monólogo en que Rialta habla con José Cemí:

El paso de cada cuenta del rosario era el ruego de que una voluntad secreta te acompañase a lo largo de la vida, [...] que tuvieses siempre una obsesión que te llevase siempre a buscar lo que se manifiesta y lo que se oculta. Una obsesión que nunca destruyese las cosas, que buscases en lo manifestado lo oculto, en lo secreto lo que asciende para que la luz lo configure [...]. Óyeme lo que te voy a decir: No rehúses el peligro, pero *intenta siempre lo más difícil* ⁴[...] (Lezama, *La expresión* 9). Cuando el hombre, a través de sus días ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, *aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso*, sabe que ese día que le ha sido asignado para transfigurarse, verá, no los peces dentro del fluir, lunajeros en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad (379-380; el énfasis es mío).

³ Lo nuevo tiene un nexo poderosísimo con el lenguaje de la materia, el más esencial de todos. Maurice Blanchot lo explica: “Lo nuevo, lo novedoso, por no poder ubicarse dentro de la historia, es igualmente lo más antiguo, algo no histórico al que se nos tocará responder como si fuese lo imposible, lo invisible, lo que desde siempre ha desaparecido bajo los escombros” (Blanchot 38). José Lezama estaría de acuerdo en esa cualidad no histórica de lo nuevo: su concepto (y el ensayo que lleva el mismo nombre) “Las eras imaginarias” son prueba de ello. Es interesante ver que hay concordancias entre los postestructuralistas y el pensador cubano.

⁴ La idea de que en lo difícil está lo más estimulante, por lo menos para el intelecto, no está desarrollada sólo en *Paradiso*; también es la reflexión con que Lezama comienza *La expresión americana*, libro de ensayos fundamental en cuanto al pensamiento filosófico y artístico de nuestro continente: “Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento”. (Lezama, *La expresión*, 9). ‘Resistencia’, ‘estimulación’, ‘potencia de conocimiento’, son conceptos que encontramos problematizados tanto en *Paradiso* cuanto en *La expresión americana*; sobre todo en el ensayo citado (“Mitos y cansancio clásico”). “Sólo lo difícil es estimulante”: pocas cosas hay más difíciles y estimulantes intelectualmente que las lecturas de Maurice Blanchot, Jacques Derrida, el José Lezama de *Paradiso*: tienen mucho en común, incluyendo la complejidad de sus textos.

Además del tono ensayístico (casi pedagógico) que da la primera persona del singular, la voluntad hacia lo difícil comporta un conocimiento último. La búsqueda de lo oculto y lo secreto, lo que está escondido en lo sensitivo, lo que lo visible calla, por más difícil que se yerga ante el ser cognoscente, sólo será percibido por ese ritmo hesicástico —que Cemí posee— que se asemeja al de los peces. El primer paso para la trascendencia cognitiva es re-conocer a la palabra-pep, que requiere estar atento y mudo para asimilar y establecer el rit(m)o necesario. Dificultad, visión de lo que el mundo calla, ritmo manso y existencia silenciosa se traducen, para José Cemí —según su madre— en trascendencia, en una nueva manera de entender el mundo en su melodía silente y calma, en su ritmo adecuado. En el desarrollo de su idea sobre la paridad silencio-palabra, la voz narrativa en tercera persona expone la reflexión sobre los sueños provocados de Cemí y la relación que éstos guardan con la aprehensión de conocimiento:

Quando despertaba tenía la sensación de una colección indefinida de silencios, como esas cacerías consistentes en no alterar la gama de silencios que rodean a un tigre. Era el silencio en acecho, que desplegaba inferior a la captación auditiva del tigre. En el lomo del elefante, la cesta con la comitiva de flecheros, en el más elaborado de los silencios para propiciar que el animal no sienta la llegada de la otredad a su ámbito. El tigre va penetrando por el hilo del silencio en el laberinto que lo va a destruir. Señorea ya a cabalidad su ámbito, se siente en soledad frente al elefante, que se le hace transparente abandonado a la luz, comienza el tigre a masticar esa luz. Los flecheros irrumpen, hacen añicos el silencio y el ámbito como una alfombra comienza a envolver con mucha lentitud al tigre frío (382).

El silencio provoca la muerte del tigre y prepara la ocasión para que éste sea victimado; sólo hay un modo para darle muerte a ese ser silencioso y atento: ser aún más silencioso que él y confundirse con la luz. Sólo el ataque irrumpe el silencio para dar fin a la bestia, pero incluso ese ataque tiene armonía: es la flecha la que rompe, con su sonido tenue, el silencio; no la estruendosa bala. Importa, asimismo, remarcar que la atención muda ya no es la del gamo, sino la del cazador (sea animal como el tigre, sea humano como los flecheros). El silencio que, atento, acecha, es la analogía del que busca el conocimiento; ya no se trata sólo de estar atento en una actitud pasiva (como el gamo) a la palabra y su ritmo (palabra-pep) para el goce de su cadencia y la posterior aprehensión del conocimiento, sino de acechar, aguardar silencientemente el momento oportuno para un ataque. Esa evolución del gamo en tigre o en flechero va matizando el rit(m)o de la diada silencio-palabra y es así que la palabra-pep se captura, se caza mediante el silencio que, para este momento de la narración, funciona como arma y como herramienta de muerte pero sobre todo como instrumento de dominación; por eso, adelante leemos: “El silencio no persigue, acompaña [...]. Sensación de haber intervenido en una cacería silenciosa [...]. Silencio de la araña en su ámbito, silencio del ángel en su transparencia universal” (382). Según estas frases, la araña, como el tigre y los flecheros, se sirve del silencio para cazar, está claro; pero el ángel está más

en contacto con lo que la madre, en el monólogo citado⁵, denomina la “canasta estelar de lo universal”. En una palabra, el silencio comporta la trascendencia.

Pero el silencio por sí mismo, para Lezama, no trasciende; necesita de la palabra. Así, cuando Cemí asiste a clases con Fronesis y Foción, se dedican a burlarse de profesores mediante la manipulación del lenguaje y aparece de nuevo la reflexión y denominación de la palabra: “Escandalizaban trayendo los dioses nuevos, la palabra, sin cascar, en su puro amarillo seminal” (499). La condición seminal, así como el carácter de “coro nuevo” que se le da a la palabra en la carta de Alberto⁶ se refiere a un lenguaje en estado germinal, uno que funcione para la trascendencia de la *episteme* toda vez que niega su naturaleza misma en pro de la novedad. Ya no se trata de una palabra-pezu ni únicamente de mostrar la actitud atenta y pasiva del gamo; hay que cambiar, ser el flechero (o ser la flecha) pues:

Lo que es tan sólo novedad se extingue en formas elementales [...]. Lo verídico nuevo es una fatalidad. La profundidad relacionable entre la espera y el llamado, en los más grandes creadores contemporáneos, se cumple en una anunciación que les avisa que son naturaleza que tiene que crecer hasta sobrenaturaleza, avanzar retrocediendo y retroceder avanzando, salvándose de un acecho pero vislumbrando un peligro mayor, entre lo germinativo y lo tanático, estar siempre escuchando (499; el énfasis es mío).

Nótese que la narración y la descripción de imágenes ha dado paso a lo ensayístico y a lo lapidario. Queda sólo atender a ese poderoso orden de ideas que el argumento presenta y seguirlo.⁷ La naturaleza, si pensamos en la palabra-pezu con su ritmo cadencioso y su búsqueda de lo oculto, ha de transformarse en otra cosa (“fatal”, nos dice la voz narradora-expositora) al contacto con el silencio: una palabra-dragón, adoptar la sobrenaturaleza y convertirse en una criatura mítica (híbrida en su condición de mezcla de serpiente con águila, león o tigre, según sea la tradición).

En pocas palabras, siguiendo la argumentación en *Paradiso*, la palabra debe ser a la vez San Jorge y el dragón; el primero porque “su destino es el más risueño de la

⁵ *Cnfr.*, p. 5.

⁶ *Cnfr.*, p. 4.

⁷ Hay que ver que ese poderoso orden de ideas del que es casi imposible discernir está más en el ensayo que en la novela. *Paradiso* tiene, además de los vasos comunicantes ya expuestos con base en las ideas de Weinberg, un complicado pero muy eficiente aparato argumentativo que convence con mucha facilidad al lector atento. Con respecto a esa seducción de la que es presa el lector al leer ciertos textos que, como *Paradiso*, observan una coherencia muy eficaz al momento de convencer, José Luis Gómez Martínez explica: “El ensayista trasciende lo concreto del dato, para concentrarse en la comunicación a través de una proyección subjetiva. Por ello el tratado únicamente enseña, mientras que el ensayo primordialmente sugiere”. *Teoría del ensayo* (84). *Cuadernos de cuadernos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992. Pero en esa sugerencia radica la fuerza de *Paradiso*; no se trata de obligar al lector a estar de acuerdo con las ideas expuestas sino de, narrativamente, llevarlo al acuerdo para seguir el desarrollo de las ideas-hechos.

naturaleza [superación de ésta], cuando el martirio lo lleva, transformada su mutilación, a la suprema esencia de la naturaleza” (503), el segundo porque “en nuestra época sólo el dragón puede mentir, puede engullir, puede transformar la mentira en la piel del mundo. [...] Ya podemos reconstruir la línea: coro, dragón, materia” (504). Veamos a *Paradiso* como ensayo en estos menesteres: “el ensayo es la profunda exploración de los límites entre lo inteligible [la palabra-dragón] y lo decible [la palabra-pez], de los lugares de encuentro y articulación entre experiencia ética y experiencia estética ligadas al ejercicio de la comprensión del mundo” (Weinberg, *Situación* 325). ¿Y no cumple *Paradiso* con todo esto cuando se observa la relación silencio-palabra? “Entender el mundo es a la vez imaginarlo, escribirlo, soñarlo ensayarlo...”, nos dice Weinberg al final de *Situación del ensayo*, y parece que estuviera describiendo a la novela que aquí se analiza.

Siguiendo esa reconstrucción lineal que plantea la cita, si la palabra es un “coro nuevo” de peces con un *fluir* cadencioso (según la carta de Alberto y el monólogo de Rialta) en un principio, se convierte luego en dragón al adoptarse el silencio y el acecho como actitud (el sueño de la caza lo demuestra). Resta su conversión en materia, y ésta, nos dice la voz narradora y expositora, “había formado el cuerpo del Príncipe de las Tinieblas” (504). ¿Por qué mencionar esto último? Porque palabra y silencio, Dios y Satán (en el Medioevo y en la lectura de la religión cristiana que hace Foción), componen pares encontrados en los que sus elementos se complementan. Por eso la palabra-dragón, porque el dragón que enfrenta San Jorge simboliza el mal. Al ocurrir esto, se elimina la valorización de lo bueno y lo malo; sólo queda la coexistencia y la hibridez. Esta última, me atrevo a aseverar, es la actitud creadora de Lezama en *Paradiso*, por eso no es fácil identificar valores ni es posible una gradación de virtudes en la novela-ensayo. Lo único que se tiene es la complementariedad, lo híbrido, como el texto mismo que nosotros, lectores, tenemos entre las manos.

Paradiso se divide entre la reflexión sobre la palabra (el lenguaje) y el silencio; entre la cadencia del ritmo marítimo del pez y el silencio del acecho del dragón a San Jorge. Su fusión resulta en un rit(m)o hesicástico que incluye la pausa y la expresión y que se traduce en la construcción formal del discurso de la novela-ensayo (de ahí la particular puntuación): ‘pausa y elocución’, ‘ritmo y rito’, ‘palabra y silencio’, ‘pez y dragón’⁸ se convierten en parejas indivisibles que desembocan en la naturaleza híbrida que permea todo: texto, lector, autor (incluso el ritmo y el rito). Poco escapa a la manifestación de esa sobrenaturaleza, pero parece que, según el corpus, nada hay de malo en ello y mucho hay de provechoso en cuanto a la *episteme*. ¿Dónde está el

⁸ Al hacer mis reflexiones sobre esta diada en *Paradiso*, no pude dejar de pensar en la leyenda japonesa del pez *koi* (carpa): se dice que estos animales remontan la corriente de los ríos y las cascadas como señal del esfuerzo y la perseverancia (“sólo lo difícil es estimulante” versa la poética vital y de escritura de Lezama) para convertirse en dragones y comenzar, gracias a esa metamorfosis, la búsqueda de las perlas de la sabiduría. Así, José Cemí sería un pez *koi* que a final logra convertirse en dragón. Los pasajes que cito de *Paradiso* pueden leerse desde esta clave, aunque no se haga mención de esto en la novela-ensayo. Lo que sí es casi seguro es que Lezama, con el cuantioso bagaje cultural que poseía, conoció la aventura que, se dice, emprenden los peces *koi* para trascender como dragones. Mi sugerencia de la palabra-pez y la palabra-dragón puede tener ese trasfondo.

silencio necesario para identificar la metamorfosis de la palabra-pepe en la palabra-dragón? En la lectura, pues es ése el momento único en que las palabras se convierten en *la palabra*.

Para terminar, con base en todo lo que anteriormente expuse, apliquemos a José Cemí lo que George Steiner observa sobre Friedrich Nietzsche (y tómesese la comparación como símil: ambos son filósofos, ambos están en contacto con y se muestran a través del ensayo); en ese análisis radica la transformación que propongo de la palabra-pepe en la palabra-dragón: “Su vida [...] dentro de un cascarón de silencio [...] representa la culminación, no en otro medio, sino en la antítesis y en la negación que la refuta y le hace eco al mismo tiempo, en silencio” (Steiner 65). El rit(m)o hesicástico es el del ensayo: un rito con lo que se dice y lo que no para llegar al conocimiento del mundo, un ritmo que involucra la palabra y la pausa, la forma de una *episteme* pura y resistente.

Obras citadas

Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place, Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.

Gómez Martínez, José Luis. *Teoría del ensayo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

Lezama Lima, José. *La expresión americana*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969.

---. *Paradiso*. Ed. Eloísa Lezama Lima. Madrid: Cátedra, 2010.

Steiner, George. “El silencio y el poeta”. *Lenguaje y silencio, ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2013.

Weinberg, Liliana. *Situación del ensayo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

---. *Umbrales del ensayo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.