

Lej. 2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COORDINACIÓN DE LETRAS HISPANICAS**

PARADISO: UNA APROXIMACION AL MITO

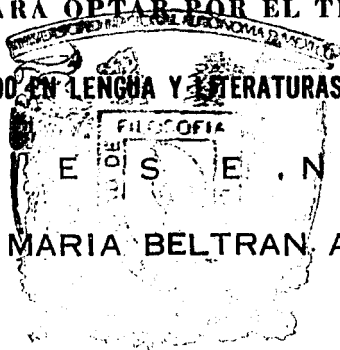
T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

P R E S E N T A

ROSA MARIA BELTRAN ALVAREZ



ABR. 22 1988



MEXICO, D. F. SECRETARIA DE ASUNTOS ESCOLARES ABRIL 1988



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Indice

Agradecimientos.....	6
Cuatro aseveraciones y una justificación.....	9
Introducción.....	11
Acercamiento a un sistema poético.....	18
Notas.....	24
<u>Primera parte: La aventura del héroe.....</u>	<u>27</u>
a) La llamada de la aventura.....	28
b) La negativa al llamado.....	33
c) Las figuras protectoras.....	37
d) El cruce del primer umbral.....	41
e) El camino de las pruebas.....	47
f) La caída.....	56
g) La posesión de los dos mundos.....	60
h) La recuperación de la caída.....	63
Notas a la primera parte.....	69
<u>Segunda parte: Construcción de un modelo sagrado.....</u>	<u>73</u>
a) El Uno Unico (el andrógino).....	74
b) Otras formas de androgina en <u>Paradiso</u>	77
c) Los opuestos o la " <u>coincidentia oppositorum</u> ".....	87
<u>Importancia de la filosofía hermética en <u>Paradiso</u>.....</u>	<u>92</u>
a) Las teorías esotéricas: la "filosofía oculta" y la Cábala.....	92
b) La tabla esmeraldina.....	94
c) Los arcanos del Tarot.....	97

<u>Símbolos y ritos</u>	100
a) El árbol: <u>axis mundi</u>	100
b) El árbol de la vida y el árbol del conocimiento.....	105
c) La serpiente, guardián del árbol de la vida.....	110
<u>La ascensión</u>	113
a) Simbolismo de la ascensión.....	113
b) Abolición del tiempo y del espacio.....	116
Conclusiones.....	118
Epílogo.....	123
Notas a la segunda parte.....	124
Bibliografía.....	128

Agradecimientos

Encontrar los mitos más importantes en Paradiso y ordenarlos de una manera coherente no fue fácil. Muchas de las referencias a los "grandes mitos" con las que yo contaba no hallaban un lugar preciso en la historia de la novela; unas se disparaban y aparecían reiteradamente en todos los capítulos en tanto que otras parecían no coincidir con ninguna imagen, de tal modo se encontraban disfrazadas por la interpretación lezamiana. Finalmente, imbuída de esta aventura mítica que constituye la esencia de Paradiso --y quizá también la de nuestras vidas--, comprendí que la confusión y el desorden con que había trabajado eran sólo aparentes: una vez más comprobé que el caos contiene en sí mismo una suerte de coherencia, por más que ésta no sea la de la lógica formal ni responda a leyes fijas.

Poco a poco, en el mero acto de escribir, la punta del hilo que conducía a la salida de este laberinto se me fue haciendo visible. De pronto, el camino de regreso se volvía ancho y tomaba distintas direcciones, todas inesperadas y no obstante todas tendientes a un mismo punto. A partir de ese momento descubrí que son muchas las novelas escritas bajo la óptica común del camino que el héroe (el personaje) emprende hacia el encuentro de su destino. Trátese o no de una novela estrictamente épica, casi toda la literatura en prosa tiende a relatar mediante la anécdota los avatares del "camino de las pruebas" por el que el héroe debe transcurrir. Para este punto, el extraordinario libro de Joseph Campbell, El héroe de las mil caras, fue particularmente esclare-

cedor. Tengo también una deuda enorme con la obra de Mircea Eliade, específicamente con su Tratado de historia de las religiones, así como con Sir James G. Frazer por La rama dorada, libro que desafortunadamente sólo conseguí y consulté en la versión abreviada que editó el Fondo de Cultura Económica. Para un análisis comparativo consulté la tesis doctoral de Margarita Junco Fazzolari, Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima, así como el ensayo sobre novelística cubana en los años sesenta de Gladys Saldívar. Del mismo modo me fueron útiles varios otros libros en torno a la obra de Lezama que aparecen consignados en la bibliografía y sin los cuales no hubiera podido elaborar este trabajo.

Por otra parte, ya es un lugar común afirmar que detrás del trabajo de una persona se oculta el de muchas otras que no aparecen al lado del autor. En efecto, el resultado de esta exposición se debe en buena medida a la inteligente y bondadosa ayuda de quienes, de un modo u otro, intervinieron en su factura. Desde luego, en primer lugar, debo mucho a Federico Patán, quien no sólo participó directamente en mi trabajo a través de útiles observaciones, de juicios siempre atinados, sino que también fue un importante motivador en el desarrollo de esta disertación que no se reduce al ámbito exclusivo de una tesis: una buena parte de mis obsesiones en torno a la literatura se deben a las deliciosas conversaciones que al respecto sostuvimos durante casi un año. Quiero consignar aquí su valiosa ayuda con profunda gratitud.

También debo mucho en la corrección de este trabajo a José

Luis González, quien hizo una lectura atenta y minuciosa y cuyos consejos mejoraron la calidad de la redacción, así como a Ana Mari Gomis quien se ocupó de acelerar el proceso burocrático de recepción en la UNAM para que esta tesis cobrara pleno sentido.

Otras personas por quienes siento un hondo agradecimiento son Godofredo Beltrán Mora, por el esmero que puso en mi educación, antes de un modo práctico y ahora con su apoyo moral; a Rosa Alvarez Vélez, a quien hago absolutamente responsable de ser lo que soy; a Ernesto Alcocer Warnholtz, por las innumerables horas de insomnio en las que lo atormenté con mis dudas y quien me alentó en los momentos difíciles; a Gustavo Jiménez Aguirre, porque de algún modo oscuro me introdujo al universo lezamiano; a José Hinojosa Ortiz por su interés en esta disertación y su aguda visión crítica respecto de este trabajo; a Jorge Alcocer Gagniere por su extraña insistencia en que terminara una carrera, y a todas aquellas personas que me ayudaron a obtener el material con que trabajé.

Agradezco también su colaboración al bibliotecario de El Colegio de México, aunque él nunca llegue a saberlo.

Cuatro aseveraciones y una justificación

Una. Todo mito supone un acontecimiento que tuvo lugar en otro tiempo, un tiempo paradisiaco y mejor, aquél en que "los deseos podían todavía conducir a algo". El mito constituye un precedente ejemplar para todas las acciones ejecutadas por el hombre provistas de un sentido mágico y que reproducen un arquetipo.

Dos. La repetición de un mito acarrea la abolición de un tiempo y un espacio profanos: supone la recuperación del Gran Tiempo.

Tres. El mito reintegra al hombre a la condición de privilegio del tiempo paradisiaco, más allá de su historia personal y de la historia misma de la humanidad, y le confiere la posibilidad de trascender sus limitaciones e igualarse, así sea por un instante, al ser divino.

Cuatro. El mito puede vertirse en una novela sin perder su estructura ni su alcance. Las pruebas a las que ha de someterse el elegido, el testimonio de sus sufrimientos y sus caídas, sobreviven en los héroes de las grandes novelas y representan los obstáculos rituales del "camino hacia el centro" que emprenden los iniciados. Los errores y la victoria final del hombre vuelven a reproducirse una y otra vez en los héroes novelísticos, desde la literatura oral, cuyos orígenes arcaicos son bien conocidos, hasta nuestros días.

Como se desprende de lo anterior, los mitos son importantes porque confieren al tiempo y al espacio un carácter sagrado, porque permiten al hombre trascender su humanidad, porque lo reintegran a la situación paradisiaca y, finalmente, porque lo

igualan a la divinidad.

Por último, los mitos son importantes porque siguen valorizando la existencia humana y creando "valores culturales" en todos los niveles de la experiencia, por más modesta que sea la forma que éstos tomen, lo mismo representados en las tribulaciones de Hamlet que en las aventuras del héroe de la más humilde novela policiaca.

Aun privado de su libertad, perviven en el hombre el derecho y la necesidad de soñar, es decir, de referirse a ese estado mítico, ideal; aun en la situación más crítica la nostalgia del paraíso se deja adivinar en sus actos más triviales. Aunque escapara a todo lo demás, el hombre está irreduciblemente preso en sus intuiciones arquetípicas, porque éstas nacieron junto con su conciencia, es decir, en el momento en que se hizo la primera pregunta.

Introducción

"Casi todo el que escribe sobre [el mito] dedica demasiado espacio a examinar las distinciones entre mito y leyenda, cuento folklórico y sueño", dice Peter Munz² y añade que "todos estos relatos son casos de metáfora", es decir, que dada la similitud formal que existe entre dichos relatos --puesto que a fin de cuentas todos son creados por el hombre para añadir una serie de símbolos a los ya dados por el mundo natural de la experiencia--, sus semejanzas y diferencias deben ser discutidas desde la perspectiva semántica y ontológica de la metáfora.

Es cierto que todos los trabajos dedicados a esclarecer estas distinciones no carecen de interés, pero a fin de cuentas, ¿en qué modifica el hecho mismo de la existencia del mito el que éste sea producto de una invención, de una interpretación, de una transposición o de una síntesis del mundo? En efecto, el objeto de estudio de la mitología es el conjunto de relatos "en torno a dioses, seres divinos, héroes, difuntos que habitan el más allá",³ igual que muy probablemente lo será el de leyenda, cuento popular o sueño colectivo. Pero también es cierto que, desde una perspectiva moderna, el conjunto de materiales mitológicos se extiende a obras de arte y a acciones y representaciones que no pertenecen al campo exclusivo de la literatura, como la mímica, la danza ritual, las ceremonias de carácter mágico-religioso, etcétera. Es de esta perspectiva de la que parte el presente trabajo. Aceptando que el significado de la palabra "mitología" se extiende más allá del rigor académico de los diccionarios, me propongo indagar cómo funciona la "máquina mitológica" en una novela como Paradiso; de qué manera

Lezama ha reinterpretado y aprovechado algunos de los principales y más conocidos mitos (desde luego, no pretendo haberlos consignado todos), y no la existencia o inexistencia de las presuntas diferencias entre el mito y sus símiles. La afirmación o negación de la esencia --sustancia-- del mito y de su contenido enigmático, es un asunto que dejo fuera de esta disertación, por más que la mejor conclusión a la que el hombre ha podido llegar sobre este problema (o, al menos, la que los tratados sobre mitología siguen considerando en primer lugar) sea la irrefutable --pero muy dudosa-- tesis del "primer motor inmóvil".⁴

Para los fines del presente trabajo, entiendo por el conjunto de materiales mitológicos no sólo aquéllos enumerados por Platón en su definición del objeto de estudio indicado por la palabra mýthos, sino también los relatos colectivos o propios que inciden en el arquetipo, las obras de arte figurativas y los rituales y acciones extraliterarios que tienden al modelo mítico. Sin embargo, para no caer en la tentación de iniciar este trabajo con una definición que consista en un mero acto de fe, consigno aquí las de algunos diccionarios:

Según el Diccionario etimológico de la lengua castellana de J. Corominas: "mito viene del griego mýthos: fábula, leyenda".

Según el Diccionario de la lengua española (RAE), mito: "es una fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa".

Según el Diccionario Larousse, mito es un: "relato de los tiempos fabulosos y heroicos, de sentido generalmente simbólico: los mitos griegos. Relato alegórico basado en una generalidad histórica,

filosófica o física: el mito solar. Cosa que no tiene realidad concreta: el mito de la Atlántida; en ciertos casos la justicia llega a ser un mito. Personaje fabuloso".

Según el Diccionario enciclopédico Grijalbo, mito es un "Relato fabulado que contiene información sobre algún aspecto trascendental de una comunidad. Sus características esenciales son: la elaboración intelectual (no espontánea), el ser una historia verdadera (en cuanto que es colectivamente aceptada como tal), su valor como elemento cultural cohesionante de una sociedad y su contenido simbólico. Los mitos pueden ser cosmogonías, teogonías o escatologías, recreables a través del rito. Todo ello les confiere un valor religioso. Estudiado por antropólogos (Frazer, Lévy, Bruhl), historiadores de la literatura, sociólogos, filósofos y psicólogos (Jung: formulación de arquetipos colectivos). Fábula. Personaje histórico al que se asigna una imagen arquetípica."

Carl G. Jung afirma que "los mitos... son inherentes a todo el género humano: no hay tribu, pueblo o raza en que no se pueda señalar su presencia".⁵ Desde los aborígenes de Australia hasta los habitantes de Groenlandia, y lo mismo en los primeros hombres que habitaron la Tierra que en las civilizaciones más contemporáneas, han florecido los mitos. No importa qué apariencia revistan: el significado profundo que cada uno de ellos encierra es análogo en todas las culturas.

Para nuestro asombro, las verdades ocultas en los mitos están representadas en las más simples historias a partir de símbolos afines, que comprenden todas las manifestaciones humanas. Esta

aparente sencillez se debe a que dichos símbolos no son fabricados espontáneamente y transmitidos a través de las generaciones; más bien son productos de la psique que abarcan toda nuestra historia genealógica y revelan la huella de nuestro pasado y nuestro devenir ancestral.⁶

Debajo de nuestras manifestaciones culturales yace la visión mítica. La lógica, los héroes y las hazañas del mito se agazapan y encuentran una entrada secreta para inmiscuirse en la religión, la filosofía, las formas sociales, el arte. A pesar de sus veladuras simbólicas, sobreviven en nuestro tiempo. Una reciente encarnación de Orfeo descendiendo al Hades podemos encontrarla lo mismo en el asceta que emprende la gran aventura de mirar hacia dentro de sí, que en el hombre que está tomando café frente a nosotros. Incluso es posible que mientras leamos esto, el Edipo más contemporáneo esté deseando matar a su padre en el departamento contiguo.

Cada uno de nosotros tiene puntuado, ordenado y al día su inventario de mitos particular, compuesto de sueños y deseos ocultos. Nada hay, quizá, que nos sea más propio, nada que nos encarne de manera tan precisa y, no obstante, con todo y que este inventario es la representación exacta de nuestro ser íntimo y personal, el modo que tiene de manifestarse no es ni explícito ni evidente aun para nosotros mismos; para acceder a él es necesario hurgar, sondear, desmenuzar, es necesario deslizarse entre las sinuosidades del sueño y hurtar el vellocino de oro de su significado más profundo. La aventura no es fácil, y nada nos asegura llegar ventu-

rosos de nuestra Odisea a escala. La verdadera interpretación nunca está a la mano. De hecho, la verdad oculta en nuestro inventario aparece de tal modo deformada y tan reiteradamente disfrazada, que la inmensa mayoría de los hombres, según Freud, no es capaz de reconocerla como tal cuando se la topa de frente.⁷ Sin embargo, tratar de acceder a ella ha sido tarea del hombre de todos los tiempos. Tanto el chamán como el brujo del Congo, y lo mismo Lao Tsé que San Juan de la Cruz han tratado, de forma maravillosamente constante, de llegar a esa otra verdad, a esa otra instancia en que las cosas se desprenden de la cáscara para adquirir una nueva realidad. Los caminos son múltiples. Lezama ha preferido el reiteramiento de la palabra larga, interminablemente pronunciada hasta desatar "el recuerdo de las cosas que no han sucedido", hasta descubrir que la aventura de José Cemí es la de todos los hombres, que las pruebas y tropiezos a que el personaje ha de someterse son los del lector, vuelto héroe de su propia historia por la magia de la poesía y que, desde el momento de la partida, la búsqueda de Cemí deja de pertenecerle exclusivamente a él y se vuelve un destino: el de cualquiera que se acerque a Paradiso.

Siguiendo las declaraciones del propio Lezama, quien dijo que "Paradiso no es un disfrute de cosas adquiridas, sino un rito, una aventura" y que "representa el aspecto sagrado de la aventura total del hombre",⁸ algunos críticos han considerado necesario referirse a su novela como una cosmogonía, como una alegoría mítica, más allá de la autobiografía o la representación poética de la Cuba en que se funden los ideales americanos y europeos. Cualquiera que aborde Paradiso puede darse cuenta de que la aventura de José Cemí, igual

que el regreso de Ulises a Itaca o el descenso de Dante a los infiernos acompañado de Virgilio, representan la ascesis, el camino de sucesivas caídas y ascensos al término del cual se encuentra el tesoro del conocimiento, la luz de la poesía. Asimismo, los pormenores del viaje son las pruebas a las que el héroe debe enfrentarse, y los personajes, los oficiantes de la iniciación, el vehículo mediante el que Cemí descubre y aprehende el mundo. Como Prometeo, Cemí es el héroe designado por los dioses para llevar el fuego a los hombres. En torno a ésta, que podríamos designar la historia principal, convergen otras, impregnadas de varios mitos de carácter aleatorio con respecto de la aventura heroica, muchos de los cuales guardan estrecha relación con aquéllos contenidos en los cuentos orientales, en las historias del Antiguo Testamento, en la mitología grecorromana. Los símbolos con los que puede toparse un lector atento son, también, los que hallamos en algunos escritos de carácter mágico, cabalístico, alquímico. Esta serie de referencias habla del propósito de Lezama de hacer referencia a los mitos orientales y occidentales más difundidos, a las historias que simbolizan esos mitos o a algunos de los símbolos mismos con el fin de hacer de Paradiso una cosmogonía, un compendio poético de las verdades contenidas en aquellas formas que durante varias generaciones han servido para resumir las bases en que se fundan las distintas culturas del mundo.

En una ocasión, dijo Lezama: "Prefiero al sueño individual, aventura que no podemos provocar, el sueño de muchos, las cosmogonías."⁹ En Paradiso se logra este propósito de soñar el sueño de todos, el sueño colectivo del que habló Jung. La tarea, según el propio autor

de la novela que nos ocupa, de "lograr su intento de intentar lo imposible".

Paradiso es el eje de una visión poética de dimensiones universales y el lugar de reunión de los símbolos que representan la pervivencia de la vida frente a la muerte.

Han sido muchos los críticos que se han acercado a la obra de Lezama Lima para situarla dentro del contexto hispanoamericano, para aclararla y hacerla más accesible, para interpretarla. Las características herméticas --"órficas" según él mismo-- de su escritura, justifican las muchas páginas que sobre ésta se han escrito. En el presente trabajo me preocupa el diálogo que entablan algunos de estos ensayos y los del propio autor con aquella parte de Paradiso que hace referencia a los mitos colectivos, es decir, que la finalidad de esta investigación consiste en descubrir algunos de los mitos que han estado escondidos bajo las figuras de los personajes y situaciones de Paradiso que, inmersos en la historia peculiar de esta novela, encarnan e incorporan situaciones similares a las de los protagonistas representados en mitos de otras culturas. Partiendo de la base de que su propia circunstancia en Paradiso les confiere características propias, y de que "citar figuras basadas en la mitología griega (o en cualquier otra) es plasmar figuras gráficas"¹⁰ plenamente justificadas en su nuevo contexto, me propongo hacer un análisis comparativo entre los mitos originales y la manera en que han sido reinterpretados en Paradiso, entre la historia popular conocida de todos y su transfiguración a través de un personaje lezamiano.

Acercamiento a un sistema poético

Paradiso es la única novela que escribió Lezama Lima. Es inmediatamente posterior al poemario Aventuras sigilosas (), en el que el poeta cubano desarrolla algunas de las nociones poéticas que más tarde aparecerán en lo que muchos de sus críticos consideran su obra maestra. Los primeros capítulos de Paradiso fueron publicados en la famosa revista Orígenes, de la cual Lezama fue uno de sus principales representantes.

Ya desde "Muerte de Narciso" aparecen algunas de las obsesiones que Lezama desarrollará con todas sus consecuencias en Paradiso. Entre ellas destaca el tema de la caída del Hombre en un sentido hermético.¹¹ En "Muerte de Narciso" el Hombre, un ser perfecto con poderes divinos, se prenda de la Naturaleza al confundirla con su propio reflejo. La desea tan ardientemente que la necesidad de poseerla lo precipita en una caída con la cual adquiere un cuerpo carnal, y a través de éste conoce la enfermedad, el sexo y la muerte. Igualmente en Paradiso el Hombre, representado en la figura de José Cemí, asciende y cae en repetidas ocasiones; lucha contra la polaridad de su naturaleza carnal y espiritual hasta que finalmente esta última triunfa, convertida en creación. Dicho de otro modo, Paradiso es una alegoría de la formación de un poeta, donde los sucesivos ascensos y caídas constituyen el meollo de la aventura heroica.

Uno de los temas más socorridos por Lezama es la dualidad, la naturaleza y existencia de los opuestos. Quizá a esto obedezca el hecho de que Paradiso misma pueda ser leída, también, conforme a dos proposiciones antitéticas. Por una parte, como poeta católico que es, Lezama refleja las corrientes filosóficas de San Agustín,

Santo Tomás, San Anselmo y Nicolás de Cusa, así como las de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, además de que el título de la novela muy probablemente obedece a una especie de homenaje que Lezama quiso rendir a uno de sus poetas predilectos: Dante, de quien toma igualmente muchas otras referencias vinculadas al problema religioso.¹² Por otra parte, Paradiso puede ser leída como una novela órfica, es decir, como una historia en clave, llena de alusiones herméticas y del ocultismo, integradas ambas corrientes, ortodoxa y heterodoxa, en una unidad asombrosamente sintética.

Desde otro punto de vista, en Paradiso se combinan varias de las ideas que sustentan la filosofía occidental. A lo largo de la novela, aparecen algunos de los conceptos básicos de los presocráticos, entre ellos, la dicotomía de lo parmenídeo frente a lo heraclitano, es decir, el problema del ser estático, que permanece, frente al ser dinámico, el que nunca es igual. Aunado a este tema recurrente, aparecen algunas ideas de Platón y varios conceptos de los neoplatónicos, y en estrecha relación con ellos, la idea redonda del tiempo, la esfera de Pascal.

Igualmente abundan las referencias a pasajes conocidos de la Biblia, principalmente aquellos contenidos en el Antiguo Testamento (específicamente en el Génesis), así como al Tao Te Kin, del que Lezama toma algunos de sus temas favoritos: el andrógino, el huevo o la esfera y el espejo del mundo, mismos que son analizados en el transcurso de este trabajo.

Las constantes alusiones al ascenso y la caída, vinculadas al devenir del tiempo, hacen de la necesidad de lo trascendente frente a lo contingente, una de las obsesiones lezamianas que con más fre-

cuencia pueden encontrarse en Paradiso. Frente a lo contingente de las cosas y las acciones del hombre, Lezama sitúa el poder creativo de éste como única manera de vencer el tiempo. El vehículo por excelencia para alcanzar esta fuerza creativa es el intelecto, el dominio de la razón sobre la pasión a través de la disciplina. Lezama define el poder creativo como "el contenedor de lo Uno y lo múltiple, de la Unidad que debe reinar sobre la diversidad".¹³

El drama universal de la caída está simbolizado en la adolescencia, esa etapa de la vida en que el joven abandona el hogar y con ello renuncia a la "etapa placentaria" --esa edad cuyo único mandamiento, según Lezama, es vivir el tedio en estado puro, pero que a la vez contiene la paz de la vida en el seno materno, el gineceo familiar-- para enfrentarse a múltiples peligros.

Dos temas que guardan una estrecha relación entre sí son la enfermedad y la muerte. La primera es el heraldo que llega a anunciar un destino poético. Esta, representada en los ataques de asma repentinos, hace morir y resucitar alternadamente al poeta, lo obliga a la vida sedentaria e intelectual, y despierta en él una sensibilidad particular. Por su parte, la muerte, que aparece por primera vez con el fallecimiento del padre, y después con los del tío Alberto y la abuela, abre un camino misterioso y sobrenatural en la vida del poeta. La muerte, para Lezama, es en su polaridad también una epifanía y este sentido está presente, en todos los casos, en algunas de las variantes de aquella, la orgía y la revolución, por ejemplo. En este estadio de muerte, el personaje más enigmático de la novela es Oppiano Licario, quien conversa con el padre muerto para que éste le encargue enseñar a su hijo algo de lo mucho que sabe. Oppiano Licario

es una quimera; un símbolo destinado a dar valor a Cemí en cada enfrentamiento con la muerte en la última etapa de su aventura. Su responsabilidad consiste en enseñar a Cemí que la muerte, aunque terrible, siempre es fructífera. Es la puerta de entrada a un nuevo nacimiento y condición para el despertar a un destino superior, el mundo estelar de la poesía.

Que Paradiso no se reduce a ser una relación de los sucesos que envuelven la infancia y juventud de José Cemí es un hecho que confirmamos desde los primeros capítulos de la novela. Los hechos son narrados en una atmósfera llena de símbolos y alusiones a historias ajenas a la trama misma, a reinterpretaciones de mitos que de algún modo nos son familiares y que sirven como instrumentos plásticos a través de los cuales Lezama sitúa al lector en una emoción o en una situación específica --la que evoca el mito. Salvo en los casos en los que el autor alude claramente a imágenes oníricas para producir lo más fielmente posible la realidad del sueño, o las alucinaciones producidas por una situación emotiva específica o por una enfermedad, la trama de Paradiso no es, como podría pensarse, una historia hermética cuyo hilo argumental resulte incomprensible. La novela lezamiense tiene muchos niveles de lectura, y ciertamente un lector poco avezado puede quedarse en el primero, el de la historia que se narra. Sin duda, en el caso de hacer una lectura de este tipo, la novela que nos ocupa resulta deliberadamente retorcida, y el meollo de la historia un enredijo que se alarga innecesariamente. Esta lectura equivale a emprender el sueño individual, en el que siempre nos topamos con una suerte de demonio absurdo, que se contenta con ponernos delante una sucesión de imágenes incoherentes, unidas a nuestros deseos mediante hilos invisibles cuyo tramado nos es indescifrable.

Hay, sin embargo, una segunda lectura, en la que las frases son leídas como "fórmulas que tienen una fragancia primitiva, de sortilegio o conjuro".¹⁴ En ésta, interviene la voluntad de un demonio implícito, no expreso, que penetra la forma de ese cuerpo oscuro que es el texto y nos devuelve un significado de mayor hondura, que no se reduce a un alambicamiento, sobre sueños que son, de algún modo, familiares por el hecho de ser los sueños de todos, las cosmogonías.

En opinión de Lezama, un buen escritor alcanza este segundo nivel de un modo no deliberado, es decir, alcanzarlo no es un producto de la voluntad consciente del escritor. Del mismo modo en que Italo Calvino piensa que el texto es como un espejo en el que se escribe la historia de nuestra vida; que no somos nosotros quienes escribimos el texto sino a la inversa, en tanto que el texto tiene la capacidad de descubrir cosas que eran desconocidas aun para nosotros mismos, Lezama piensa, también, que una es la historia que creemos escribir y otra la que realmente escribimos. Cervantes explica este fenómeno así: "Pero las frases se liberan, por el tiempo, de la primera extensión que las traza" y añade: "el tiempo les comunica otros deseos que el primer impulso que las rigió".¹⁵ En este sentido, el tiempo obra en favor de los buenos escritores, de los escritores que alcanzan este segundo nivel, porque tiene la facultad de atribuir a sus frases un sentido que les era extraño en el primer momento. Pero el tiempo lo hace todo per se. Hay una necesidad de que el buen escritor sea leído por un buen lector a fin de que este segundo sentido se revele claramente. Es necesario "desprenderse de la niebla, de eso que nos regalan las palabras y que es una derivación o modo oblicuo",¹⁶ es necesario descubrir entre líneas lo que está escrito con la tinta

invisible que es la forma que conoce el tiempo que obra en favor del escritor y que revela mucho más que la reproducción atesorada en palabras de experiencias y sucesos del mundo exterior. Al respecto, dice Lezama, parafraseando a Jung: "más allá de la memoria prenatal, todavía exculuida de esas provincias, sigue atesorando la memoria".¹⁷ Paradójicamente, el significado oculto que ésta encierra va haciéndose más oscuro en la medida en que aflora a la superficie del consciente y se hace explícito en las palabras: "la memoria es la semilla cuya flor se va destruyendo sucesivamente al pasar del germen a la forma."¹⁸ Llegar a esta semilla, el origen de la flor, es lo que me propongo mediante la exploración de algunos de los mitos a los que Lezama alude directa o indirectamente en Paradiso, con el fin último de convertir, así sea una parte mínima de esa semilla, en un "alimento que pueda ser de todos".¹⁹

Notas

1. Así empieza el cuento popular infantil de El rey rana que cita Joseph Campbell: "Hace mucho tiempo, cuando los deseos podían todavía conducir a algo, vivía un rey con sus hijas, que eran todas hermosas; pero la más joven era tan hermosa que el mismo sol, que había visto tantas cosas, se maravillaba cada vez que brillaba sobre su rostro." El principio es evocador del tiempo mítico. El héroe de las mil caras, pág. 53
2. Munz, Peter, Cuando se quiebra la rama dorada, pág. 109
3. Definición de "mitología" (el objeto de estudio de la palabra mythos) dada por Platón y citada por Jesi Furio en Mito, pág. 47
4. Platón, La República.
5. La idea completa continúa así: "[existe] una capa psíquica común a todos los humanos, formada en todos por representaciones similares (que se han concretado a lo largo de los mitos), capa a la que yo he llamado por eso el inconsciente colectivo. [Por ello] el mito no es producto de experiencias individuales; es innato en nosotros al igual que el cerebro diferenciado con el que venimos al mundo. Esto equivale simplemente a afirmar que nuestra estructura psíquica, del mismo

modo que nuestra anatomía cerebral lleva las huellas filogenéticas de su lenta y constante edificación, que se ha extendido a lo largo de millones de años". Jung, Carl G., Los complejos y el inconsciente, pág. 254

6. Ibid, págs. 254-255
7. Freud, Sigmund citado por Joseph Campbell, Op.Cit., pág. 9
8. Palabras de Lezama aparecidas en "Asedio a Lezama Lima", entrevista de Ciro Bianchi Ross en Quimera (Revista de literatura), abril 1983, Núm. 30, pág. 41
9. Ibid
10. Ibid
11. Idea tomada de Hermes Trismegisto y contenida en: Los escritos sagrados de Hermes (La ciencia de los sacerdotes egipcios), pág. 44
12. Citado por Margarita Junco Fazziolari, Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima, pág. 15
13. Lezama en "Asedio a Lezama Lima", Op.Cit.

14. Lezama, Introducción a los vasos órficos, pág. 7

15. Apud, Op.Cit., pág. 9

16. Lezama, Op.Cit., pág. 13

17. Ibid, pág. 14

18. Ibid

19. Ibid

Primera parte: La aventura del héroe

a) La llamada de la aventura

Según los místicos, la llamada representa el "despertar del yo", el momento en que el hombre cobra conciencia de su ser en el mundo y define el objeto de su estancia en él. la llamada puede marcar el alba de una iluminación religiosa o ser el inicio de una empresa heroica. En general, es provocada por un accidente, por una aparente ligereza cometida casi sin darse cuenta por el sujeto a quien se revela un camino que se abre y en cuyo fin hay un mundo insospechado y maravilloso.

Muchas son las maneras en que estos percances han sido simbolizados en mitos y leyendas transmitidos a lo largo de varios siglos: en los cuentos infantiles europeos es el pinchazo de aguja que sufre la Bella Durmiente por su torpeza; la pelota de oro que escapa de manos de la princesa en el Rey Rana; la mordida que Blanca Nieves da a la manzana envenenada; pero es también el encuentro de Edipo con Layo, o el instante de curiosidad que hace voltear a la mujer de Lot y la convierte en estatua de sal. En todos los casos, estos infortunados accidentes no representan otra cosa que la manifestación de las fuerzas ocultas, que empiezan a entrar en juego para cambiar el destino del héroe.

La versión de los psicoanalistas acerca del "llamado a la aventura" que, según ellos, todos recibimos alguna vez, da un giro distinto a la interpretación de la causa por la cual estos accidentes son provocados. Para las mitologías tradicionales, estos percances obedecen a la voluntad de fuerzas superiores --el destino o quien lo dicta--, que se valen de estas señales para informar al héroe

que la aventura empieza y que es él quien debe emprenderla. Para Freud, en cambio, "los errores no son meramente accidentales. Son el resultado de deseos y conflictos reprimidos. Son ondulaciones en la superficie de la vida producidas por fuentes insospechadas".¹ Visto de este modo, el accidente se convierte en un acto voluntario: es el héroe quien lo provoca y busca, mediante esta provocación, su nuevo destino. Obedecer al llamado se vuelve entonces una necesidad apremiante; ya no es el capricho de la divinidad lo que se busca complacer sino a uno mismo; a los deseos internos concebidos y alimentados tiempo atrás y que fueron, en última instancia, los gestores del llamado.

Sea como fuere, el camino de iniciación comienza cuando el sujeto ha recibido la señal de la llamada (provocada o no por él mismo), que tiene la característica de ser ineludible. En el momento preciso de su aparición, es decir, apenas surge la crisis de la manifestación de las fuerzas ocultas que cambiarán el destino del elegido, nada puede hacer que éste dé marcha atrás; ha dejado de ser el hombre común que era hasta ese momento para dar cabida al héroe que se inicia en el camino de perfección.

El símbolo que marca el primer estadio de la jornada mitológica en Paradiso --la llamada de la aventura-- es la enfermedad de José Cemí: el asma. A través de ésta, una voluntad opuesta se apodera del cuerpo del pequeño y lo somete; lo hace concentrar toda su energía y toda su atención en esta fuerza extraña que impondrá, a partir de entonces, un nuevo ritmo a su vida y, más tarde, a su poesía. El asma representa este llamado hacia un nuevo destino y transfiere el centro de gravedad espiritual del protagonista, del seno familiar

a una zona misteriosa y desconocida. Baldovina reconoce esta señal y trata por todos los medios a su alcance de volver al niño a su estado habitual. Pero nada hay que hacer: los tules de la entrada del mosquitero enmarcan una zona prohibida para ella, el lugar donde se encuentra el cuerpo transfigurado del niño, quien --a través de esta transfiguración-- ha recibido la señal del llamado.

La aventura se inicia, como en tantos otros relatos míticos, con un "accidente". Al contrario de Teseo, quien decidió combatir al Minotauro después que escuchó la terrible historia sobre éste, Cemi es empujado por un agente maligno contra el que se encuentra indefenso, como Odiseo lanzado a su aventura en el Mediterráneo por los vientos encolerizados de Poseidón.

El heraldo es la enfermedad. Esa nueva fisonomía del cuerpo del pequeño es también una advertencia al lector de la aventura que comienza; es el llamado merced al cual se verifican los acontecimientos posteriores.

Según Joseph Campbell:

El heraldo puede ser una bestia... o también una misteriosa figura velada, lo desconocido.²

Y el lugar al que conduce:

Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas... pero siempre es un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles.

En Paradiso, el heraldo está representado en los "surcos de violenta coloración", las ronchas, la respiración agitada "en un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural"; todos los signos de la transformación del cuerpo sano de Cemí en esa nueva, monstruosa fisonomía en la que Baldovina temiera ver "la aparición fantasmal y rosada", síntoma del cuerpo desposeído de su ser natural, al que teme y del que anhela deshacerse:

...ojalá alguien se llevase el pequeño cuerpo con el cual tenía que responsabilizarse misteriosamente, balbucear explicaciones y custodiarlo tan sutilmente, pues en cualquier momento las ronchas y el asma podrían caer sobre él y llenarla a ella de terror.⁴

Más que el peligro natural que el asma --como cualquier otra enfermedad-- representa en sí misma, lo que Baldovina teme es el castigo de sus superiores al no poder dar cuenta de los orígenes del mal que súbitamente y sin razón previa hace presa del pequeño Cemí. La inesperada presencia de las ronchas es interpretada por Baldovina, Truni y el negro Zoar (los sirvientes) como la manifestación de las fuerzas ocultas sobre el blanco elegido del pequeño, ante las que ningún remedio del orden de lo físico es eficaz y ante las que cualquier explicación resulta insuficiente:

Después llegaba el coronel y era ella la que tenía que sufrir una ringlera de preguntas a las que respondía con nerviosa inadvertencia, quedándole un contrapunto con tantos altibajos, sobresaltos y mentiras, que mientras el Coronel baritonizaba sus carcajadas, Baldovina se hacía leve, desaparecía, desaparecía, y cuando se la llamaba de nuevo hacía que la voz atravesase una selva oscura.⁵

la ceremonia de expiación y exorcismo se torna inútil apenas Baldovina, Truni y el negro Zoar caen en la cuenta del verdadero significado de la enfermedad del pequeño (un aviso sobrenatural): "los tres iban a ofrecer soluciones ancestrales [...] aunque no se miraban entre sí para no mostrar descarnadamente sus inutilidades".⁶ Y ya se preparaban para recibir el castigo del destierro del hogar, "a tener que llenar de lágrimas los baúles"⁷ --castigo, por lo demás, de origen igualmente inexplicable e ineludible puesto que ellos no son culpables del mal acaecido al pequeño Cemí-- cuando las ronchas, así como vinieron, desaparecen milagrosamente. No obstante, Baldovina desconfía de esta felicidad engañosa; ella sabe que no se trata de una enfermedad de carácter súbito, producida por virus o cosa que se le parezca, sino de un designio:

Baldovina creía también que la suave llegada del sueño en esos momentos tan difíciles era un disfraz adoptado por sus nuevos enemigos.⁸

No habrá ningún otro signo, por el momento, que reitere el carácter mágico del asma; la llamada no se repetirá. Ya el lector ha sido advertido, desde las primeras páginas, del asma como un símbolo. A lo largo de la novela ésta aparecerá al lado de los momentos decisivos en la vida del personaje. Será el constante recordatorio de esa primera señal, de esa llamada que transforma el destino común de José Cemí:

Las ronchas habían abandonado aquel cuerpo como Erinias, como hermanas negras mal peinadas que han ido a ocultarse a sus lejanas grutas.⁹

b) La negativa al llamado

Yo, que voy detrás de ti, no soy su enemigo.
No sabes de quién huyes, por esa razón huyes.
Corre más lentamente, te lo suplico, y detén
tu fuga. Yo también te seguiré más lentamente.
Ahora detente y pregunta quién te ama.

"Llamada de Apolo a la fugitiva Dafne" en:
Ovidio, La metamorfosis, I, 504-553. ¹⁰

El anterior es un ejemplo de una de las formas en que se ha representado la negativa al llamado de la aventura. La heroína no sabe que huye del amor, su huida responde más a un instinto que a la propia voluntad. Este rechazo de la llamada pudo haberse resuelto, como en la mayor parte de los casos, venciendo el temor y aceptando la entrega, lo que hubiera simbolizado la apertura a la madurez sexual y el nacimiento al amor. Dafne, en cambio, pide ayuda a su padre, quien transforma a la hermosa hija en laurel, para preservarla del deseo de Apolo. Esta introversión voluntaria, efectivamente, la resguarda de su destino, pero también la priva de su felicidad. Su conducta obedece a la impotencia de prescindir del ego infantil; desde el punto de vista del análisis psicoanalista, al deseo de algunos individuos de vivir encerrados en las paredes de la infancia, cuyos guardianes son los padres y el alma débil, temerosa de algún castigo.¹¹ Felizmente, este final triste y sin recompensa no es el que caracteriza la respuesta habitual al llamado en la mayor parte de los casos. El deseo de huir es la primera prueba a la que ha de someterse el héroe y, del mismo

modo que sucede con las siguientes, es superada con relativa facilidad, como demostración de que está preparado para afrontar los peligros del camino de ascesis.

Esta suerte de rechazo que obedece a la primera reacción una vez que se ha recibido la llamada es una tentativa de escape que, sin embargo, no se verifica. Tiene un carácter momentáneo y responde al terror que inspira el llamado sobrenatural, al instante de azoro y repudio de aquello que no conocemos y que se adueña de nuestra voluntad.

Algunas doctrinas religiosas se refieren a esta negativa como la "tentación". Denota la prueba de la propia voluntad que ha de imponerse a la fuerza que se opone y pretende desviar al héroe de su camino. "Aun en las voluntades más exquisitas hay un momento de desazón, de manos caídas", dice Lezama, "un momento en que una divinidad extraña tiende sobre nosotros un paño, nos amarra y se divierte presentándonos frutos para el paladar más oscuro".¹² Cuando esta voluntad ajena interviene y penetra por primera vez ese cuerpo que ya no es el nuestro, la reacción ante el misterio es un deseo opuesto al de la divinidad, apenas un instante de rebeldía y urgencia de escapar al nuevo destino.

Paradójicamente, la huida responde a una voluntad de entrega y no a un rechazo. Implica una suerte de respiro, el instante en que tomamos nuevos bríos para emprender, una vez renovadas las energías, nuestro porvenir. Así, tras la huida momentánea, permitimos la entrada de esa divinidad extraña y la recibimos con gusto. La corriente espesa que habíamos colocado entre nuestros

deseos y los de aquella otra voluntad y que en el momento de la huida pensábamos imposible de atravesar, es sustituida de pronto por un lazo permanente que une ambas voluntades.

Dice Lezama:

Qué olvidados estaban los realistas cuando creían que la huida era el asco del objeto, impedimento para descansar la mirada. La huida es decisión para penetrar en el reverso del hilo, en la otra cara que no existe de la medalla que no se toca. Casi siempre cuando oímos una voz es que estamos huyendo. Pero el terror no puede ser otra cosa que una espiral en los dentros de nuestra capacidad para recibir la tentación.¹³

Mientras creemos huir, nos acercamos; mientras más nos esforzamos por entrar en razón, más pronto recibimos la visita del demonio. Stendhal afirmó en boca de Julián Sorel: "Aun el inglés más prudente está fuera de razón una hora cada día; esa hora recibe siempre la visita del demonio del suicidio."¹⁴

La primera reacción de Baldovina, después que se ha percatado de la llamada, es impedir que se cumpla el nuevo destino al que es empujado el pequeño José Cemí, demasiado niño para comprender el significado de su enfermedad. Baldovina se revela contra la fuerza que se apodera del hijo del Coronel a su cuidado y comienza un desesperado ritual en el que frota, exprime, vierte cera caliente sobre el cuerpo del pequeño, llama a los criados, la negra Truni y Zoar, más versados en cuestiones de brujería, y así, "Zoar como el padre, Baldovina como la hija y Truni como el Espíritu Santo"¹⁵ inician el exorcismo:

Baldovina, como una acólita endemoniada, ofrecía para el trance su reducida cara de titi peruano, sudaba y repicaba, escaleras arriba y abajo, parecía que entraban en sus oídos incessantes órdenes que le comunicaban el movimiento perpetuo.¹⁶

Al tiempo que:

Truni se había echado la manta sobre la cabeza y al comenzar a ayudar el conjuro parecía un pope contemporáneo de Iván el Terrible. Cada vez que Zoar cruzaba los dos brazos, ella se acercaba y con mayestática unción besaba el centro de la cruceta. La ceremonia se fue repitiendo hasta que los poderosos brazos de Zoar dieron muestras de emplomarse y la frecuencia del beso de Truni llegó hasta el asco.¹⁷

Finalmente, los tres se dan cuenta de sus inutilidades frente a lo que está decidido a su pesar. Vencidos en sus soluciones ancestrales, verifican que su intento de anular los efectos del llamado es por demás; tras la resistencia de Cemí a la enfermedad que lo hace sufrir y se apodera de su persona, pervive, oculta, la voluntad de entrega. Lezama confirma, párrafos adelante en Paradiso, la inutilidad --lo superfluo-- de la huida: "...sólo nos separamos en una dimensión de superficie de aquello que sabemos que es una fuerza demasiado oscura, indomeñable para nuestra progresión".¹⁸ Porque después de esta separación siempre volvemos: el acto de huir para regresar no depende de nuestro albedrío.

c) Las figuras protectoras

Una vez que se ha asumido el destino heroico mediante la aceptación del llamado, el primer encuentro del protagonista es con una figura oficiante de carácter protector, encargada de pronunciar los conjuros y proporcionar al héroe los amuletos contra las fuerzas de la adversidad. La figura del hada madrina servicial es frecuente en los cuentos infantiles europeos; en las leyendas ha-
giográficas, ese papel lo desempeña la Virgen, mediadora entre el héroe (el santo o la santa) y la fuerza superior (el Padre). En otro tipo de leyendas son frecuentes los animales con poderes sobrenaturales o incluso los objetos (el ovillo de Ariadna, las migajas que salvan a Hansel y Gretel en la primera tentativa de escape, etcétera). En el caso que nos ocupa, las dos madrinas protectoras que acompañan al héroe a lo largo de la primera fase de la jornada --la "etapa placentaria" que comprende los primeros siete capítulos, la infancia, en que el niño está protegido por el seno de la familia-- son la madre y la abuela. En ellas convergen las fuerzas protectoras y benignas del destino. Su afecto y calor, su generosidad y las bondades de su arte culinario representado en las comilonas que preparan (de carácter más eucarístico que gastronómico), todo esto hace de ellas el símbolo de la seguridad en el camino próximo a emprenderse, la promesa de que la paz del Paraíso no ha de perderse (no en balde Lezama ha llamado "placentaria" a esta etapa, haciendo clara alusión a la paz experimentada en el seno materno). El recuerdo de la infancia al lado de estas figuras implicará que la fuerza protectora estará siempre presente dentro del santuario del corazón, aun ante las amenazas del destino.

Después que ha aceptado el reto de la aventura, el héroe se encontrará poseedor de todas las fuerzas del inconsciente.

Una prueba de lo anterior (quizá la más elocuente acerca de la figura de la madre como fuerza benigna del destino) se encuentra en el capítulo IX, en el que Cemí abandona por primera vez el hogar para entrar al mundo del conocimiento intelectual: la universidad. Es el momento en que conoce a Fronesis y a Foción, quienes lo iniciarán en la amistad y en la nueva vida, y en que participa de la "primera aventura", simbolizada en la manifestación estudiantil, de carácter evidentemente épico.¹⁹

Durante las horas de ausencia, la madre repasa las cuentas del rosario mientras aguarda al hijo, temerosa de que algo malo pueda ocurrirle. Las cuentas son el talismán para evitar los percances. El rosario también representa la fuerza secreta de la obsesión que conduce al hombre a buscar la profundidad de las cosas a través del esfuerzo y el trabajo constantes:

El paso de cada cuenta del rosario era el ruego de que una voluntad secreta te acompañase a lo largo de la vida, que siguiesses un punto, una palabra, que tuvieses siempre una obsesión que te llevase a buscar lo que se manifiesta y se oculta. Una obsesión que nunca destruyese las cosas, que buscase en lo manifestado lo oculto, en lo secreto lo que asciende para que la luz lo configure.²⁰

En la espera, Rialta se da cuenta de que la niñez de su hijo ha tocado a su fin para dar paso a la adolescencia, a la vida independiente fuera del seno materno. A pesar de su preocupación ante la posibilidad de perder al hijo (igual que perdió al marido,

diez años atrás), la madre opta por aceptar los riesgos que implica el despertar de Cemí a una vida llena de peligros. Tras mucho cavilar, decide que ésta es la única vía para hacer de él un hombre fuerte y seguro y para que, finalmente, alcance la grandeza de su destino.

No es que yo te aconseje que evites el peligro, pues sé que un adolescente tiene que hacer muchas experiencias y no puede rechazar ciertos riesgos que en definitiva enriquecen su gravedad en la vida. Y sé también que esas experiencias hay que hacerlas como una totalidad y no en la dispersión de los puntos del granero.²¹

Los peligros representan el camino de las pruebas a las que el héroe ha de someterse a fin de templar su carácter; la madre simboliza la gran figura del guía, el maestro que las mitologías superiores han personificado en Hermes (después Mercurio), el Espíritu Santo, Virgilio o Mefistófeles. El hijo es para la estirpe su garantía de evolución y continuidad, la esperanza de su fortalecimiento a través de las generaciones.

Hay en la aceptación del destino del hijo una vuelta a la teoría heraclitana del paso del tiempo, a esa idea de que las aguas del río no serán nunca las mismas: si los padres no aceptan la sucesión de los hijos y buscan, más que la evolución, la continuidad "se pierde la fluidez de lo temporal"; sus consejos egoístas se vuelven en los hijos "una espina que se va pudriendo en el subconsciente de todas las noches [para finalmente] perderse en el estómago de un animal mayor".²²

Por último, la frase con que culmina el encuentro de la madre y el hijo tras la manifestación y que se constituirá en el princi-

pio fundamental de la guardia y la dirección, es para Cemí la clave de toda su vida futura: "No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil."²³ Posteriormente la evocará, transcrita, en la más conocida de "Sólo lo difícil es estimulante."²⁴ Desde la trastienda, Lezama (ahora convertido en el narrador) afirmará:

Sé que esas son las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida [...] y que nunca oírás otras que lo pongan tan decisivamente en marcha.²⁵

Obviamente, después de este momento crucial, vino el asma.

d) El cruce del primer umbral

La entrada en la zona prohibida, aquélla que está en los límites de la esfera familiar, conlleva siempre a una ruptura. Las claves para entender el mundo, los valores de esta nueva esfera, serán distintos de los que sirvieron como modelo al héroe durante la infancia. El cruce implica superar los límites trazados por la vigilancia paterna y social, y rechazar las creencias populares bajo las cuales se ha vivido.

El famoso capítulo VIII, célebre por su violencia y desbordamiento erótico, adquiere pleno sentido en el contexto de la ruptura y la subversión de valores que supone el cruce del umbral. Detrás de la puerta, en el interior del colegio al que asiste Cemí por primera vez, está lo oscuro, lo desconocido, lo prohibido, y franquear la entrada representa el choque del encuentro con el nuevo mundo.

El giro intempestivo en la descripción, cargada de imágenes fálicas y situaciones inusuales, en las que parecería que es el Eros subconsciente el que se pone de manifiesto, representa el primer paso en la zona sagrada, donde las relaciones operarán de modo diferente hasta el entonces conocido por Cemí. Su primera reacción ante los acontecimientos que en este capítulo se presentan, lo mismo que la del lector a quien son referidos --uno tras otro, sin posibilidad de descanso o explicación del porqué del giro de tan obvio contraste con los siete capítulos anteriores-- es de un asombro que raya en la incredulidad.

Los personajes deambulan pesadillescos, dotados de proporciones y potencias inusitadas; alardean, se exhiben, se confunden en su

afán de transgredir los límites humanos. Están ahí como un recordatorio de la fuerza agazapada que esconde el individuo más común, de la otra cara que mal oculta el disfraz de la santidad. Leregas, el guajiro que extraía su verga, "breve como un dedal al principio, pero después como impulsada por un viento titánico, larga como el antebrazo de un trabajador manual",²⁶ con la misma indiferencia majestuosa del cuadro de Velázquez, donde se entrega la llave sobre un cojín, y luego ponía sobre la verga tres libros que se movían como tortugas presionadas por la fuerza expansiva de una fumarola; Farrulaque, el mocito cuya inacabable erección lo conducía lo mismo a la cópula con jóvenes mulatas que españolas, con garzones o viejos disfrazados que con mujeres entradas en años y en carnes, sin importarle mucho que el encuentro se diera en una "conjugación normal" o "per angostam viam";²⁷ las continuas imágenes fálicas, oníricas o reales, como la de Bafameto, el diablo andrógino, poseído por un cerdo desdentado, rodeada la cintura por una serpiente que se cruza en el sitio del sexo, inexorablemente vacío, mostrando su cabeza la serpiente, flácida, en oscilante suspensión;²⁸ todo ello como introducción a lo desconocido, al mundo que se encuentra más allá de los límites del ser que se manifiesta en nuestra cotidianidad.

Es común que las colectividades elaboren leyendas de sucesos extraordinarios en torno a seres dotados de atributos maravillosos cuando se refieren a lo que se encuentra más allá de los límites establecidos por ellas mismas. Las creencias populares pueblan de leyendas espantosas los lugares fuera de los límites conocidos, donde convive la tribu. Estas leyendas constituyen la razón para

temer tanto ese primer paso en lo inexplorado.

En El arpa y la sombra, de Alejo Carpentier,²⁹ aparecen algunas de las leyendas que el autor supone debieron de elaborarse en torno a los peligros que ocultaba el océano inexplorado, más allá de las tierras conocidas por el mundo medieval europeo. Monstruos espantosos acechaban desde las profundidades; criaturas extraordinarias, mitad pez, mitad mujeres, amamantaban a sus retoños con impudicia y descaro ante las naves de aquellos infelices que intentaban surcar los mares desconocidos en busca de una nueva ruta hacia las Indias. Los asombrados marineros de Colón tuvieron la oportunidad de padecer --según Carpentier-- los castigos que suponía el pecado de transgredir los límites establecidos por la filosofía tomista y relatarlos en sus diarios de bitácora. Así, tras haber sobrevivido a los innumerables percances de la aventura, tras haber conocido los límites del hasta entonces océano sin límites y haber descubierto un nuevo continente, después de haberse enfrentado a los fabulosos leviatanes, a los reyes dragones y demás criaturas avérrnicas, es decir, tras haber franqueado el infranqueable horizonte del espíritu medieval, estos valientes dieron al mundo la oportunidad de comprobar que las impúdicas sirenas (efectivamente, mamíferos marinos) no eran otra cosa que nuestros actuales manatíes.

Este ejemplo (aunque novelesco o quizá por ello mismo, dado que Freud, en su estudio sobre Dostoievski, comprobó que el novelista es capaz de intuir las pulsiones y motivaciones más oscuras del individuo) es elocuente en cuanto a la interpretación de nuestros miedos según la teoría psicoanalítica:

Las regiones de lo desconocido --dice Campbell-- son libre campo para la proyección de los contenidos inconscientes. La libido incestuosa y la destrudo parricida son reflejadas en contra del individuo y de su sociedad en forma que sugieren tratamientos de violencia y peligrosos y complicados placeres; no sólo como ogros sino como sirenas de belleza misteriosamente seductora y nostálgica.³⁰

La incerteza de nuestra incapacidad para vencer los peligros que se presentan en la nueva etapa, es decir, nuestro miedo a lo desconocido es, en realidad, lo que fabrica los fantasmas que se reflejan en contra nuestra.

Mediante la asociación libidinosa del ogro peligroso con el principio de la seducción del que hablan los psicoanalistas es que podemos explicarnos los contenidos de violencia y placer, de repulsa y rechazo que implica el polémico capítulo VIII. Una después de otra surgen las imágenes violentas, lo que provoca en el lector una sensación de encabalgamiento y caos. Igual que después de un sueño confuso del que sólo nos queda la sensación de su fuerza y el recuerdo de su atmósfera, la lectura de este capítulo provoca la certeza de una nueva realidad. No la de las verdades racionales, sino esa otra que permanece tras un sueño no muy claro, unido a nuestros pensamientos confusos en ese estado que llamamos duermevela.

Una segunda historia se mezcla con las anteriores y cierra este capítulo y con él, esa sensación de ruptura con que concluye la primera mitad de Paradiso. Es la historia --de carácter fantástico, como todo lo que acontece en este capítulo-- de Godofredo el Diablo.³¹

Enamorado de Fileba, la mujer de Pablo el maquinista, Godofredo "rondaba con las uñas las paredes y ventanas de su casa" en espera de la ocasión propicia para seducir a su amada. Nunca logró su propósito, pero en sus largas noches de vigilia, pudo darse cuenta de que el maquinista, más enamorado del alcohol que de su esposa, había generado en ésta la idea de vengar su virginidad con el padre Eufrasio, un cura recién llegado que padecía una "perversa problemática concupiscible" [...] "El mucho estudiar la concupiscencia en San Pablo --es decir, la cópula sin placer-- había vuelto al padre un enajenado cuyo mayor anhelo era 'extraer la energía suprema del gemido del dolor más que toda inefabilidad placentera' en el acto sexual". Así, una noche, mientras Fileba lloraba desnuda su virginidad no superada, el padre Eufrasio, a su lado, trenzaba una soguilla que iba de la cabecera de la cama a los testículos, y retrocedía "con una lentitud casi litúrgica" hasta lograr la culminación de la erección del falo que "parecía una vela mayor encendida para un ánima muy pecadora". Mientras tanto, el esposo maquinista comprobaba las habladurías que en torno a las infidelidades de su mujer había generado la maledicencia del pueblo, y se suicidaba en su cama, donde más tarde lo encontraría Fileba. Godofredo el Diablo, torturado por estas imágenes, huye entre la maleza y las cañas de un ingenio. Con la cintura cortaba las lianas al correr y éstas silbaban como un viento huracanado muy cerca de él. De pronto, una de las lianas retrocede y le graba una cruz en el ojo derecho. De este modo, Godofredo el Diablo pierde el ojo derecho (con el que se leen las sagradas escrituras) y pierde también la razón.

Este capítulo, el único donde parecería haber un juicio moral

por parte de Lezama (el castigo como consecuencia de los excesos cometidos, noción cristiana del "pecado") cierra la visión fálica que representa la primera caída. Aunque Lezama es un autor de ideas más bien liberales, producto, al menos en lo que a Paradiso se refiere, de una visión del mundo que sintetiza los principios fundamentales de varias religiones, algunos de sus críticos han querido ver en esta castigo una preferencia de los principios morales cristianos por parte del autor que nos ocupa. A mi modo de ver, se trata más bien del dibujo de una de las facetas de la vida (una vida múltiple, en la que todo cabe), que la exposición de un juicio moral. No creo que quien habla de Paradiso como una "alegoría de la cosmovisión", tuviera al mismo tiempo la idea de moralizar. Esto implicaría una contradicción bastante obvia para que Lezama mismo no se diera cuenta. Si completa la caída con un castigo ejemplar a las desviaciones extremas, a la traición, es porque juzga que a través de éstas es imposible lograr la visión estelar. Y esta es justamente, la finalidad de toda la novela.

e) El camino de las pruebas

"Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas", apunta Joseph Campbell.³² En este estadio, las experiencias recién vividas se asientan, adquieren su verdadera proporción y revelan al héroe su significado oculto.

Hacia la mitad del capítulo IX aparece ese "paisaje poblado de formas ambiguas" mediante sueños intermitentes provocados por el cansancio y los medicamentos contra el asma, que surge tras las violentas escenas del capítulo VIII, seguidas de la manifestación universitaria.

Se diría que estos sucesos abordan el cruce del umbral desde distintas perspectivas. En un caso, se trata del despertar de la conciencia a la sexualidad, que implica un cambio interno en el individuo (lo que necesariamente repercute en su apreciación externa del mundo); en el segundo, se narra el despertar de la conciencia a la participación social mediante la protesta estudiantil contra el régimen de Batista, donde, así sea como observador, Cemí se adhiere a una causa política, adquiere un compromiso ético que necesariamente transforma desde dentro, es decir, desde su nueva posición ideológica, su cosmovisión.

Cemí sigue a los universitarios en sus acometidas, pero "permanece en su esquina, como atolondrado por la sorpresa"; grita y lanza condenaciones, y "aunque había sentido la mágica imantación de la plaza, estaba como en duermevela, entre la realidad y el

hechizo de aquella mañana [...] intuía que se iba adentrando en un túnel, en una situación en extremo peligrosa, donde por primera vez sentiría la ausencia de la mano de su padre".³³

Más tarde, y una vez repuesto del asma, Camí hará una especie de recuento de los sucesos recientemente acaecidos. Aunada a un deseo de volver a vivirlos, aparecerá una sucesión de sueños de carácter dual. Dos fuerzas opuestas lo conducen a vivir situaciones contrarias y cada vez, al despertar, tiene la sensación de alegría de una aparente reconciliación. Pero apenas despierta, vuelve a producirse un ataque de asma. El personaje se debate en ese "sueño poblado de formas fluidas y ambiguas" que caracteriza esta etapa, y cuando cree entender el significado exacto del encuentro con Fronesis y Foción, los dos amigos, de los sucesos de la manifestación, de las palabras de su madre al volver de ésta: "no rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil" ve tan sólo que:

El grillo húmedo, escondido detrás de un cuadro con el rostro de Santa Clara, se había envuelto en la sombra de ese sueño. Cemi pudo extraer al grillo de su escondite, se convenció entonces de que estaba despierto. Cuando con dos dedos de su mano derecha apresó al grillo, vio que lo que se había escapado era su sueño.³⁴

En medio de la manifestación, en el momento de mayor indecisión, impedido de precisar cuál sería la zona de mayor seguridad por el incesante ruido de los disparos, la mano-amuleto de su reciente amigo, Ricardo Fronesis, había corrido en su ayuda. Por primera vez, Cemi experimenta el placer de la amistad al abrazar a Fronesis. Aunado al de la manifestación, el encuentro con Ricardo representa

uno de los momentos clave en la iniciación al mundo que Cemí irá descubriendo tras el cruce del umbral.

Si Fronesis es la encarnación de los valores apolíneos, tan apreciados por Cemí, un nuevo amigo que Ricardo le presenta durante la manifestación, Eugenio Foción, será la de los atributos dionisiacos. Mayor que ambos, Eugenio tiene el "pero dorado y agresivo como un halcón", es seguro de sí mismo (los disparos no logran alterarlo) y mantiene siempre una sonrisa "donde cabía la burla secreta". Posteriormente Cemí dirá de él:

Cruelmente borraba el rostro de su persona y de sus palabras, para desconcertar a los que intentaban seguirlo. Partía siempre de su innata superioridad; si se le aceptaba esa superioridad reaccionaba con sutiles descargas de ironía, si por el contrario se la negaban, mostraba entonces una indiferencia de caracol, tan peligrosa como su ironía. Hería con un puñal de dos puntas, ironía e indiferencia [...] Era el árbitro de las situaciones neronianas.³⁵

A pesar del rechazo inmediato que Cemí siente por Foción en el momento de conocerlo, éste lo acompañará en adelante en el camino de pruebas hacia la luz del conocimiento; se volverá su íntimo y representará, junto con Fronesis, la dualidad indivisible y necesaria bien-mal de que está constituido todo ser humano.

Por otra parte, es también en esta fase de la aventura, cuando el héroe es ayudado por el consejo de una de las figuras protectoras, o bien recibe el talismán que sirve contra las fuerzas que se oponen a su destino.

El consejo materno que Cemí recibe cuando regresa de la manifestación (ya antes citado en "Las figuras protectoras") representa esa suerte de talismán contra las tentaciones. Las primeras palabras de la madre van encaminadas a la asunción del destino: "No puedes rechazar ciertos riesgos que enriquecerán la gravedad de tu vida";³⁶ luego, tras enfrentarlo con sus deberes, la madre persuade al hijo de las consecuencias que ese peligro engendra.

El peligro por el peligro, es decir, la necesidad de vivir una experiencia estéril por emocionante que sea, según la madre, hace que el individuo se agote luchando contra un falso enemigo en un terreno estéril. "Hay el peligro que enfrentamos como una sustitución [...] ese es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, el peligro sin epifanía."³⁷ La necesidad de vivir este peligro es resultado de un complejo que se manifiesta a través de la necesidad de brillar, de ser notado. Es, pues, una manifestación de exhibicionismo. Un ejemplo histórico, al que se referirá Cemí cuando habla del ejercicio de la emoción estéril, lo constituye el emperador Nerón, prototipo del temperamento cuyos móviles son producto de la pasión sin propósito.

Nerón, el emperador que fue capaz de cantar sin detenerse mientras Roma ardía ante sus ojos; Nerón, quien obligaba a su arpista favorito a tañer su instrumento hasta el desfallecimiento; Nerón, al que Suetonio sitúa "acostado sobre sus espaldas, cubierto el pecho con una hoja de plomo, a fin de conservar una voz que sólo existía en sus delirios",³⁸ es la personificación de la existencia carente de sentido de la que la madre desea alejarlo. El consejo

materno comunica a Cemí un alegre orgullo: la necesidad de ser congruente con una vocación, "la humildad dichosa de seguir en un laberinto como si oyéramos una cantata de gracia, no la voluntad haciendo un ejercicio de sogá".³⁹ En contra de la actitud neoniana --la que necesita del peligro a cambio de lo cruel, lo preconcebido actuando sobre lo indefenso, "lo que espera en frío que la sombra de la gaviota pase por su espejo"--⁴⁰ aparece ante Cemí la posibilidad de enfrentar el peligro que no busca, con el poder --que ha sido otorgado como un don-- "de presentarse siempre de modo regulado, lo mismo que los astros [...] y recorrer siempre el mismo círculo con calma, amor y acomodación al objeto", según lee en Wilhelm Meister, y aplica a su propia vida.

El consejo materno equivale al bastón que lleva el chamán al emprender su viaje, al pan que hay que ofrecer al Cancerbero antes de entrar en los infiernos, a las aguas protectoras del pozo donde es introducido Aquiles; pero ello no implica que el individuo sea refractario al dolor, ni asegura su triunfo de antemano. En otras palabras, el Ego todavía ha de enfrentarse, una y otra vez contra su deseo, a la muerte.

Uno de los mitos mejor conocidos en torno a las pruebas que el héroe ha de enfrentar (o, en términos psicoanalíticos, la simbología del Ego enfrentándose a la muerte) es el de las "tareas difíciles" que Psique tuvo que desempeñar para recobrar a su perdido amante, Cupido.⁴¹

Generalmente ocurre que el amante trata de mil maneras de merecer a la amada y es sometido por la figura del padre de la despo-

sada a varias pruebas, a fin de que compruebe su valentía y sea merecedor de la doncella. En este caso, no obstante, es Psique quien debe enfrentarse a la madre celosa de Cupido, quien desea retener al hijo para sí.

Psique acudió suplicante a Venus, pero la diosa la tomó violentamente por los cabellos y estrelló su cabeza contra el suelo. Cuando Psique se levantó, la celosa madre de Cupido mezcló semillas de varios tipos y ordenó a la pretendiente que separara las semillas según su especie y tuviera los montones listos antes del anochecer. Un ejército de hormigas, compadecido ante los trabajos imposibles que Psique debía enfrentar, ayudó a la joven a lograr su cometido. Furiosa, Venus la obligó entonces a cortar la lana de oro de cierto peligroso ganado salvaje que habitaba un valle inaccesible. Una caña verde ayudó a Psique a separar con ella los mechones dorados que el ganado iba dejando al pasar. Insatisfecha aún, la diosa le pidió una botella de agua de una fuente que se encontraba en lo alto de una roca resguardada por dragones insomnes. Esta vez fue un águila quien ayudó a la joven. Por último, Venus le ordenó la prueba más difícil: Psique debía traer del fondo de las profundidades avérrnicas, una caja llena de la belleza sobrenatural. Una alta torre aconsejó a la joven cómo lograrlo, le obsequió varios talismanes (entre ellos comida para el Cancerbero) y la protegió hasta que aquélla se encontró a buen recaudo. Tras todas estas pruebas, Psique pudo por fin desposar a su amado; con ello consiguió conjuntar la razón y el amor para la felicidad completa de los hombres.

Un dato curioso de este mito lo constituye el hecho de que sea la doncella quien deba enfrentarse a la celosa madre del amado,

contrariamente a lo que ocurre en la mayoría de los mitos y leyendas, en los que el amado trata de mil maneras de merecer a la amada y para ello tiene que luchar contra la voluntad del padre de ésta.

De la serie de mitos y sueños confusos en que se ponen de manifiesto los peligros a los que el héroe (el hombre) está expuesto en su aventura (su vida), he extraído tres casos a fin de ejemplificar los continuos obstáculos que todo hombre debe librar aun de modo inconsciente. Los siguientes fragmentos están tomados de testimonios hechos por pacientes psicoanalizados que aparecen en el libro de Joseph Campbell al que continuamente me he referido, e ilustran las dificultades psicológicas específicas con gran fuerza y simplicidad:⁴²

"Vi la mitad de un caballo que yacía en el suelo. Tenía una sola ala y trataba de levantarse, pero no podía." El paciente era un poeta que tenía que ganar su pan de cada día trabajando como periodista.

"Un niño me mordía." El paciente que soñaba sufría de infantilismo psicosexual.

"Una piedra había roto mi parabrisas. Ahora estaba abierta a la tempestad y a la lluvia. Se me llenaron los ojos de lágrimas. ¿Podría llegar a mi destino en ese coche?" La que soñaba era una joven que había perdido su virginidad y no podía dejar de tomarlo en cuenta.

También en Paradiso aparecen varias pruebas a las que Cemí debe enfrentarse. La visión de Lezama a este respecto es demasiado optimista. Igual que el héroe de los cuentos infantiles y de los mitos,

el hombre (representado por Cemí) que lucha y se impone a su voluntad, es capaz de superar cualquier problema, de enfrentarse a la adversidad y triunfar. El fin máximo al que el hombre puede aspirar, según se ve en las últimas páginas de Paradiso, es la poesía en su sentido prístino: la creación. Una pregunta inevitable surge tras concluir el capítulo XII: ¿Puede realmente el hombre superar su condición humana con todas sus limitaciones (angustias, temor a la muerte, sentido de la condición humana como algo contingente, etcétera)? Lezama parece concluir que, en efecto, es posible trascender la condición humana tras una vida de entrega incondicional a la lucha por lograrlo y merced a la poesía, ruptura del tiempo y el espacio representada en los últimos capítulos donde el juez Oppiano Licario, especie de sacerdote, aprueba y avala las aptitudes de Cemí y lo introduce en esta esfera superior de la existencia.

No obstante, es indudable que esas "muertes constantes" que el individuo debe vivir son más gravosas, más difíciles de soportar hoy que en el pasado, cuando las generaciones eran guiadas por símbolos de orden religioso y a través de ejercicios espirituales del dominio de la comunidad. Tal parece ser el sentido religioso y ritual de la novela. La pregunta constante parece ser ¿hasta dónde se remonta nuestro pasado religioso? Hasta los orígenes mismos. Lezama echa mano de preceptos religiosos tan antiguos como los contenidos en las filosofías indias, en los escritos del egipcio Hermes Trismegisto, en el Zen, en los orígenes del cristianismo. Es difícil determinar en qué momento se pierde todo ese sentido religioso como el móvil principal del hombre de nuestro tiempo --principalmente del hombre occidental--, pero algo irrefutable que puede leerse entre

líneas, justamente por ser ésta una novela donde la religiosidad es una constante, bien se trate de la tradición ortodoxa o de magia y ocultismo, es que a partir del estrepitoso derrumbe de la divinidad --cuando quiera que haya sido-- del despojo de nuestra herencia religiosa y de la reinterpretación de los dogmas y preceptos durante mucho tiempo intocados (en la medida en que nuestras creencias no representan el problema fundamental de nuestra existencia), hoy debemos enfrentarnos solos, sin la seguridad de un guía que tenga nuestra salvación entre sus manos. El precio de nuestra toma de conciencia, de nuestros siglos de ilustración es el destierro espiritual, la escalofriante certeza de que "estamos solos". Al declararlos inexistentes, hemos triunfado sobre nuestros dioses, pero el triunfo es siempre paradójico, siempre implica una renuncia. Hemos encendido la luz de nuestra habitación de niños y hemos caído en la cuenta de que no había fantasmas en el ropero. Ahora tendremos que enfrentarnos a la oscuridad de nuestro cuarto sin fantasmas, al miedo de la noche sin un por qué. Quizá por esto dude Cemí-Lezama del racionalismo frío e irreprochable de Fronesis, de todo lo que tiene que ver con la implacable mirada de la ciencia que excluye el pensamiento mágico y religioso, del pensamiento pragmático que muy pocas veces asoma bajo la forma de algún personaje en Paradiso. El "camino de las pruebas" sería inconcebible para Lezama si no existiera ese pensamiento religioso, sostén de la debilidad humana y máximo guía espiritual.

f) La caída

Ve, lengua, y canta las glorias
del cuerpo misterioso.

Sto. Tomás de Aquino

El tema de la caída ha sido clave en la obra de Lezama desde "Muerte de Narciso". Como he citado con anterioridad, en dicho poema se trata el tema de la caída del hombre en un sentido hermético, teoría que Lezama toma del Corpus Hermeticum de Hermes Trismegisto.⁴³ Esa misma tesis, es decir, que el Hombre --un ser originalmente divino-- precipita su caída por enamorarse de la Naturaleza, se expresa en Paradiso de distintas maneras. Es claro que en la primera parte --Cap. VIII-- la referencia a la caída de José Cemí según la tesis de Hermes Trismegisto guarda un paralelismo muy estrecho. Tras haber sido designado el héroe de la aventura, Cemí inicia el camino de las pruebas, guiado y protegido por la madre y la abuela, y tentado por el tío Alberto, personaje que representa el demonio familiar. Después que lo ha iniciado en el conocimiento del sexo a través de una larga --y hermosa-- conversación, Alberto sufre un accidente, mismo que anuncia el surgir de la concupiscencia, e introduce al violento capítulo VIII.

Antes de entrar de lleno en el tema de la caída, considero necesario referirme al catalizador de ésta --por así llamarlo-- que acelera los acontecimientos que se suceden en el capítulo VIII.

Este catalizador es la conversación sostenida por el tío Alberto en el capítulo inmediatamente anterior. Hay una parte de este capítulo (el VII) en que el tío Alberto hace la lectura de una carta al sobrino adolescente. Esta lectura representa la iniciación del joven, ayudado por el tío, el sacerdote. La lectura transcurre en una conversación tan deleitosa y de tal belleza plástica que el joven olvida el aspecto pecaminoso del sexo y comprende que lo satánico encierra una fuerte dosis de placer. Pero el gozo descubierto no es únicamente de índole sexual: en él se inscribe también un deleite estético. La belleza de la imagen siempre va unida a los infiernos en Lezama. El encuentro con la imagen tiene mucho de la aventura de Odiseo al Hades, a la que Lezama hace referencia en Introducción a los vasos órficos de la siguiente manera:

En La Odisea, en el maravilloso capítulo IX, en que Ulises desciende a los infiernos, se establece un diálogo entre el cuerpo y la imagen...⁴⁴

y mucho, también, de la parte más elemental y salvaje de los hombres, sus instintos.

Una vez más, de modo oblicuo, encontramos la teoría de los opuestos inscrita en esta parte de Paradiso. El acto más puro, la creación, va estrechamente unido a la fuerza demoniaca que es también portadora de lo instintivo e inmediato. Esta es una de las razones por las que la primera caída de José Cemí adolescente se expresa a través del sexo, de la pasión juvenil por la sexualidad misma, no referida a una forma particular de ésta. La otra causa, que tiene más que ver

con la trama cronológica de la novela, se explica porque durante la adolescencia el mundo parece no tener sentido sin el sexo, no ser otra cosa que sexo. De ahí que las imágenes que hacen referencia a las violentas escenas eróticas en el colegio, y las perversiones y excesos de las escenas siguientes, deban ser consideradas a mi juicio, más como fantasías propias de esta etapa de la vida, que Cerni imagina ver, que como descripciones realistas, porque en este caso se trataría de un "realismo" bastante descabellado.

El tío Alberto representa el demonio que todos tenemos dentro, aunque sea más explícito en "esas criaturas inclinadas aunque sea con levedad al mal".⁴⁵ Lo demoníaco en Lezama no habita el infierno católico; tiene mucho más del Hades griego. Constantemente se hacen alusiones al Cancerbero y en ocasiones se hace referencia a este infierno como el "valle de Proserpina", es decir, como el dominio de los muertos, esa otra instancia de la existencia que hay que conocer a través de toda una preparación (recuérdense los rituales previos al viaje a Eleusis) y sin cuya visita se está condenado a conocer tan sólo la mitad de la realidad. Por otra parte, a diferencia del infierno cristiano, el viaje a las profundidades del Hades no supone la idea del pecado, no hay una connotación de castigo. Igual que en el mito de Plutón y Proserpina en que aquél la roba para tener una mujer a su lado en el mundo que habita y al que ella acaba accediendo de buena gana por que descubre sus pasiones ocultas y despierta su lado perverso, el mundo demoníaco de Lezama es ambivalente: así como precipita la caída es también la puerta de entrada a un conocimiento más profundo y misterioso de la vida. Gracias a la conversación sostenida con el tío Alberto

a la que me he referido, José Cemí atisba por primera vez el mundo de la creación. Poco antes de culminar el ascenso que supone el final de la primera parte de la novela, Cemí sufre las consecuencias de la caída representada en una muerte. El accidente de Alberto anuncia el surgir de la concupiscencia, pero también abre una puerta hacia el deleite estético representado en las imágenes verbales surgidas durante la conversación de Alberto que antecede a su muerte. En la segunda parte, la caída está anunciada por otra muerte, la de doña Augusta, que da paso a un nuevo renacer: la entrada al espacio atemporal e infinito de la poesía. A esta segunda caída me refiero más extensamente en los últimos incisos de este trabajo.

g) La posesión de los dos mundos

Como ya se ha visto, uno de los conocimientos fundamentales que Cemí adquiere en la universidad es el de los amigos, Fronesis y Foción, quienes junto con Cemí representan tres arquetipos. Fronesis representa los valores apolíneos: la sobriedad y la disciplina, la razón por encima de los sentimientos, el conocimiento como un fin ulterior de la existencia. Foción, como antítesis, encarna la pasión incontenible, las fuerzas ocultas de la naturaleza, la sensualidad.

A pesar de que Cemí se siente más identificado con Fronesis, no puede resistir la presencia de Foción. Igual que éste, se siente atraído por Fronesis quien simboliza también la belleza y la "plenitud de la adolescencia", aunque opta, al contrario de Foción, por renunciar a su amor carnal en favor de una amistad superior. Cemí es el equilibrio y la chispa creadora.

Fronesis y Foción llevan implícitos los valores opuestos de las dos caras que tiene el mundo; para Cemí, renunciar a uno de los dos significa privarse de mirar "la cara de la moneda que no se toca". Foción, a pesar de ser el símbolo de los apetitos desordenados, es también su inseparable; está fatalmente presente en la vida de Cemí y le es atractivo e inquietante a pesar de su naturaleza destructiva en contraste con la naturaleza creadora de Cemí. La atracción que Foción ejerce sobre el protagonista es descrita en el capítulo X en estos términos:

[Cemí] sentía que en su conocimiento de Foción

había azar, pero que en el de Fronesis había elección. Sentía también que en ese azar y en esa elección había igual profundidad, idéntico destino.⁴⁶

Los amigos inseparables, representantes de las distintas facetas del mundo, son partes de una misma personalidad; obedecen a esa ley inexorable que hace que todo hombre encarne también su opuesto. La aceptación de ambas partes, la belleza y la fealdad, lo sublime y lo vil, hace del hombre, como de Buddha, un sabio.

La representación de este mito queda explícita en el último trance de Buddha. Solo, a orillas de un lago a donde se había retirado a meditar, Buddha vio una hermosa mujer que emergía de las aguas. La mujer estaba de espaldas y Buddha pudo ver su finísimo talle y su piel sedosa e incitante. No obstante, Buddha no se dejó tocar por la belleza y permaneció impávido. Casi en seguida, la mujer se dio vuelta y Buddha pudo ver su horripilante rostro y sus garras salientes de una piel de reptil. La mujer-monstruo devoraba a su criatura con impudicia, pero Buddha no se conmovió ante la horrenda visión. Como puede verse, este pasaje ilustra cómo la sabiduría radica en la posesión de los dos mundos: el de la bondad y la maldad, lo claro y lo oscuro --una vez más la teoría de los opuestos que se complementan-- y la comprensión de ambos sin dejarse conmovir por la pasión, es decir, sin optar tan sólo por uno de estos dos. Ambos no son otra cosa que las dos facetas contradictorias en la personalidad del hombre.

Para el pueblo alemán, el hombre está compuesto no de dos, sino de tres partes. Margarita Junco Fazziolari apunta que la triada

de la amistad Foción-Fronesis-Cemí representa esas tres divisiones consideradas por la mística alemana: "Los instintos, la razón y la chispa divina que aún perdura, después y a pesar de la caída."⁴⁷ Los dos mundos: una vez más se corresponde lo que está abajo con lo que está arriba, una vez más se hace presente la teoría del espejo del mundo de los gnósticos para, mediante la fusión de los contenidos en ambas partes, volver a la unidad. Esa mismidad a la que el hombre, según Jung, trata de llegar "integrando la voz de los arquetipos, moviéndose hacia las imago parentales".⁴⁸

h) La recuperación de la caída

La creación, única forma de verdadera libertad según Lezama, comprende la ruptura definitiva con el pasado ideal (la esfera, el andrógino, el ser inmortal) a fin de dar origen a una nueva forma de interpretar el mundo (la división de lo uno en lo múltiple) y, paradójicamente, implica un camino de regreso a la unidad.

En la primera parte de Paradiso la poesía (en su estricto sentido de poyesis: creación) representa la cristalización del caos semántico a que da origen la conversación con el tío Alberto en un logos coherente, que descubre a Cemí un nuevo orden en las cosas. En la segunda parte, y más concretamente, en los dos últimos capítulos, aquélla implicará la culminación de los ideales de Cemí y el topos donde la propuesta estética de la novela de Lezama cobra su mayor audacia, donde se vuelve deliberadamente hermética y su barroquismo alcanza el punto culminante.

Pero la recuperación del caos en la primera parte es apenas un atisbo de lo que Cemí presiente que hay oculto detrás de la poesía. En esta mitad de la novela apenas presiente que para acceder a esa verdad oculta es necesario antes ganar la libertad. Ya no es suficiente con haber roto el huevo del gineceo familiar a través de la separación física de la casa paterna; ahora se hace imprescindible penetrar la nueva realidad que se manifiesta tras una segunda ruptura del yo: la división de los sexos, que tiene siempre una connotación de muerte.

La homosexualidad es el tenaz aferrarse al pasado ideal. La

entrega heterosexual, en cambio, simboliza en esta primera mitad de la novela, la recuperación de la caída. Sólo gracias a la división sexual puede surgir el poder creador, porque esta división implica, para Lezama, la comprensión de la multiplicidad dentro de la unidad. La asunción de la bisexualidad obliga al héroe a penetrar un nuevo umbral de sensaciones encontradas, provoca emociones ambivalentes: temor y repugnancia, por una parte, y deseo y necesidad de lo otro, de lo diferenciado, que puede o no resolverse en una entrega, después de haber vencido el miedo. "El temor es el miedo a la vagina dentada"⁴⁹ explica Lezama. Pero su vencimiento es la aceptación de las limitaciones humanas, en contraste con el terror de la división, que no es otra cosa que un deseo inmaduro de volver a la unidad primigenia.

En la novela que nos ocupa, el sexo femenino está representado por Lucía, la amante de Fronesis, a quien éste se resiste y por quien se siente atraído simultáneamente. El pasaje en que Lucía y Fronesis van al cine (la película es una versión moderna de Tristán e Isolda) y Cemí, que también se encuentra en la sala descubre que Foción se halla, igual que él, por casualidad, es particularmente esclarecedor de la forma distinta en que puede resolverse el temor innato a la bisexualidad (temor a la castración, según Freud) a través de las actitudes opuestas de los dos amigos. Después de la película, en una escena en que se intercalan las imágenes, Fronesis se entrega a Lucía, mientras que Foción, quien ha optado por la homosexualidad, narra a Cemí los orígenes familiares de Fronesis. Después de la entrega de Fronesis a Lucía (y no como normalmente sucede, de ésta a aquél), aparece en este mismo capítulo IX una

referencia al instante en que Fronesis renuncia a sus temores y supera la homosexualidad latente al arrojar al mar la camiseta que sirvió como fetiche durante el acto sexual, en un símbolo clarísimo de renuncia a su pureza (la camiseta es blanca):

La camiseta misma, antes de anegarse, se fue circulizando como una serpiente [...], era necesario crear al perder precisamente la inmortalidad. Así el hombre fue mortal, pero creador, y la serpiente fálica se convirtió en un fragmento que debe resurgir.⁵⁰

Así, junto con la camiseta, Fronesis arroja sus temores al mar. A partir de ese momento, él y Cemí pueden iniciar el ascenso a la cima de la poesía y encaminar todos sus esfuerzos a la creación, mientras que Foción ha de permanecer luchando contra el fantasma del sexo. Una vez más, la razón se ha impuesto sobre la pasión, Apolo vence a Dionisos y escala un peldaño más hacia la luz del conocimiento.

Una vez que se han reunido los amigos tras el rito sexual precedido por Fronesis, el tema de la creación va tomando una mayor importancia. Primero, es expuesto en la discusión que los amigos sostienen en torno a Nietzsche. Más tarde, en la despedida de Fronesis, imbuida de un carácter misterioso ("el obsequio de las flores a su madre había sido un modelo de la más fina cortesanía, pero hacerle un poema [a Cemí] era algo tan misterioso como uno es misterio para sí mismo")⁵¹ Cemí sostiene una conversación con Foción en torno al viaje de éste último a Nueva York, relato donde se mezclan el caos, la homosexualidad y el incesto, en claro contraste con las charlas apacibles y racionales que el personaje principal

solía tener con Fronesis. Una vez más, el principio de los opuestos es condición y clave en la descripción del quehacer creativo; experimentar las intuiciones que se dan en el caos y ordenarlas más tarde en ideas, es condición sin la que el conocimiento queda limitado a una sola de sus dos caras. Lo que antes se había insinuado, que Cemí reúne en sí mismo los atributos de ambas polaridades, queda asentado claramente en el poema que Fronesis escribe al amigo antes de partir:

Su nombre es Thelema Semí,
su voluntad puede buscar un cuerpo
en la sombra, la sombra de un árbol
y el árbol que está a la entrada del infierno.⁵²

Y, más adelante añade que no sólo conoció la pureza del conocimiento racional, sino también su opuesto: "fue fiel a Orfeo y a Proserpina", es decir, igual que ellos descendió al Hades para conocer el mundo oculto de las tinieblas, esa otra verdad que impera en el mundo de los muertos. Esta parte del ser le ha sido otorgada a Cemí por Foción, su imprescindible (tanto como lo es Fronesis) porque la diabólica personalidad que lo conforma, es una de las tres facetas de la creación, la terrenal, mientras que Fronesis constituye la lunar y Cemí la solar. De estas tres partes, sobresale la relación que existe en el Tarot entre lo terrenal y lo lunar: la tierra experimenta los fenómenos del día y la noche merced a la luz o ausencia de ésta que proviene del sol, sin el cual no existiría la vida, pero la luna, como astro que contiene las dos caras de la existencia, vida y muerte, representadas en

sus ciclos creciente y menguante representa las dos facetas del hombre: lo celestial y lo infernal como elementos indisolubles para la explicación del mundo (los griegos emplearon estos símbolos lunares encarnados en los mitos de Diana y Hécate).

La última escena de este capítulo hace referencia a la locura de Foción quien permanecerá en la memoria de Cemí tal y como éste lo vio antes de dejarlo: dando interminables vueltas en torno a un árbol. Esta imagen madurará en el héroe de Paradiso hasta impulsarlo a llevar a cabo la máxima tarea para la que estaba destinado: reconstruir la diversidad caótica mediante la palabra. A partir de este momento, la novela se fragmenta, pierde en apariencia su unidad, alcanza su mayor barroquismo y la trama hasta entonces conocida por el lector se continúa en una serie de historias que no guardan ninguna relación con los capítulos que las anteceden. Líneas antes de que esto suceda, la técnica de la yuxtaposición de imágenes para ilustrar el caos que lentamente asciende hacia la luz toma forma en la imagen de la serpiente transfigurada en dragón, y en la de San Jorge luchando contra éste, imagen que, por lo demás, había sido traída a cuento en la conversación que Cemí sostuvo por última vez con Fronesis, varias páginas atrás, pero que hasta ahora cobra pleno sentido. El dragón es la pura entropía, el desorden mismo de la materia que se enfrenta al espíritu de Cemí, convertido en rayo de luz mediante la magia de la metáfora. Este mismo rayo es el que destruye el árbol en torno al cual gira enloquecido Foción, es decir, el rayo que atraviesa al dragón y triunfa, como San Jorge, sobre el mal.

La muerte de la abuela Augusta remata este triunfo porque precede, también, la resurrección, la vida después de la muerte transfigurada. En este momento Cemí descubre el poder creativo que durante tanto tiempo ha llevado dentro de sí (hay un largo experimento lingüístico en torno a la palabra "tamiela") y su importancia para justificar y dar sentido a la existencia humana.

Notas a la primera parte

1. Campbell, Joseph, Op.Cit., pág. 54
2. Ibid, pág.56
3. Ibid, pág. 60
4. Lezama, Paradiso, pág. 8
5. Ibid, pág. 8
6. Ibid, pág. 11
7. Ibid
8. Ibid, pág. 13
9. Ibid, pág. 14. Nota: el subrayado es del autor.
10. Campbell, Op.Cit., pág.63
11. Ibid, pág. 64
12. Lezama Lima, Introducción a los vasos órficos, pág.10
13. Ibid, pág. 21

14. Ibid, pág. 10
15. Lezama, Paradiso, pág. 11
16. Ibid, pág. 11
17. Ibid, pág. 12
18. Lezama Lima, Paradiso, pág. 127
19. Ibid, pág. 237
20. Ibid, pág. 245
21. Ibid
22. Ibid
23. Ibid
24. Ibid
25. Ibid
26. Ibid
27. Ibid, pág. 217

28. Ibid, pág. 224
29. Carpentier, Alejo, El arpa y la sombra, S.XXI edits.
30. Campbell, Joseph, pág.78
31. Paradiso, pág. 236
32. Campbell, Joseph, pág. 94
33. Paradiso, pág. 243
34. Ibid, pág. 249
35. Ibid, pág. 253
36. Paradiso, pág. 245
37. Ibid
38. Paradiso, pág. 248
39. Ibid, pág. 249
40. Ibid
41. Campbell, Op.Cit., pág. 94

42. Todas las citas siguientes que hacen referencia a relatos de pacientes psicoanalizados, aparecen en: Campbell, Joseph, Op.Cit., pág. 99
43. Los escritos sagrados de Hermes (La ciencia de los sacerdotes egipcios), pág. 44
44. Introducción a los vasos órficos en: Junco Fazziolari, Margarita, Paradiso y el sistema poético de Lezama, pág. 139
45. Paradiso, pág. 181
46. Ibid, pág. 290
47. Junco Fazziolari, Margarita, Op.Cit., pág. 87
48. López, César, Sobre Paradiso en: Junco Fazziolari, Op.Cit., pág. 88
49. Junco Fazziolari, Margarita, Op.Cit., pág. 108
50. Paradiso, pág. 317
51. Ibid, pág. 360
52. Ibid, pág. 359

Segunda parte: construcción de un modelo sagrado

a) El Uno Unico (el andrógino)

Ante su imperfección y limitaciones, el hombre ha sentido la necesidad de sublimar la idea de perfección inherente a su naturaleza y que constituye su modelo de vida, y de darle corporeidad en un ser superior que trascienda sus incapacidades, su condición humana. Este ser supremo, en el cual coexisten todos los atributos, es la divinidad, el Uno Unico, representación y síntesis del Todo.

La naturaleza del Uno Unico ha sido una de las principales preocupaciones del hombre desde las civilizaciones más remotas, y generalmente se la ha definido a partir de las series de opuestos que componen el Todo: (luz-oscuridad, bien-mal, etcétera).

Esta dicotomía comprende los opuestos del mundo mítico religioso expresados lo mismo en términos ontológicos (ser-no ser) que en términos biológicos (vida-muerte). De estas formas de expresión la segunda es la más antigua, es decir, "la mitología arcaica se expresa en términos biológicos".¹ De hecho, la primera pareja de opuestos por la cual se define a la divinidad es la dicotomía "hombre-mujer". Pero los términos "hombre" y "mujer" en el lenguaje mítico significan bastante más que aquello a lo que apelan mediante el lenguaje común. En las mitologías primitivas "mujer" podía tener una referencia eminentemente sexual, puesto que era el término con el cual se designaban los valores ligados a la naturaleza femenina, pero era también la representación de las fuerzas contrarias al ser masculino, del mismo modo que "hombre" simbolizaba los principios cosmológicos atribuidos al polo complementario.

Esta es la razón primordial de que el arquetipo divino sea

bisexuado. Pero esta androginia, que se encuentra en tantos mitos, tiene un carácter metafísico. El sentido verdadero de la bisexualidad es expresar, a fin de cuentas, la coexistencia de los contrarios.²

En religiones tan antiguas como la hindú, el dios Siva es representado como una criatura andrógina cuya parte femenina "Shakti" representa su propio poder. Por otra parte, el Kama Sutra tiene un objetivo místico-erótico de trasfondo andrógino: pretende la perfección mediante el reencuentro de ambos sexos con la unidad primigenia, es decir, con el Uno Unico.

En lo que a las mitologías occidentales se refiere, las hay también que tienen esa sexualidad ambivalente. Muchas de las divinidades griegas eran andróginas (Adonis, Dionisios, Cibele)³ y aun la deidad suprema del cristianismo, el Dios Padre, es un ser autosuficiente y autoabastecido, sin ninguna otra entidad que lo anteceda y lo engendre. La autogenia, es decir, el fenómeno de engendrarse a sí mismo, y la autosuficiencia de la perpetuación de una vida que no tiene principio ni fin son prueba de la androginia en el dios cristiano que servirá como modelo en las subsecuentes religiones monoteístas que se basan en el cristianismo (recuérdese que la Virgen María es solamente el vehículo mediante el cual el hijo adquiere carácter humano y puede hacerse presente en la Tierra).

A esta naturaleza andrógina de la divinidad, que comprende tanto los atributos biológicos como ontológicos y teológicos del Uno Unico, es a la que Lezama hace referencia a lo largo de toda la

obra, ya que ésta no es otra cosa que la alegoría de la vuelta al origen mediante la creación, y ésta supone la capacidad de reinventar el mundo al crearlo. Paradiso significa edén, jardín cerrado. La vuelta a este paraíso mediante la recuperación de la poesía implica un regreso al origen, un intento de recobrar la unidad. Lezama ha dicho: el mundo es diversidad heraclitana pero también unidad parmenídea. Todo vuelve al origen; todo concurre en el Gran Uno. las constantes referencias a caídas y ascensos cíclicos que culminan con el encuentro estelar de la poesía mediante el cual el poeta se funde con el cosmos, todo ello hace alusión a este eterno retorno a la unidad.

Así pues, Paradiso tiene una estructura mítica que tiende a la fusión de un todo regente del cual somos parte. A los antiguos preceptos religiosos, a la idea de un ser estático, perfecto y eterno que constituye el origen, Lezama añade en contraste lo diferenciado: el ser dinámico, imperfecto y temporal. Pero, a fin de cuentas, es la unidad la que triunfa, según todas las religiones en las que Paradiso se sustenta, y según su autor.

b) Otras formas de androginia en Paradiso

Como ya hemos visto, una de las expresiones de la perfección y de la totalización en las civilizaciones primitivas es el mito del dios andrógino, concebido a menudo como esférico. Es sabido que la esfera simboliza, desde las concepciones arcaicas hasta nuestros días (gracias a la herencia cultural de Platón) la perfección y la totalidad.

Según la tradición taoísta, en el origen el hombre primordial estaba conformado por ambos sexos y formaba un huevo (el Gran Uno Unico) del cual se desprendieron después el cielo y la tierra.

Una de las mayores autoridades en cuestiones de mitología, Mircea Eliade, hace mención a todo un conjunto de ceremonias colectivas que tienden a recuperar la condición inicial del hombre como un ser bisexuado, considerada el modelo de perfección.

No sólo las ceremonias de circuncisión y subincisión que se dan en varias culturas (Australia, Oceanía, Africa) tienen por objeto la transformación ritual del adolescente o la adolescente en un andrógino, aunque son elocuentes de esta creencia mítica. Aunadas a la circuncisión, deben mencionarse (así lo apunta Eliade) todas las ceremonias de "intercambio de las costumbres" que no son sino "versiones atenuadas de la androginia".⁴

El "ritual de intercambio de los vestidos" de la India, Persia, y otras partes de Asia es un buen ejemplo de lo anterior. Otro más lo constituye el hecho de que en ciertas regiones de la India los hombres llevan pechos artificiales durante una fiesta de la diosa de la vegetación que --según Eliade-- es también andrógina.⁵

A los ejemplos citados pueden añadirse varios más que son versiones actualizadas con ligeras variantes. Entre los más difundidos se encuentran los distintos carnavales de primavera en varios países de Europa y América, donde los sexos se confunden mediante los disfraces; los espectáculos de travestismo, la universalización del concepto "unisex" (un solo sexo), etcétera.

Es obvio que el hombre que se disfraza de mujer no se convierte en mujer por el mero hecho del disfraz; el sentido mágico del rito consiste en que el ejecutante, por un momento, realiza la unidad de los sexos, ejercicio por el cual se iguala a la divinidad andrógina.

La necesidad periódica de esta condición guarda una estrecha relación con la orgía, ritual mediante el que todas las formas establecidas se desintegran en un caos liberador. Mircea Eliade apunta al respecto:

Morfológicamente, el ritual del "cambio de los vestidos" es análogo a la orgía ceremonial. Sucedió a menudo, por lo demás, que los "disfraces" fueran ocasión de orgías propiamente dichas. Sin embargo, las variaciones, incluso las más aberrantes, de estos rituales, no lograban anular su significación esencial, es decir, la reintegración en la condición paradisiaca del "hombre primordial". Y todos estos rituales tienen como modelos ejemplares los mitos de la androginia divina.⁶

Estos mitos revelan arquetipos que el hombre se dedica a reproducir a menudo fuera de la vida religiosa (o sin que ello tenga un sentido propiamente religioso). Los ejemplos son más numerosos de lo que suponemos y funcionan lo mismo en Oriente

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

que en Occidente.

Dos ejemplos sorprendentes en la Historia por ser casos de extirpación sexual que no responden a indicaciones propiamente clínicas sino religiosas y estéticas los constituyen, por un lado, los miembros de la secta religiosa de los "skoptsi" o "skopzky" en Rumania y Rusia y por otro, la significativa lista de los "divinos castrati" europeos, representantes favoritos, durante más de dos siglos, del "bel canto".

Los primeros, practicaban para sus adeptos masculinos una de ambas mutilaciones: la "pequeña mutilación", que implicaba la supresión de los testículos (que llamaban "llaves del infierno") o la "gran mutilación" o "mutilación imperial" a fin de obtener un grado mayor de perfección, que conllevaba la mutilación del pene (al que llamaban "llave del abismo").⁷

Los segundos, los sopranos masculinos italianos y franceses de los siglos XVIII y buena parte del XIX (el "último castrato", Alessandro Moreschi --1858-1922-- llegó incluso a grabar unos diez discos a principios del presente siglo) practicaban la mutilación de los genitales masculinos con el fin de preservar cierto timbre en la voz, costumbre que era no sólo aceptada sino llevada a cabo con relativa frecuencia. La moda y los gustos musicales de la época fomentaron el ejercicio de la "operación" que hacía a los castrati conjugar las cualidades de timbre y color característicos de la soprano femenina, con la sonoridad y potencia de la voz masculina. Junto con las cualidades androides que adquirirían estas voces debido a la mutilación, aparecían

igualmente una serie de "flatteries" o características físicas feminoides: desarrollo de los pectorales, extremidades largas y finas en troncos proporcionalmente pequeños, aumento en las caderas, afinamiento de los rasgos faciales, etcétera. La amputación glandular en niños superdotados para el canto que castros conservaban mejor el tono agudo de la voz de soprano causa un encendido entusiasmo entre el público melómano de la época. Hay incluso un testimonio de las opiniones que sobre estas figuras tenían Goethe, Schopenhauer y Napoleón. Este último comentó, sin duda incómodo al sentirse emocionado al escuchar el canto de un hombre hasta el punto de "habérsele saltado las lágrimas" : "Pareils sons je ne crois pas possibles, qu'à ce qui n'est pas homme" durante la actuación de Giovanni Battista Velluti en Venecia, en 1810.⁸

Estos personajes de sexualidad ambivalente gozaron de un reconocimiento y un prestigio equiparables a los que en su momento tuvieron los efebos griegos o al que hoy disfrutan algunas figuras del espectáculo (principalmente en Estados Unidos y algunos países europeos), que incluso se han sometido a cirugías a fin de modificar rasgos faciales y caracteres sexuales secundarios. Un ejemplo actual de representación del andrógino lo explotan algunos grupos de rock, quienes utilizan (acaso de manera no muy consciente) este arquetipo mítico al conjugar y resaltar las cualidades de ambos sexos contenidas en un mismo individuo. He aquí algunos nombres: David Bowie en algunas caracterizaciones; Boy George, cuyo distintivo es, precisamente, tener una dudosa identidad sexual; el grupo musical "Twisted Sisters", compuesto

por hombres; el cantante punk alemán Klaus Nomi, fallecido hace algunos años, cuyo diapasón musical es verdaderamente sorprendente; el arreglista Walter Carlos, quien cambió su nombre por el de Wendy Carlos; Michael Jackson, cuyo "sueño dorado" era tener la misma cara de la cantante Diana Ross --y que casi lo logró mediante una serie de cirugías--, etcétera.

Para la novela que nos ocupa, no hemos de entender el mito de la androginia en términos puramente biológicos, puesto que esta interpretación de la bisexualidad podría llevarnos a una tergiversación de los significados. El aplicar la terminología mítica a ejemplos concretos, el darle un sentido "profano", equivale a dejarnos engañar, a priori, por el aspecto exterior del lenguaje. La androginia vista a partir del mito tiene un valor teórico: la existencia de una parte "masculina" y otra "femenina" apela a la coexistencia de los contrarios como el principio cosmológico (macho-hembra, lo mismo que arriba-abajo, etcétera), más que a "hombre" y "mujer" en su sentido textual e inmediato.

Esto no implica, no obstante, que no existan referencias biológicas de la androginia, aunque éstas no conformen la parte medular del bisexualismo entendido como una vuelta a la unidad.

En la discusión en torno a este tema que, basados en los textos de la patrística, sostienen Frónesis y Foción (Cemí como moderador, como sintetizador de las ideas de ambos y quien elabora la conclusión final), dice Lezama en boca de Frónesis:

Quando hablamos de homosexualismo me parece a veces que generalizamos con exceso, otras

pienso que hemos caído tan sólo en las zarzas del sexo.⁹

Así pues, la homosexualidad es para Lezama un término que abarca toda una gama de posibilidades dentro de la sexualidad misma y fuera de ésta, como un concepto ontológico que engloba la "diada de los complementarios".¹⁰ No obstante, también queda expuesta como la atracción inevitable hacia otra persona del mismo sexo (representada en el enamoramiento de Foción por Fronesis) que aparece en el capítulo XI y se manifiesta en estos términos:

Fronesis ejercía la fascinación de la plenitud de un desarrollo en la adolescencia. Entre los quince y los veinticinco años, determinados seres ofrecen una gravedad visible y una embriaguez secreta, que en realidad parece un ofrecimiento de la vida a la muerte, no rendírsele torpemente a la muerte, sino rendirle una alabanza, desde la raíz misma de la vida.¹¹

Pero que líneas adelante explica como una debilidad del cuerpo, ya que Fronesis representa algo más grande que "el deseo, la forma que adquiriría lo insaciable".¹² Así como era fácil intuir que jamás podría Foción saciarse con el cuerpo de Fronesis pues éste representaba "su mejor inasible", era también cierto que la amistad de este último ofrecía a cambio la seguridad de un reencuentro y "una mañana estéril que por su presencia se tornaba poderosa y sucitante, alegre y tranquilamente habitable".

La homosexualidad puede abarcar también, para Lezama, una sexualidad múltiple, producto de una sensibilidad tan refinada y exquisita que "se eriza o retuerce cuando la piel saborea la insinuación

de las algas marinas", sensibilidad que históricamente ha sido descrita como una forma de afeminamiento y que, como hemos visto, ha sido particularmente bien vista durante algunas épocas: en la Grecia antigua como una expresión de delicadeza, y en el siglo XVIII europeo como una expresión de politesse y buen gusto, por sólo citar dos ejemplos. Quizá por este carácter socialmente considerado "feminoide", Lezama hace referencia a dicha sensibilidad como imbuída del "espíritu maternal":

Es tan extensa la cantidad de sensaciones que se ocultan detrás del rostro o máscara de la palabra homosexual, que comprende desde los aquejados por un innegable desvío sexual que fueron grandes guerreros, hasta hombres que ofrecen una sexualidad medianamente normal, pero que se erizan o retuercen cuando su piel saborea la insinuación de las algas marinas, recibiendo con el chapuzón de las aguas, la investidura de su espíritu maternal.¹³

Pero la homosexualidad referida exclusivamente al aspecto biológico es, como he insistido para el caso que nos ocupa, una forma vulgar de la androginia. Este punto de vista queda demostrado en la visible derrota de Foción, el defensor de la homosexualidad biológica como una forma superior y como la más antigua de reproducción de las especies --para apoyar este argumento cita algunas plantas y organismos unicelulares primitivos bisexuados. Su argumento se basa tanto en representaciones poéticas como en los grandes mitos sobre el andrógino. Cita un códice mexicano sobre la creación en que aparecen dos figuras humanas androginales que se reproducen mediante un neuma o hálito del tamaño de una hoja de tabaco que es absorbido hasta el agujero de la nuca, de donde

brotaría la nueva criatura. Para reforzar su tesis, Foción habla de la naturaleza humana ineludiblemente unida al Uno Urano (la diada de los complementarios) que encierra en sí misma los dos sexos, y que es autoabastecida y autónoma, y para apoyar dicho argumento, Foción cita el antiguo mito del Uno al que me he referido al principio de este apartado. Pero Fronesis lo rebate con el mismo argumento, afirmando que no existe hombre alguno que se aparte de la dicotomía por una reminiscencia del Uno Urano, es decir, que no existe hombre sobre la Tierra que encierre en sí mismo la unidad: cada uno de nosotros constituye una porción de la dicotomía, la mitad del Uno y por esa razón -- apoyándose en Platón-- ha de buscar su complemento. Para finalizar, añade que el argumento de Fronesis es tramposo y no pretende otra cosa que persuadir para beneficio propio pues "lo sexual hay que verlo después de la respiración y la digestión", es decir, que la androginia puramente referida a lo sexual constituye un problema menor y por tanto, secundario.

Finalmente, Cemí concuerda con la tesis de su amigo Fronesis y resume de esta forma su concepción de la androginia: Parafraseando a Aristóteles, afirma que "el ser está y ese estar es siempre en la permanencia", lo que equivale a decir que el ser no puede tener contingencia o, dicho de otro modo, "no puede alterarse por el andrógino o por la diada universal, que hay una categoría superior al sexo".¹⁴

Parafraseando a San Agustín, afirma que "El Eros mata algo dentro de nosotros. El amor mata 'lo que hemos sido', la sustancia que recuerda los mitos previos al dualismo de los sexos"

--es decir, una criatura dividida e incompleta.¹⁵ Respecto del coito entre dos seres del mismo sexo es más explícito: "De todos los vicios, el pésimo es el que se hace contra la naturaleza".¹⁶ En cambio, Santo Tomás, menos radical en este aspecto, afirma que "siempre hay la concepción del hombre y de sus sentidos como algo glorioso, hecho para establecer la verdad que debería reinar en la gloria". ✓ Según Lezama, entre los concurrentes de la visión beatífica tal parecería, a primera vista, que Santo Tomás (de fondo aristotélico) rehúsa la vehemencia condenatoria de San Agustín respecto del "pecado contra natura"; sin embargo, es curioso que Santo Tomás, en vida, "disfrutara de una regalada castidad en la gracia", pues "le fue otorgado el don de los ángeles en el sexo". Ciertamente, Santo Tomás no es tan fogoso en su juicio sobre este "pecado" puesto que añade que "no se contiene bajo la malicia, sino bajo la bestialidad",¹⁷ es decir, que prácticamente afirma que no es un pecado que se cometa con conciencia. Más aún, al final, en la resurrección, "toda materia --según Santo Tomás-- será restaurada por Dios". Bromeando, Fronesis añade que por esta afirmación "es plausible pensar que los eunucos serán retocados, enderezados y mejorados de voz [en la gloria]". Pero que aun así --y quizá en esta última frase radique el juicio de Lezama sobre la homosexualidad, puesto en boca de Fronesis--: "Se les restaurará a la normalidad de la cópula con mujeres, pero en un lugar donde ya el fornicio con hembra placentera está abolido. Este será, tal vez, su castigo."¹⁸

Como puede apreciarse en toda la disertación anterior, la opinión que Lezama tiene sobre este concepto no difiere mucho de

aquélla que aparece en Introducción a los vasos órficos (y que ya he citado con anterioridad) en torno a su visión del mundo: éste es unidad y al mismo tiempo diversidad. En efecto, al final de la discusión Lezama-Cemí parece no tomar partido. O, en todo caso, lo hace de manera muy sutil cuando añade, líneas adelante (capítulo X) que "en su conocimiento de Foción había azar, pero que en el de Fronesis había elección".¹⁹ Al oír a ambos amigos, Cemí acepta que existe tanto una inclinación a la homosexualidad (el eterno deseo de la unidad) como una inclinación a la heterosexualidad (la inevitable diversidad). Es connotativa la conclusión del capítulo: Al escoger el hombre la homosexualidad, simplemente se pierde del "fornicio con hembra placentera", es decir, del disfrute del opuesto. "Este será, tal vez, el castigo", dice Fronesis. La pregunta que sin embargo queda en el aire es: ¿Propone Lezama, de algún modo sutil, la práctica de una sexualidad múltiple al aceptar que existe, y ya en el plano mítico, la fusión de la unidad y la multiplicidad mediante el caos liberador?

c) Los opuestos o la "coincidentia oppositorum"

Tanto formal como conceptualmente, Paradiso está concebida a partir de la polaridad de dos opuestos nacidos de un único y mismo principio, razón por la cual ambos polos son necesarios y ninguno suficiente para comprender por sí mismo la totalidad. Dicho en otras palabras, ambos polos están --pese a su oposición-- destinados a reconciliarse en un illud tempus o tiempo mítico.

Este principio parte de la idea que en sus orígenes muchos pueblos tuvieron de la divinidad, la cual se mostraba alternativa o simultáneamente terrible y benevolente, creadora y destructora. Basten como ejemplo dos figuras clave de la religión: Yavé es a un tiempo generoso e implacable con sus criaturas y Siva, la divinidad bramánica de seis brazos, representa en cada una facetas opuestas de su personalidad. En este sentido, la estructura de la divinidad se sitúa por encima de los atributos humanos y reúne los contrarios en elocuente demostración de que la Verdad tiene múltiples caras; de que la sabiduría comprende el conocimiento del mundo en toda su variedad y diversidad.

La coincidentia oppositorum es una de las maneras más arcaicas por las cuales el hombre se ha tratado de explicar la paradoja de la realidad. De su conocimiento, parte también el ideal del místico y del asceta de "anular la oposición" y lograr la perfección a través de la "coincidencia de los contrarios", es decir, adquirir un estado de neutralidad e indiferencia que lo lleve a superar los extremos: renuncia del placer y del dolor, del hambre y la gula, etcétera, virtud conocida como la templanza.

Lezama dista mucho de pretender la supresión de la experiencia de los extremos. Por el contrario, la acentúa. Los personajes, contruidos a partir de los contrastes más violentos (característica de los personajes míticos) podrían dar la impresión de maniqueístas. Pero esto ocurre sólo en primera instancia y debido a la lectura apresurada. No están elaborados, como en la mayoría de las novelas modernas, reuniendo cada uno de ellos la mayor cantidad de elementos contrastantes en la personalidad, a fin de hacerlos más "humanos". Lo mismo que en novelas como Los hermanos Karamazov, los personajes de Lezama representan arquetipos; son símbolos de una realidad contrastante, con un papel y un propósito específicos. Lo mismo ocurre con los acontecimientos. En Paradiso, la orgía representa el nivel más elemental de la vida religiosa: a la vez que es la regresión a lo indistinto y salvaje, es la recuperación de un estado contemplativo a partir del frenesí que tiene como finalidad volver a un orden cosmológico partiendo del caos. Simboliza el regreso a lo amorfo y lo indiferenciado; al lugar donde los valores y los atributos son abolidos y los contrarios coinciden por un momento en que el hombre logra igualarse a la divinidad. A través de la experiencia de los extremos en la orgía, sus personajes logran el estado de autonomía de los sabios y los ascetas, sólo que con el método contrario, es decir, con el desbordamiento y el caos alternan los estados de conciencia y "totalización de los extremos".

La contradicción es el principio dinámico, lo mismo para los taoístas que para los indios americanos y vale tanto como parte fundamental del pensamiento esotérico que de la filosofía racional-

lista. De lo anterior se desprende el que la siguiente paradoja para definir el lugar en que se sitúa el "centro del mundo" tenga sentido. Aunque se lo conciba como situado "en algún lugar" donde sólo los iniciados tienen acceso, por otra parte, dice Mircea Eliade, "cada templo, cada casa se considera situada en el centro del mundo".

Las tradiciones más antiguas sitúan el "centro" en la casa misma del hombre, y le confieren el don de la ubicuidad. Ello supone que el centro está en todas partes donde el hombre esté, pero que a pesar de esto, el hombre ha de encontrarlo a través del camino de la iniciación.

Esta consideración del centro delata, según Eliade, una condición determinada del hombre en el cosmos a la que llama "nostalgia del Paraíso". Por ella, el hombre necesita encontrarse en el corazón del mundo, de la realidad y la sacralidad, y trascender así su condición de humano. Nuevamente, situarse en el "centro del mundo" presupone la necesidad de recuperar la condición divina.

Paradiso está situada en el centro del mundo. Su escenario no se reduce a la Cuba anterior a la revolución (época del dictador Rosas) sino a un universo con leyes particulares que obedecen a los cánones impuestos por la novela misma. Paradiso como espacio es el topos donde coinciden y se dan cita todas las experiencias del hombre en el transcurso de su vida.

He aquí un listado de los nombres más significativos en la novela que nos ocupa y su significado simbólico conforme a esta

idea de Paradiso como "centro del mundo":

Cemí (protagonista, héroe arquetípico): "de Zemí: m. Divinidad, fetiche o espíritu de los indios antillanos; suele escribirse generalmente Cemí". Zemis: "ídolos protectores equivalentes a la figura de los nahuales, considerados dioses".

Rialta (madre de Cemí, figura protectora): "la palabra 'Rialto' aparece en el Canto IX de la Divina Comedia, en el 'Paraíso'. Sugiere una región en la península itálica." Rialto, a su vez, viene de "una de las islas sobre la cual se elevan la Catedral de San Marcos y el Palacio Ducal, en Venecia".

Fronesis (amigo de Cemí, arquetipo de los valores apolíneos): "entre los egipcios significa sabiduría aplicada; entre los griegos, el que se adelanta, el virtuoso".

Foción (amigo de Cemí, arquetipo de los valores dionisiacos): "Ciudadano ateniense que estuvo involucrado en el escandaloso proceso por la mutilación de la estatua de Hermes".

Celita (madre de Foción, símbolo de la maternidad que conlleva la mácula desde la concepción, el impedimento de la condición heroica): "diminutivo de celada".

Paradiso (título de la novela): "de parque, jardín cerrado. Equivalente de Edén, que tiene la doble connotación de jardín

y de placer o deleite, por tanto, jardín del placer".

(1)

Importancia de la filosofía hermética en Paradiso

a) Las teorías esotéricas: la "filosofía oculta" y la Cábala

La "filosofía oculta" es el resultado de una serie de conocimientos "extracientíficos" conformados por lo que en el Renacimiento era conocido como "conceptos herméticos" más las versiones cristianas de la Cábala judía. A pesar de que los estudios modernos han mostrado una tendencia a concentrarse en el aspecto hermético de la filosofía oculta, en realidad se trata de un sistema hermético-cabalístico debido a la enorme influencia que la Cábala judía ejerció, en el momento de la cristianización, en el curso histórico de la religión.

"Cábala" quiere decir "tradición". Su origen se remonta a la creencia de que Dios entregó las tablas de la Ley a Moisés junto con una segunda revelación del significado secreto de tal Ley. Se decía que estos conocimientos esotéricos habían sido transmitidos oralmente por los iniciados, quienes debían compilar dichos preceptos profundamente arraigados en las Escrituras en hebreo (recuérdese que por esa razón esta lengua era tenida como la lengua sagrada elegida por Dios para dirigirse al hombre) a fin de descubrir, mediante su estudio, el complejo y oculto sentido de las Escrituras. El método cabalístico que a partir de ese momento empezó a utilizarse consistía en una igualmente compleja interpretación del alfabeto hebreo. Como puede comprenderse, este método podía, con facilidad, ser convertido en una suerte de magia religiosa; en no pocos capítulos de la historia de la

Inquisición figuran heresiarcas que atentaron contra los preceptos de la Iglesia a través de estas "falsas" interpretaciones de la Cábala judía. Esta última se encuentra intrínsecamente ligada a las teorías herméticas y ambas conforman lo que ahora se conoce, indistintamente como "filosofía oculta" u "ocultismo". Su importancia radica no sólo en la influencia que dicha filosofía ejerció durante la Edad Media y sobre todo, más tarde, en el neoplatonismo renacentista, sino en el curso de la historia de Occidente a partir de ese momento y, por tanto, como heredera de dicha historia y tradición, en nuestra época.

Si bien es cierto que en Paradiso no se encuentran alusiones propiamente cabalísticas existe, sin embargo, un vínculo muy estrecho entre la estructura formal y conceptual de esta novela y algunos preceptos básicos del hermetismo. Esto no es extraño en Lezama, dados su interés por la tradición esotérica y su vasto conocimiento de todo cuanto tuviera que ver con la herencia cultural. Por otra parte, Paradiso guarda una estrecha relación con algunos de los preceptos establecidos por el supuesto fundador de la gnosis hermética, el egipcio Hermes Trismegisto, a quien tantas veces me he referido con anterioridad y que, a su vez, tenía afinidades con el tipo hebreo de gnosis, teóricamente originado por el propio Moisés y que dio lugar a la Cábala judía.

b) La tabla esmeraldina

Hay un punto en la tradición esotérica que resalta por su importancia: el de las correspondencias o analogías entre cielo y tierra. Este concepto tiene su origen en el segundo precepto de La tabla esmeraldina, primer escrito alquímico atribuido al legendario Hermes Trismegisto, según el cual lo que está abajo se corresponde con lo que está arriba y viceversa.²⁰ La estructura formal de Paradiso es análoga a este punto. Por principio, Paradiso está constituida por dos mitades claramente diferenciadas que guardan una correspondencia entre sí. Ambas incluyen el mismo número de capítulos y representan idénticas fases en el trayecto de caída y ascenso. Pero además de la estructura formal, esta oposición aparece en los móviles conceptuales más importantes: el bien y el mal (estrechamente vinculados al ascenso y la caída), lo espiritual y lo carnal (representados en lo puro y lo concupiscible) y, finalmente, el ser estático, perfecto y eterno de Parménides (representado en el Uno Único), en contraste con el ser dinámico, imperfecto y temporal de Heráclito (representado en lo múltiple y diferenciado):

Ahí estaba ya el devenir y el arquetipo,
la vida y la literatura, el río heraclitano
y la unidad parmenídea.²¹

Estos opuestos, que gracias a su naturaleza distinta se complementan, son el móvil y la condición de vida para Lezama: el uno no puede existir sin el otro y juntos constituyen el principio creador y perpetrador del mundo, representado en la

literatura. Se encuentran en el anverso y reverso de cada situación (ágape-orgía, vida-muerte, etcétera), pero también en la personalidad y en la interrelación de los personajes (el Coronel y Alberto, Rialta y Leticia, Fronesis y Foción).

En Paradiso todo es diverso; los hechos y las cosas están expuestos en contraste, perfectamente diferenciados. Ninguno es prescindible. Ambos son necesarios y, no obstante, ninguno es suficiente para definir el mundo por sí solo.

Paradiso es, pues, una novela de contrastes. Al lado de la infancia de José Cemí, abundante en referencias a la bondad, la ingenuidad y la paz de la vida dentro del gineceo familiar (época placentaria) se encuentra el despertar sexual del personaje, todo violencia y retorcimiento, construido a partir de alusiones cargadas de una enorme fuerza erótica, mediante las cuales el autor (y el lector, quien recrea la obra al leerla) da rienda suelta a su imaginación y libera las fuerzas contrarias para aprehender el capítulo VIII con una sensibilidad bien distinta de aquélla con que leyó los siete anteriores.

Es curioso que este obvio contraste entre los siete primeros capítulos y el famoso capítulo VIII (uno de los más polémicos) le hubiera valido a Lezama tan severas críticas. Generalmente, éstas hacen hincapié en lo violento y brutal de la descripción, en el exceso de figuras alusivas a las formas más perversas de sexualidad, a la clara connotación homosexual. Pero no es posible analizar un capítulo sin su contexto íntegro, es decir, al margen del propósito de la novela como unidad. Es absurdo negar, según Lezama, "la otra cara de la moneda que no se toca" y

privarnos de ver el lado oscuro de la luna, esa otra mitad por la que también está conformado el mundo:

Es absolutamente imposible descubrir nuevos vicios y nuevas virtudes, ellos estuvieron desde el inicio y estarán en las postrimerías[...] Si no existiera lo concupiscible habitaríamos un mundo enloquecido y errante donde la mismidad se confunde con lo diferenciado.²²

c) Los arcanos del Tarot

Según Magali Fernández Bonilla, la división de los capítulos en Paradiso se basa en las cartas del Gran Arcano del Tarot.²³

A la presente interpretación de dichas cartas, de las cuales según Fernández Bonilla, Lezama escogió sólo algunas, me adhiero y reproduzco la simbología de los 14 capítulos de Paradiso según este criterio:

La primera carta (el mago) corresponde al primer capítulo, porque en éste se presenta al protagonista de la aventura como un mago que accederá a revelar mundos fantásticos a través de sus artes verbales, valido de una serie de atributos: al asma, que servirá de metrónomo para imponer un ritmo a su poesía; la Trinidad (Zoar, el Padre; Baldovina, la Hija y Truni, el Espíritu Santo) que en una paráfrasis del cristianismo le dará la inspiración; las hadas madrinas o figuras protectoras (la madre y la abuela); la comida; los encajes, en su doble sentido de poesía y tradición, y finalmente, el árbol o axis mundi.

La segunda carta (la gran sacerdotisa) corresponde al capítulo que habla de la expresión americana. La sacerdotisa representa la gran oficiante en el culto de la poesía; la figura que lo introduce y le transfiere la sabiduría contenida en la tradición. En este capítulo Lezama hace una suerte de compendio del habla cubana; una alegoría del barroco europeo y americano (el equilibrio de ambos movimientos); una referencia a la expresión negra como una vuelta a lo primitivo y salvaje, y la expresión indígena representada en la sensación que tuvo el Coronel en su primera mañana en México, el terror de un lugar

que "parecía querer entreabrir para él su misterio y su conjuro", todo ello como dones o secretos de la sacerdotisa para introducirlo al mundo de la poesía.

La tercera carta (la emperatriz) representa la figura de la madre como máxima representante del imperio que es Paradiso. En éste, la familia emigra a Jacksonville (un pequeño reino o reino menor dentro de la ciudad mítica que está representada en la isla de Cuba).

La cuarta (el emperador) corresponde a la niñez del padre, y el sentido alusivo de la carta, el papel que éste desempeña dentro de la estirpe. Como se ve, el padre tiene una correspondencia idéntica con la madre.

La quinta carta (el hierofante) representa la personificación de la poesía, que aparece por primera vez bajo la figura de Oppiano Licario.

El sexto naipe (los amantes) está simbolizado en los padres de Cemí, que celebran su boda en el capítulo del mismo número. Los primeros años del feliz matrimonio transcurren al lado de sus dos hijos, Violante y José. No obstante, también incluye la separación de los amantes, puesto que en él se narra la muerte del padre.

La séptima carta (la carroza) corresponde a una despedida. Es la separación de Cemí del gineceo familiar, el fin de la infancia.

Tras esta ruptura, según apunta Magali Fernández, se omiten siete cartas hasta llegar al naipe número 15 (el diablo), que tiene su equivalente en el capítulo octavo. En éste, ocurre el despertar

al sexo con todas sus fantasías, las que simbolizan el carácter oscuro del alma humana y las fuerzas ocultas de la vida.

La carta 16 (la torre) que en el Tarot significa "ruina, sufrimiento y aflicción", sirve de símil al capítulo 9, en que Le-regas sodomiza a Baena Albornoz y Cemí tiene alucinaciones fálicas.

El naipe 17 (la estrella) simboliza la verdad y la inmortalidad, representada en el capítulo 10, en que tras una larga meditación en torno a la homosexualidad Cemí se convence de la necesidad de superarla a fin de que pueda nacer el poder creativo. A pesar de los requiebros amorosos de Foción dirigidos a Fronesis, este último conquista el amor de Lucía y consigue así obtener una forma superior de relación, aquélla de la que nacen los frutos.

La baraja 18 (la luna) tiene el doble significado de muerte y resurrección, por la facultad de la luna de mostrar alternativamente sus dos caras: luna nueva y luna llena. Del mismo modo, en el capítulo XI se narra el caos de Foción en su aventura neoyorquina y los primeros descubrimientos lingüísticos de Cemí en torno a la poesía.

La carta 19 (el sol) corresponde al capítulo XII, en que se da la segunda gran ruptura, la destrucción del tiempo para poder acceder a la poesía, al centro del universo en los ritos míticos, el sol.

Símbolos y ritos

a) El árbol: axis mundi

Quizá la parte más sorprendente de la interpretación que hace Joseph Campbell del mito sea aquélla que se refiere a la necesidad de nuestra psique de explicarse la problemática de la existencia a partir de la elaboración de arquetipos.

Lo curioso de este hecho es que pueblos de muy diversas latitudes, que en sus orígenes no tuvieron puntos de contacto, coinciden en el mismo símbolo para representar una idea.

El árbol constituye un buen ejemplo de lo anterior. Por su forma y sustancia ha sido elegido por distintos pueblos y se ha apoderado de su conciencia religiosa. Extrañamente, en muchas culturas, el árbol representa una copia de algunas de las características del todo y es esto lo que lo convierte en un símbolo de carácter sagrado, que pervive en muchas y muy distintas manifestaciones religiosas. Incluso ha sido adorado como un objeto de culto, más que por lo que es en sí mismo, por lo que de él "se revela" a través de las virtudes que posee. Quizá las más comúnmente citadas sean:

- a) que es vertical (es decir, que crece hacia arriba, buscando el cielo)
- b) que pierde sus hojas y luego las recupera (que muere y resucita, que tiene poder regenerativo)
- c) que algunas hojas y semillas tienen poderes curativos (que devuelve la vida)

d) que da frutos (que alimenta)

e) que algunos tienen látex (símbolo de la maternidad divina) por lo que algunas mujeres lo veneran y es buscado por los espíritus de los muertos que desean regresar a la vida.²⁴

La importancia de estas virtudes ha sido capital para su consagración en casi todas las culturas. Por esta repetición de ciertos gestos que imitan el cosmos, el árbol se ha aislado de su espacio profano y se ha constituido en un arquetipo. Dicho en otras palabras: si el todo existe en el interior de cada fragmento, el árbol entonces, merced a las virtudes citadas, y por la tesis que afirma que el microcosmos repite el macrocosmos y viceversa, el árbol se torna el espejo del universo al repetir en sí mismo las cualidades de aquél; pierde su sentido meramente material --deja de ser un simple árbol-- y se convierte en un árbol cósmico.

Por ello, el árbol ha sido un símbolo que representa la vida para la mayoría de las culturas, y a menudo se lo ha situado como "el centro del mundo", como el santuario. Gracias a que constituye esta imago mundi, bajo una forma aparentemente estática, el árbol acabó por representar la fuerza del cosmos, la vida que hay en éste y su capacidad regeneradora.

Los ejemplos siguientes, extraídos del Tratado de historia de las religiones de Eliade,²⁵ ilustran la presencia del árbol como axis mundi en varias culturas:

-La tradición india representa el cosmos bajo la forma de un árbol gigante en los textos más antiguos (Los Vedas).²⁶

- Los lugares de ofrendas de los cananeos y los hebreos estaban situados "sobre toda colina elevada y bajo todo árbol verdeante". Más tarde, el pilar y la cruz reforzarían, gracias a su verticalidad, la sacralidad del árbol.
- Los textos pali hablan de la piedra o altar situados al lado de un árbol sagrado, y constituían el lugar del culto a las divinidades de la fertilidad.
- La caitya búdica era a veces el árbol solo, sin altar, aunque otras veces era la construcción rudimentaria que se erigía cerca del árbol.
- El santuario arcaico semítico estaba constituido por un árbol o un betilo.

La figura del árbol, bajo esta simbología, ocupa una parte clave en la estructura de Paradiso. La genealogía de la familia Cemí-Olaya está representada a partir de un árbol cuyas ramas paterna y materna convergen en José Cemí, último fruto de ese árbol que encarna el mestizaje de las razas española y cubana (fusión de los mundos europeo y americano). Los relatos en que se sitúan los orígenes de la familia Cemí-Olaya tienen elementos que la vinculan a una cosmología sagrada, específicamente mediante símbolos de la mitología cristiana.

La primera vez que se cita el árbol en Paradiso es cuando el abuelo de José Cemí, don José María, relata una experiencia de su juventud:

Vi un flamboyant que asomaba como un marisco por las valvas de la mañana, estaba lleno de cocuyos. La estática flor roja de ese árbol entremezclada con el alfilerazo de los verdes, súbita parábola de tiza verde, me iba aclarando por las entrañas y todos los dentro[...] Debajo de aquellos rojos y verdes entremezclados dormía un cordero. La perfección de su sueño se extendía por todo el valle, conducida por los espíritus del lago[...] Inmóvil el cordero parecía soñar el árbol. Me extendí y recliné en su vientre, que se movía como para provocar un ritmo favorable a las ondas del sueño. Dormí el tiempo que habitualmente en el día estamos despiertos.²⁷

Gladys Saldívar, en su lúcido ensayo sobre novelística cubana,²⁸ hace referencia a este fragmento y subraya su carácter simbólico con base en algunos elementos tomados de la mitología cristiana. Quizá el más claro de todos es el cordero, símbolo por excelencia con que se alude a Cristo. La atmósfera de paz y tranquilidad que impera en el relato, los calificativos (perfección, inmovilidad), el acontecimiento mismo (el árbol y el cordero que inducen al abuelo a un instante de paz mediante un sueño perfecto, conducido por los espíritus del lago), todo ello hace de este suceso, aparentemente nimio, una metáfora del carácter sagrado de los acontecimientos en la familia. Así como el cordero simboliza a Cristo, el árbol es también paráfrasis de aquél que Dios "había hecho nacer de la tierra [...] el árbol de la vida en medio del huerto".²⁹

Dado que el árbol al que se aludirá en sucesivas ocasiones --a veces particularizado en una especie, como el flamboyant del caso anterior-- es aquél que aparece en el Génesis como situado en medio del Paraíso (o en el centro del mundo, es decir, una

vez más como axis mundi) y que representa la vida, frente a un segundo árbol bíblico, el del conocimiento o árbol de la ciencia del bien y del mal, abundaremos en las alusiones en Paradiso y su significado en el inciso siguiente.

b) El árbol de la vida y el árbol del conocimiento

A lo largo de la novela que nos ocupa hay varias referencias al árbol con un sentido sagrado, específicamente aquél con que se lo alude en la Biblia.

En la descripción del Paraíso en el Génesis, aparecen citados dos tipos de árbol: el de la vida, y el del conocimiento o árbol de la ciencia del bien y del mal. Para comprender la importancia que reviste el hecho de que el árbol que aparece en Paradiso (el árbol Cemí-Olaya) sea precisamente el de la vida --sustento e inicio de una nueva raza--, es necesario recapitular sobre el pasaje bíblico en que Adán es expulsado del Paraíso:

"En el centro del Paraíso se encontraban el árbol de la vida y el árbol del conocimiento del bien y del mal".³⁰ Cuando el demonio, bajo la forma de la serpiente (lo que reptar, lo subterráneo, la oposición de las tinieblas frente a la luz) sugiere a Adán comer del árbol de la ciencia del bien y del mal, y le dice: "Dios sabe que el día en que comáis de ese fruto vuestros ojos se abrirán y seréis como los dioses, conociendo el bien y el mal",³¹ le brinda la oportunidad de igualarse en un punto, al desobedecerla, a la divinidad. Mediante el atributo de la omnisciencia, es decir, la capacidad de "ver" donde se encuentran el bien y el mal, el hombre asemejarse en sabiduría a Dios. Tentado, Adán sucumbe y prueba el fruto. "Y el Señor Dios dijo: he aquí que Adán se ha hecho como uno de nosotros por su conocimiento del bien y del mal. Ahora es necesario que no adelante su mano, que no tome también el fruto del árbol de la vida".³² Es claro que Dios cas-

tiga a Adán con el destierro para evitar que aquél pueda conquistar la inmortalidad (representada en el árbol de la vida) e igualarse, mediante la posesión de este segundo atributo, al ser divino.

De los dos árboles, el más valioso es el de la vida, porque representa la inmortalidad, la perpetuación de la vida y la capacidad regenerativa, atributos exclusivos de la divinidad, frente al árbol de la ciencia, que representa la sabiduría, que pese a pertenecer a Dios, es susceptible de ser adquirida, mediante grandes esfuerzos, por el hombre.

El frecuente hallar, en distintos mitos, que el héroe o el asceta adquieren finalmente la sabiduría (o la reciben, como un don); justamente el protagonista de Paradiso es un ejemplo de que el conocimiento puede ser adquirido a través de la superación de grandes vicisitudes; no así la inmortalidad, que siempre se encuentra en lugares inaccesibles (en el fin del mundo, en el fondo de un abismo, en las tinieblas del mundo subterráneo, en la más alta cima, en las profundidades oceánicas o aun en otras galaxias) --salvo en los casos de los héroes que tienen características divinas o semidivinas-- muy difícilmente es adquirida.

El caso de Gilgamesh, el héroe babilónico que teme "acostarse un día para no despertar más" --pero que es incapaz de conseguir la inmortalidad-- es un buen ejemplo de que ésta no puede obtenerse fácilmente, aun tras largos trabajos.

La mayoría de los héroes míticos no la desean siquiera. Hay, sí, varios de ellos que van en busca de la eterna juventud, pero ésta es distinta de la inmortalidad, del hecho de nunca morir

aunque la vida física siga su curso y envejezca el cuerpo.

La inmortalidad física puede ser incluso un castigo. Bástenos recordar el caso de Prometeo, quien es condenado por los dioses a vivir eternamente pendiente de unas peñas, expuesto a que diariamente le devoren las entrañas.

Esta distinción entre inmortalidad y juventud eterna puede ejemplificarse más claramente si pensamos en las fórmulas alquímicas y médicas cuyo objeto era el de regenerar la vida y rejuvenecer a la persona; es decir, prolongar ese estado de la vida en el que se está en plenas facultades. Por otra parte, la inmortalidad no es de naturaleza tal que atraiga al sabio o al místico, puesto que ambos aspiran a una liberación del espíritu a través de la verdad y no a una prolongación ilimitada de la existencia.

Existe, sin embargo, otro estadio de la inmortalidad. Se trata de una permanencia, no física, en el mundo y en la conciencia de los hombres. Una forma de inmortalidad que guarda una estrecha relación con el principio fundamental de la materia "que no se crea ni se destruye, sino simplemente se transforma". A este tipo de inmortalidad aspira José Cemí, a ese "y me iré, pero los pájaros seguirán cantando" de Antonio Machado. A la adquisición de la palabra que nunca muere, a esa parte de la creación que hace al hombre --o a una parte de éste-- inmortal, y lo iguala por ello al ser divino.

La búsqueda de la inmortalidad física como tal surge de una tergiversación de las enseñanzas tradicionales. El verdadero objetivo está en superar las limitaciones personales a fin de alcanzar

una realización que trasciende todas las esferas de la forma: el mito, el culto, el arte, la filosofía, son vehículos que ayudan al hombre a ir más allá de sus límites.

Los ascetas y algunos héroes que han alcanzado la inmortalidad, tuvieron que desprenderse del cuerpo. Como si éste fuera una cáscara que esconde el fruto de la espiritualidad del hombre, algunas disciplinas orientales se enfocan hacia el desprendimiento corporal, de ahí la poca importancia que tiene preservar la parte física en el plano mítico. Dice el Tao Te King:

El conocimiento de la eternidad hace al hombre comprensivo y la comprensión amplia su mente; la amplitud de la visión trae nobleza y la nobleza es como el cielo. Lo celeste es Tao. Tao es lo Eterno. No ha de temerse la decadencia del cuerpo.³³

Pero aun este tipo de inmortalidad, para Lezama, es atributo propio de la divinidad. Un hombre común no puede aspirar a ésta así como así. Además de una vida dedicada al esfuerzo, el hombre debe tener la inmortalidad como destino. De ahí el carácter sagrado de la unión de las dos ramas paternas en el árbol familiar al que pertenece Cemí.

Los orígenes de ambos padres se remontan al mito: el coronel es un miembro de la más pura estirpe espiritual; su castidad y la nobleza de cada uno de sus actos lo demuestran. Por su parte, de Rialta se dice que "conservaba el tranquilo rielar de la casta de Venus",³⁴ además de que nunca se hace referencia a ella como Eva, la pecadora, sino como la inmaculada Virgen María. Más ade-

lante, Lezama dice que José Cemí, junto con sus hermanas Violante y Eloísa, es el último miembro de dos familias cuyas ramificaciones "coincidían en la historia sagrada".³⁵

El árbol Cemí-Olaya es, pues, un árbol que participa del arquetipo mítico; sus raíces simbolizan la casta sagrada de la familia y su último fruto, Cemí, la simiente de una nueva raza en que la naturaleza ha de verse purificada y renovada.

c) La serpiente, guardián del árbol de la vida

Otro símbolo clave en Paradiso, que aparece muy ligado al árbol en la mitología cristiana de la que Lezama retoma varios elementos es la serpiente.

En la iconografía mesopotámica, el árbol aparece rodeado de astros, pájaros o serpientes. Es muy posible, según apunta Mircea Eliade, que el episodio bíblico bien conocido del árbol y la serpiente haya sido inspirado en un prototipo babilónico, pues un croquis arcaico de Susa representa una serpiente que se yergue verticalmente para comer de un árbol.³⁶

La serpiente, en todas sus variantes, desde la lombriz hasta el dragón, es un símbolo que tiene un sentido iniciático. Generalmente es el monstruo que lucha contra el hombre, que se opone a sus deseos y le impide alcanzar su meta de muy distintas (y astutas) maneras. En la Biblia (lo mismo que en Paradiso) representa la tentación; mediante el ofrecimiento de bondades futuras induce a Adán a desobedecer y lo condena así al destierro. Más tarde se le aparece a Cristo en el desierto y lo tienta a renunciar a su propósito de retiro ascético, aunque sin fortuna.

La serpiente es el obstáculo con que el hombre tropieza en su propósito de trascender sus límites, es el principal oponente del hombre a la inmortalidad. Aquél que no lucha contra la serpiente no puede vencer los límites naturales que le son impuestos en la vida.

La lucha no siempre es de naturaleza física: en el episodio bíblico del Génesis antes citado, Adán fue vencido por la astucia

de la serpiente, que lo privó del Paraíso. Como fuerza opuesta a la divinidad del bien (Dios), la serpiente (el demonio) instiga a Adán (el hombre) a desobedecer a la primera, a fin de privarlo de alcanzar la gracia a que estaba destinado; lo induce a probar el fruto del Arbol de la Ciencia. Pero, al tiempo que le hace más fácil el acceso a este fruto, le retira (es decir, le "prohíbe") el del Arbol de la Vida, y así, le niega el acceso a la inmortalidad. La serpiente es desde este momento para la mitología cristiana la fuerza destinada a impedir al hombre alcanzar su más alto y ambicioso fin, esa forma de pertenecer al universo y quedarse en éste vivo, presente, a pesar de su desintegración física; la única forma de inmortalidad a la que puede acceder.

La serpiente conserva el mismo sentido iniciático en Paradiso. Representa la tentación y el obstáculo, pero también lo corrupto (lo "retorcido", lo que repta, lo que tiene que arrastrarse).

Si el signo de Cemí, desde su concepción, es el de la pureza asociada a imágenes como el cordero y el árbol, el de Foción es el pecado, que encarna en la serpiente. Foción es el homosexual atormentado por su amor no correspondido hacia Fronesis, a quien se describe siempre en medio de una atmósfera retorcida y densa, "siempre rodeado de sierpes". 37

En contraste con los orígenes de Cemí, referidos siempre dentro de una atmósfera de comunicación espiritual e incorpórea entre el Coronel y Rialta, los de Foción y Fronesis son turbios y están asociados al placer carnal.

En el capítulo X, Foción dice a Cemí que Fronesis es hijo has-

tardo de un diplomático cubano radicado en Viena, y su madre, una bailarina austriaca que es su amante. Esta no quería a su hijo, pues estaba enamorada de Diaghilev, que era un "endemoniado pederaста activo" quien a su vez sentía una poderosa atracción hacia el padre de Fronesis. Una hermana de la bailarina, Ma. Teresa Sunster, criará al niño.³⁸

En este mismo capítulo, Fronesis narra el origen de Foción: concebido a partir de un adulterio de su madre, Celita (nombre en el que Gladys Saldívar encuentra el diminutivo de celada), con un hermano de su esposo, lleva desde esta concepción el signo del pecado y la muerte. Inmediatamente después del único acto sexual que realizaron Celita y su cuñado, son sorprendidos por el marido de Celita que pierde la razón, mientras que el hermano adúltero muere en el lecho.

Al respecto, apunta Gladys Saldívar:

El común denominador de las microgenealogías de Fronesis y Foción es el pecado de origen, el cometido por los padres y que, reproduciendo el esquema bíblico, explica la atmósfera de pre-determinación que envuelve a estos personajes.³⁹

La ascención

a) Simbolismo de la ascención

En las mitologías, la muerte representa la trascendencia de la condición humana, la entrada en el otro mundo. Este paso es dado por aquellos que gracias a los esfuerzos de su vida heroica logran penetrar la "otra vida".

Existe la idea generalizada de localizar el "más allá" adonde las almas se dirigen, en el cielo. Quizá esto se deba a una especie de sublimación del espacio sagrado y a que, como ya se ha visto en la simbología del árbol, lo cercano a la tierra (las raíces) es lo que representa la parte carnal del hombre y lo que más se aleja de aquélla (las ramas) simboliza su parte etérea y espiritual. De ahí que se hable de la tendencia a alcanzar la trascendencia como la "subida" o "ascención", y que con frecuencia se mencione al sol como el lugar donde esta subida culmina, debido a su situación estelar.

El escalamiento ritual es un largo proceso, constantemente amenazado por la caída. En la historia de las mitologías existen un sinúmero de ritos solares de ascención; bástenos dos ejemplos para ilustrar este inciso:

-En la Taittiriya Samhita (VI, 6,4,2) existe un importante mito de la literatura védica donde se especifica que "en verdad el oficiante se hace una escala y un puente para alcanzar el puente celeste", y más adelante, en otro pasaje del mismo libro se especifica que el oficiante trepa por una escalera y, llegado

a la cima del poste del sacrificio, extiende las manos y exclama: "¡He alcanzado el cielo, los dioses; me he hecho inmortal!" (I,7,9).

-En los misterios del mitra, la escala ceremonial tenía siete escalones (quizá de ahí derive la expresión del "séptimo cielo"), cada uno de los cuales estaba formado por un metal diferente; el séptimo era un escalón de oro y con él se llegaba al sol.

-Recuérdese igualmente la escala de Jacob, por la cual subían y bajaban los ángeles, y el simbolismo de la ascensión empleado en la mística cristiana, concretamente por San Juan de la Cruz, quien representa las etapas de perfeccionamiento espiritual en Subida al Monte Carmelo.

En casi cualquier rito (chamanista, de iniciación, éxtasis místico, etcétera) la penetración de la existencia en niveles superiores está expresado en la ascensión. Incluso la "levitación" tiene este sentido y equivale a una trascendencia del cuerpo en dirección de una región superior. Así pues, el cielo es un lugar dotado de valores míticos. De esta misma cualidad participa el sol, que se encuentra en un punto del cielo. "Elevarse" hacia estos lugares es sinónimo de "trascender" la propia condición.

En la obra que nos ocupa, la ascensión de Cemí logra cristalizar en su encuentro definitivo con la poesía, en su sentido original de "creación". La solarización del héroe está representada en su

ascensión y encuentro final con la luz de la poesía. Esta participa, porque es luminosa y porque se encuentra "más allá" del acceso al hombre común, en las regiones superiores a las que se tiene acceso sólo mediante indecibles esfuerzos, de las cualidades del sol en tanto entidad mítica.

b) Abolición del tiempo y del espacio

Muchas han sido las discusiones en torno a los últimos capítulos de Paradiso que, según la opinión de algunos críticos, no guardan la misma relación que los anteriores con la trama general de la obra.

En el hermético capítulo XII, que guarda una estrecha relación con la simbología de los mitos de ascensión, cuatro historias se yuxtaponen en forma de remolino. El hecho de que no tengan una estructura lineal o circular sino intermedia crea una sensación de pérdida temporal, lo que probablemente fuera el objetivo de Lezama en esta última parte, a fin de dar a su novela un valor ad aeternum. Aquí no es importante ya la secuencia cronológica sino el que suceda, el que se dé el hecho mismo de la poesía. En este capítulo, alternadamente cambian los rostros de los personajes: un niño se confunde con el enigmático insomne; un crítico musical con Atrio Flaminio. La narración brinca constantemente de un tema a otro: de la reiteración en los actos del niño al tema de la fama; del insomnio constante del desvelado al sueño del crítico musical. Igual que en el último movimiento de una sinfonía, este capítulo tiene un carácter sintético y conclusivo: la idea anterior de un tiempo mítico se constata aquí. La técnica empleada por Lezama es semejante a la de Cuadros de una exposición, donde el último movimiento, "Las puertas de Kiev" sintetiza el tema del Paseo, presente en toda la obra, y que se intercala en forma de remolino entre las notas del tema final. De la misma forma el tiempo se intercala de un modo cada vez más obsesivo en este capítulo de Paradiso.

El intento de anular el tiempo guarda una estrecha relación con la intención de anular el espacio, hecho que se manifiesta en los cambios

narrativos de tercera persona a primera. Además, esta idea queda explícita en el hecho de que la acción transcurre en tiempos y espacios distintos simultáneamente: el pasado mítico, el inmediato, el presente y futuro lo mismo que el espacio mítico, el de la infancia, el de la realidad presente y un lugar que no existe: el de la realidad del insomnio. Los hechos parecen no ocurrir, aunque ocurran; es decir, como si el tiempo afectara la sucesión y variación de los acontecimientos de una forma distinta a la habitual, el hecho narrado se anula mediante una serie de contradicciones en las consecuencias que dicho suceso debió desencadenar: Un niño rompe una jarra con la pelota con que juega. La abuela, al darse cuenta de esta catástrofe, acoge al niño en su regazo a fin de que no se asuste, y guarda los trozos de porcelana en una bolsa. Al día siguiente, el niño ve con ojos desmesurados que la jarra está intacta sobre una repisa y no obstante, guarda vivamente el recuerdo de la abuela consolándolo por haber roto la jarra la tarde anterior. Por su parte la abuela, atemorizada de que el tiempo haya tomado un cauce distinto del que le correspondía, pone al niño cerca de la jarra para que la rompa y se consume un acto que ya había sucedido, pero al ver que esto no sucede, acerca al pequeño a su regazo para protegerlo, ya no del regaño de sus padres por haber roto la jarra, sino de algo inexplicable.

Ejemplos como el anterior abundan en esta parte final. Lo sobresaliente en estas historias aparentemente deshilvanadas con respecto de la trama central de la novela es la intención de Lezama de dar un sentido absoluto y eterno a los acontecimientos. Se trata, una vez más, de llevar la historia concreta a un tiempo y un espacio sagrados, de elevar la condición de los sucesos ocurridos dentro de un marco específico, a la altura del mito.

Conclusiones

La trama de una novela, igual que la vida de un hombre --cada una de las circunstancias que lo conforman-- puede, ciertamente, concentrarse en una anécdota. La historia de José Cemí comprende una trayectoria que puede ser descrita a través de un discurso lógico. Pero la enumeración de los distintos factores que componen una historia no añade a ésta nada nuevo y, en el mejor de los casos, no resulta sino un lugar de reunión de elementos con los cuales un lector puede o no coincidir, sin que haya en esto ninguna aportación a la obra, pues este tipo de análisis no constituye un acto que reproduzca el proceso de la creación que toda crítica supone. Y es que la travesía del personaje por la novela --como la del hombre común por la vida-- puede ser, incidentalmente, concreta, pero vista desde un plano alegórico se vuelve fundamentalmente una imagen, un símbolo más que un ejemplo a seguir. El viaje que esta trayectoria lleva implícito es un viaje interior hacia profundidades donde operan oscuras resistencias que encuentran su lugar en el mito.

José Cemí encarna esa parte del yo omnipresente que vive en todos los hombres. Este yo idealizado que se manifiesta en todas sus facetas supone nuestra fuerza interior magnificada y expuesta constantemente a la adversidad o, dicho en términos religiosos, el personaje mítico se convierte en una revelación de la parte esencial que nos constituye, de nuestra parte trascendente puesta en términos de una circunstancia. Pero la aventura heroica vertida en una novela no implica un adoctrinamiento; más bien debe enten-

derse como una propuesta ontológica y estética en torno a la meditación sobre nuestra propia divinidad inmanente puesta en práctica a través de la fuerza creadora. Dicho en otros términos: Paradiso es una reflexión sobre el yo tal como la obra de Proust es una reflexión sobre el tiempo. La lección del héroe en este caso --si puede hablarse de alguna-- no es "haz esto y sé bueno", sino "conoce esto y sé Dios", como atinadamente apunta Campbell respecto de las novelas míticas.

La primera tarea del héroe es experimentar, por vía de los peligros a que está sometido, los distintos estadios del ciclo de la vida, del ciclo cosmogónico, y después transformar la existencia humana mediante la exposición de los potenciales demiúrgicos.

Las jornadas mitológicas que componen la aventura del héroe, sus caídas y ascensos, han de ser interpretados como la representación de los distintos aspectos de la vida del hombre y como el descenso al mar oscuro de la psique, a la que hasta hoy sólo puede accederse por el camino de los símbolos.

Para llegar a la luz del conocimiento, el héroe tiene que afrontar un largo y penoso periodo de oscuridad. Igual que éste, el hombre transcurre a lo largo de su existencia por momentos de extremo peligro; debe exponerse a múltiples impedimentos y limitaciones; debe enfrentarse al dolor y al miedo. Igual que el héroe, el hombre es lanzado a sus propias profundidades interiores y a las del universo que lo rodea. El mito expuesto en Paradiso comprueba a través de las dificultades a que se enfrenta Cemí, que se requiere una capacidad extraordinaria para sobrevivir y triunfar en la gesta

heroica. La conclusión de la aventura es la confirmación de las fuerzas interiores dadas al hombre y de su destino trascendente. El héroe sale airoso de la contienda y el sentido de las cosas que lo rodean y de los sucesos que vive toma nuevo cauce. El héroe demuestra entonces su grandeza: no es el triunfador del mundo ya hecho sino del mundo por hacer. El héroe no es quien se adapta y continúa la dinámica del ciclo cosmogónico sino quien también la explica y abre los ojos de los hombres para que la verdad sea experimentada de nuevo por todos. La justificación de este final triunfante radica en el hecho de que el asunto primordial de la novela mitológica es "revelar" los peligros y las técnicas del oscuro camino interior para traer, como Prometeo, el fuego del conocimiento a los hombres. Por ello los incidentes están hiperbolizados al punto de parecer su caricaturización: éstos representan triunfos míticos --en última instancia triunfos psicológicos-- no físicos. Aun cuando la historia de Paradiso sea la de un hombre real, los hechos de su victoria se manifiestan, no en forma coherente con la realidad, sino plasmados en visiones como las de los sueños: hay una realidad más importante que la individual por la que todos pasamos cuando soñamos. Por ello, el triunfo del héroe en su última jornada revela una verdad más completa y profunda que aquélla que nos conmueve tanto en la tragedia: es la victoria de Eros frente a Thánatos; es la certeza de la perdurabilidad de la vida frente a la muerte. Pero es, también, la manifestación del ser inmutable, tan indiferente a los accidentes del tiempo como lo es el desierto al destino de un grano de sal.

A lo largo de esta exposición me propuse descubrir algunos de los símbolos que se esconden bajo las figuras de la religión y la mitología en Paradiso mediante la comparación de éstas con una multitud de alusiones que aparecen disfrazadas en esta novela. Si mediante este trabajo logré en algún momento que el significado de estos mitos se hiciera aparente, si logré encontrar algunos símiles entre el mito por todos conocido y la reinterpretación lezamiana, el objetivo de este análisis quedó cumplido. Partiendo del principio de que las verdades del hombre han tomado distintas máscaras para disfrazar un mismo sentimiento a lo largo de su historia, espero que los paralelos y las recurrencias a los temas que han inquietado a los hombres de distintas latitudes se encuentren, en alguna proporción, manifiestos en este trabajo que trata de su utilización recurrente y su particular empleo en Paradiso. Espero, asimismo, haber dado con la contracara de la historia que se narra en esta novela, que abarca el encuentro en la lectura no con sucesos sino con actos que rebasan su referente concreto.

El acto primigenio que toma su lugar en Paradiso es el acto poético en el sentido riguroso de poiesis, creación. No se trata, pues, de la novela de un narrador, sino de un poeta. En ésta, Lezama ha pretendido erigirse en dios y, en su pasión por nombrar, por hallar en cada caso la palabra exacta y única ha devuelto a las cosas el nombre que tuvieron al principio, cuando decir "árbol" significó darle el primer soplo de vida, y repetir el nombre fue el acto de evocar el árbol verdadero. Mediante su obra maestra ha inventado el mundo nuevamente, le ha dado forma y sentido. Con la invención

de un lenguaje ha quitado el velo que acostumbra cubrir la piel de cada cosa y la ha ofrecido intacta y desnuda a sus lectores. Ese largo proceso de despojo representa un intento por recuperar el logos, tanto de quien escribe como de quien recrea cuando lee, y quien emprende este viaje ya no puede volver a su antiguo estado de inocencia. Ha probado, por decirlo así, el fruto del bien y del mal, ha tocado un fragmento del universo. Su vida ya es, como la de Cemí, un destino.

Lezama Lima, ese "tejedor del tiempo dorado de la historia", nos entrapa: quiere hacernos creer que un poema puede ser la vida cotidiana de José Cemí; una vida laberíntica que en no pocas ocasiones se convierte en una serie de historias circundantes, sin aparente hilación. Al comprender que Paradiso no podría tener una trama lineal, y que los defectos aparentes en realidad la enriquecen mordemos, también, el anzuelo que su autor nos ha tendido: la meta cumplida del héroe, la creación, es apenas la puerta del infierno: el angustioso principio.

Epílogo

"El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando piensa".

Hölderlin

Notas a la segunda parte

1. Eliade, Mircea, Tratado de historia de las religiones, pág. 376
2. Sobre el tema de los contrarios o la "coincidentia oppositorum" me extendiendo en el inciso c.
3. Adonis: divinidad griega de origen fenicio. "Por su belleza fue protegido y amante de Afrodita, quien no pudo impedir su muerte en un accidente de caza". Esta lo transformó en anémona. Vid Diccionario Enciclopédico Grijalbo.

Dionisos: Dios griego hijo de Semele y de Zeus que lo gestó en su muslo. "Dios de la vid y del vino, de la pujanza vital, de los ritos místéricos y del éxtasis orgiástico y místico, se le dedicaron las fiestas dionisias. Su culto introduce el mito oriental de la resurrección". Vid Diccionario Enciclopédico Grijalbo.

Cibeles: "Diosa madre de origen frigio, identificada con Rea como diosa de la fertilidad. Su culto en Roma causó gran predicamento después de Claudio". Vid Diccionario Enciclopédico Grijalbo.

4. Eliade, Mircea, Op.Cit., pág. 379
5. Ibid, pág. 380
6. Ibid
7. Vallejo Nájera, Juan Antonio, Locos egregios, pág. 173

8. Ibid, pág. 157

9. Paradiso, pág. 274

10. Ibid

11. Ibid, pág. 346

12. Ibid, pág. 347

13. Ibid, págs. 275 y 276

14. Ibid, pág. 282

15. Ibid, pág. 283

16. Ibid, pág. 282

17. Ibid, pág. 287

18. Ibid

19. Ibid, pág. 290

20. Junco Fazziolari, Margarita, Op.Cit., pág. 50

21. Lezama Lima, Introducción a los vasos órficos, pág.255

22. Apud, Quimera, pág. 41
23. Junco Fazziolari, Margarita, Op.Cit.
24. Sir Joseph Frazer, The magic art II, en Mircea Eliade, Op.Cit., págs. 316 y ss.
25. Ibid, pág. 247
26. Atharva Veda (II, 7, 3) en Mircea Eliade, Op.Cit., pág. 250
27. Paradiso, pág. 23
28. Saldívar, Gladys, Novelística cubana de los años sesenta
29. Ibid
30. Génesis (2, 9)
31. Ibid
32. Ibid (3 - 22)
33. Lao Tsé, Tao Te King, pág. 16
34. Paradiso, pág. 132

35. Ibid, pág. 70

36. Mircea Eliade, Op.Cit., pág.249

37. Paradiso, pág. 297

38. Ibid, Págs. 303-304

39. Saldívar, Gladys, Op.Cit., pág. 22

Bibliografía

Lezama Lima, José, Aventuras sigilosas, Edics. Orígenes, La Habana, 1945.

_____ Enemigo rumor, Edics. Espuela de Plata, La Habana, 1945.

_____ Introducción a los vasos órficos, Seix Barral eds., Barcelona, 1971.

_____ La expresión americana, Alianza Editorial, Madrid, 1969 (El libro de bolsillo, 206).

_____ Paradiso, edición revisada por el autor y al cuidado de Julio Cortázar y Carlos Monsiváis, Edics. Era, S.A., México, 1968, 489 pp.

Bibliografía sobre Lezama Lima:

Alvarez Bravo, Armando, Orbita de Lezama Lima, ensayo prel., selec. y notas de A. Alvarez Bravo, Edics. Unión, La Habana, 1966 (Orbita).

Coronado, Juan, Paradiso múltiple, UNAM, México, 1981, 144 pp.

Cortázar, Julio, La vuelta al día en ochenta mundos, Siglo XXI eds., México, 1968.

Espinasa, José Ma., Invitación a Lezama Lima, UAM, México, 1981.

Fazziolari, Margarita, Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima. New York University Press, New York, 1970.

Figueroa, Esperanza, "Forma y estilo en Paradiso" en Revista Iberoamericana, Núm. 36, 1970, P.427

Márquez, Enrique, Lezama Lima; una poética de la figuración, Miami University Press, Miami

Simón Pedro, ed., Recopilación de textos sobre Lezama Lima, Casa de las Américas, La Habana, 1970.

Zaldívar, Gladys, Novelística cubana de los años sesenta; Paradiso, el mundo alucinante,

Bibliografía ancilar:

Collingwood, R.G., Idea de la historia (sexta reimpresión), FCE, México, 1977, 323 pp.

Detienne, Marcel, La invención de la mitología, Edics. Península, Barcelona, 1985, 197 pp.

Eliade, Mircea, Tratado de historia de las religiones, Edics. Era, S.A., México, 1986, 462 pp.

Frazer, James George, Sir, La rama dorada (octava reimpresión), FCE, México, 1982, 860 pp.

Jesi, Furio, Mito, Trad. de J.M. García de la Mora, Edit. Labor, Barcelona, 1976, 164 pp.

Gimbernat de González, Esther, Entre los confines de la transgresión, Universidad Veracruzana, 1972, 115 pp.

Graves, Robert, Los mitos griegos (2 vols.), Alianza Editorial S.A., México, 1985, 408 pp.

Graves, Robert y Raphael Patai, Los mitos hebreos, Alianza Editorial, Madrid, 1986, 276 pp.

Jung, Carl Gustav, Los complejos y el inconsciente, Edit. Villiscaña, S.A., México, 1986, 293 pp (Círculo de Lectores).

Munz, Peter, Cuando se quiebra la rama dorada, trad. de Federico Patán, FCE, México, 1986. 235 pp (Breviarios, 418)

Scholem, Gershom, La Cábala y su simbolismo, Siglo XXI eds., México, 1986, 230 pp.

Yates, Frances, La filosofía oculta en la época isabelina, FCE, México, 1982, 331 pp.