



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PARADISO: CREACIÓN DE UN SISTEMA POÉTICO DEL UNIVERSO.
(Aproximación al Lezama monstruo de su laberinto).

T E S I S

que para optar el grado de
MAESTRO EN LETRAS IBEROAMERICANAS

p r e s e n t a

JUAN CORONADO LOPEZ

México, D.F.

1978



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 esta 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.

Para Ana María
que es
Signo,
Clave
y Cuerpo.

"el hombre se haya encerrado en un palacio de espejos cuyos juegos lo desorientan para conducirlo mejor hacia sí mismo".

Jean Rousset

"Y ahora, entre tanto que vengan noticias de esto, de estas tierras que ahora nuevamente he descubierto, en que tengo sentado en el ánimo que allí es el Paraíso Terrenal".

Cristóbal Colón

"No admito más que una cosa en el mundo que no sea natural; la obra de arte".

André Gide

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

Santo Tomás de Aquino
citado por Lezama.

1

LEZAMA LIMA: UNA IMAGEN
DIBUJADA AL RÁPIDO VUELO

Voy a romper la angustia de la nada imaginando una figura de Lezama; no un sueño, no un símbolo, sólo un asidero que cubra el desamparo del principio.

Con Lezama se recorre un largo camino y se está en el mismo lugar. El poeta teje el mundo y de pronto se da cuenta de que ha construido un laberinto. Un laberinto del que es creador y también cautivo. Él está allá en el fondo oscuro, quietamente sentado y con una sonrisa bailona en los labios. Es en este momento cuando -con inquisidora actitud- me precipito a la búsqueda de ese gran monstruo de su laberinto.

Me alienta en este frívolo quehacer lo que a Colón, en su día, lanzó hacia su nuevo, y no sabido, mundo descubierto; lo que ha movido a Nuestra América y Lezama repite

como vocero oficial: "Sólo lo difícil es estimulante".

Me pregunto qué es el mundo, como los descubridores se preguntaban qué era esta tierra exuberante. Pero, ni yo soy tan de vuelos altos como los dichos navegantes; ni el paraíso de Lezama es una tierra virgen a pisadas extranjeras.

En este acercamiento a Lezama -tangencial como toda aproximación a un creador- tendré que arrancar de una parte de la gran totalidad: Paradiso. Imagen, figura y semejanza de Lezama mismo y de todo su mundo poético. Lezama Lima es el creador de un Universo Poético: es un Poeta. Siempre que escribe imagina un mundo, lo crea. Rompe lo que para él es débil muralla entre lo prosaico y lo poético. Un aliento interior recorre todo lo que escribe, para convertirlo en materia poética. La "poiesis" es el fondo de su contacto con el mundo; no sólo al escribir, sino también al desarrollar su "verba criolla" en un final de gran mesa aromático a café y tabaco. Es extraño como, casi sin pensarlo, todo se va enredando en infinitas relaciones. El haber mencionado el café y el tabaco me lleva a cientos de pequeños callejones: dones de América al mundo, esclavitud y todas las demás sofisticadas formas de explotación, historia de Cuba, artifi-

cios del espíritu y el cuerpo. No hay ya ninguna duda: estoy atrapado en el laberinto de Lezama.

Veníamos diciendo entonces que Lezama es un Poeta al escribir cuento, ensayo, poesía o novela; quiere esto decir que siempre escribe poemas. El mismo nervio interior -la poesía- impulsa y da energía a toda su obra; es el Enemigo rumor que impone en todo momento su presencia.

El poeta -marcado por el asma que dificulta el correr leberíntico del aire en sus pulmones- se entrega a la tarea de aspirar el mundo y exhalarlo en forma de palabra poética.

Los hechos que lo rodearon, el ámbito que formó su biografía, fueron tejiendo un mundo. Un mundo dibujado entre el tiempo que va de la infancia a la posibilidad de creación poética; del nacimiento a la muerte; del paraíso real al paraíso poético. Lezama creó con Paradiso un doble de su existencia, su posibilidad de resurrección. Y esto se cumple y se confirma ahora que ha muerto. Ahora que su Paradiso sigue crepitando. Ahora que ya no tiene posibilidad su Inferno, aquella novela que ya no alcanzó la existencia. Lezama con su muerte -hecho doloroso en el nivel de lo vital- perfeccionó su paraíso, dio la redondez final

a su Sistema Poético, confirmó su idea del ser para la resurrección por medio del acto de la Poesía. ¡Qué amargo es tomar la postura de vampiro crítico y utilizar la muerte del poeta para decir: gracias Lezama, por haber muerto, por haber convertido este acto tuyo en un hecho poético, por haber confirmado de este modo tu visión de la poesía!

Empecé este trabajo cuando no pensaba que la muerte llegaría tan pronto a cortar el aliento del poeta. He tenido que reescribir mucho de lo que ya estaba escrito. No diré que presentía su fin. Pero sí puedo decir que me inquietaba el pensar que algo faltaba para redondear sus teorías:

Ahora -con su muerte- ya no sentimos en Lezama ese dejo "literario" -con todos los sentidos peyorativos que ha acumulado el término- cuando lo oímos hablar de una de las tesis principales de su "sistema poético del universo":

"Llegué a la conclusión de que esa posibilidad infinita (la del 'potens' pagano y del 'virgo potens' católico) es la que tiene que encarnar la imagen. Y como la mayor posibilidad infinita es la resurrección, la poesía, la imagen, tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la propia resurrección. Fue entonces que adquirí el punto de vista que enfrento a la teoría heideggeriana del hombre para la muerte, levantando el concepto de la poesía que viene a establecer la causalidad prodigiosa del ser para la resurrección, el ser que vence a la muerte y a lo saturniano. De tal manera que

si me pidiera que definiera la poesía, una coyuntura casi desesperada para mí, tendría que hacerlo en los términos de que es la imagen alcanzada por el hombre de la resurrección". (1)

Lezama ha alcanzado el ser de la poesía. Estas palabras que antes nos parecían revestidas de un algo "literario" se han convertido ahora en literales.

Aquello que sentíamos faltar, se ha hecho presente al morir Lezama en un momento no esperado. La muerte de Lezama no fue una muerte "natural", el fin lógico de un ser humano; su muerte representó un nuevo y definitivo acto poético, suma de su concepción vital y artística. Parece que al escribir lo antes citado, estaba prefigurando su muerte, sintiendo que ese acto final sería su argumento definitivo. También Paradiso parece afirmar lo mismo: la novela relata la vida de José Cemí. El relato concluye cuando el personaje puede ya empezar a vivir como imagen, en el espacio de la creación, en el ámbito de la poesía. Termina la vida y da comienzo la creación poética. De la misma manera la vida de Lezama finaliza cuando puede ofrecer una más grande posibilidad de cristalización a su teoría poética. Paradiso que da entonces como la imagen de la resurrección, como el acto poético que ha de permanecer en el tiempo. Cemí y Lezama corren por caminos paralelos. José Cemí vivió en la novela

como una esponja que absorbía el líquido vital del ambiente. Toda su existencia estaba destinada a cumplir el gran objetivo ya marcado: realizar su ser en la creación poética para vivir finalmente en la imagen. José Lezama Lima al escribir la vida de José Cemí dibujó su propio destino. Ahora Lezama ha muerto y lo importante es que Paradiso vive y vive más por esa su oportuna -¡mal sabor deja decir esto!- muerte.

Los rasgos generales del ámbito que formó su biografía son importantes para el acercamiento a su obra poética. Ya hemos señalado el paralelismo entre su yo y el personaje eje de Paradiso; ahora seguiremos por el camino que nos llevará a trazar un dibujo de la circunstancia que lo rodeó, para finalmente llegar a ver cómo ese espacio vital se filtrará a su espacio poético.

La historia personal y la historia de Cuba forman, pero no conforman a Lezama; pues él recibe ese mundo, es decir, la naturaleza creada, con el que a su vez crea y forma una naturaleza poética. Hijo de José María Lezama, un coronel de la élite castrense, y de Rosa Lima y Rosado, hija de emigrados revolucionarios, se ve plantado en un mundo de disciplina y orgullo de clase. El asma ofrece un ritmo a su

vida, ritmo que se transparenta - como veremos más tarde- en Paradiso. Es la primera marca en su naturaleza. ¿Será éste un factor de predeterminación? En Paradiso la primera imagen que tenemos del personaje es la de un ser señalado, marcado por unas ronchas rojas y por el asma que dificulta el ritmo de su respiración. Aquí sentimos ya que se trata de alguien "elegido" para cumplir una alta misión. Creo que también Lezama se sintió a sí mismo señalado. La fiebre del heno le dio un matiz especial a su forma de respirar el mundo:

"Aquí estoy, en mi sillón, condenado a la quietud, ya peregrino inmóvil para siempre. Mi único carruaje es la imaginación, pero no a secas: la mía tiene ojos de lince". (2)

En este sentido Lezama pertenece a la "infinita cofradía de grandes asmáticos" que va desde Séneca hasta Proust. (3)

Cuando tenía ocho años muere su padre (casi a la misma edad Proust sufre su primera crisis de ahogos) y con él muere también la suave imaginación de "uniformes de gala, caballos, desfiles". Lezama niño "no comprende cómo la mesa siempre colmada ha quedado desierta. Cómo la madre apenas se alimenta y pasa largas horas contemplando un descomunal retrato". (4)

Fue en este momento cuando empezó a vivir en el dominio de la imagen. La figura del padre se convierte en la presencia de lo invisible, eso que el poeta va a perseguir siempre.

Se erige un perfecto matriarcado en la casa de la abuela materna. El niño José María Andrés Fernando se envuelve en una cadencia de lecturas y conversaciones con su madre. Se está hilando su vida y al mismo tiempo su posterior creación poética. Paradiso nos enseña gran parte de esta dual elaboración. Lezama adolescente estrecha más y más la relación con su madre y las lecturas lo siguen envolviendo. Se hacen misteriosamente profundos estos dos principios de su vida. Está ante la búsqueda y construcción de los orígenes. Más que una fácil interpretación psicologista, deberíamos asomarnos aquí a un enigmático alimentarse de profundidades avérrnicas. La predestinación del poeta tomó cuerpo en este nudo vital. El momento es narrado por Lezama en las conversaciones sobre su vida y la vida de Cemí en Paradiso:

"Mi madre guardó siempre el culto del coronel Lezama : una tarde, cuando jugábamos con ella a los yaquis (...), advertimos, en el círculo que iban formando las piezas, una figura que se parecía al rostro de nuestro padre. Lloramos todos, pero aque-

lla imagen patriarcal nos dio una unidad suprema e instaló en mamá la idea de que mi destino era contar la historia de la familia". (5)

"Rialta no quería romper el círculo formado por sus hijos entregados absortos al juego de yaquis. Se sentó en el suelo con ellos... El cuadrado formado por Rialta y sus tres hijos, se iba trocando en un círculo... De pronto, en una fulguración, como si una nube se rompiera para dar paso a una nueva visión, apareció en las losas apesadas por el círculo la guerrera completa del Coronel, de un amarillo como oscurecido... los cuatro que estaban dentro del círculo iluminado, tuvieron la sensación de que penetraban en un túnel". (6)

Vemos aquí -y lo seguiremos viendo cada vez más pro fundamente- el perfecto paralelo entre su línea vital y su línea poética.

La fría piel de lo cotidiano lo lleva a estudiar leyes. Las autoridades machadistas clausuran la universidad. Lezama se permite entonces una más total inmersión en las lecturas que lo llaman. Conoce a un joven poeta que quiere ser sacerdote, Angel Gaztelu; de este compañerismo nace su interés por los estudios teológicos. Curiosa mezcla amistad-teología que en Paradiso se transforma en amistad-erotismo. Y siempre todo está penetrado por el espíritu de la poesía. Lezama se abre a su verdadera misión por los años en que Juan Ramón Jiménez llega a Cuba; funda la revista Verbúm y poco después empieza a publicar su poesía. Muerte de Narciso

inaugura su decir poético. Comienza a tejer su gran tela de araña emulando la acción de su primer verso:

"Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo". (7)

Poco a poco se va formando una naturaleza creada por la poesía. Lezama, el poeta, llena su mundo de rumores -amigos y enemigos- solicitando la gracia, anhelando la salvación por y para la poesía. Describe "misterios clarísimos o claridades misteriosas", como él mismo dice. (8)

La realidad, su realidad y la de Cuba, "tierra insular estrecha y larga, baja y llana", lo circunda de incongruencias y mareos. (9) Lezama lucha por imponer su vocación; Cuba lucha, con un tono lento y sofocado cuando no violento, por ser república; la lánguida colonia no quiere ceder; y cuando cede al fin, otra fuerza extranjera está imponiendo su sombra, aquella de "los gigantes que llevan siete leguas en las botas". (10) Las dictaduras se imponen; los levantamientos parecen aliviar la situación de sofoco, de anonadamiento histórico. Cuba llega a su gran Revolución y con ella a la posibilidad de construir un mundo coherente, ideal y real al mismo tiempo. La Cuba sensual, de música y tabaco, edifica en su propia salvación terrena, su visión del paraíso. Un camino similar sigue Lezama para

la construcción de su universo poético; su deseo es crear la verdadera imagen del paraíso terreno.

La circunstancia vital de Lezama no está hecha de grandes, pequeñas o mediocres acciones. Cada uno de sus actos tiene una dimensión épica, de una épica del espíritu. El terreno que pisa es siempre el de la imagen, la imagen creadora de poesía. Murió Lezama y culminó así su ser para la Poesía, su ser para el tiempo elástico y eterno.

Nos hemos propuesto aquí acercarnos al Lezama monstruo de su laberinto. Nuestro foco principal será Paradiso; no hemos de olvidar el resto de sus creaciones que son, como dijimos ya, un universo, una unidad alentada por los mismos principios, un todo que quiere llegar a un mismo fin. ¿Cuáles habrán de ser los caminos a seguir? Sin duda los de una aventura similar a la de Teseo, sólo que en la muelle suavidad de una lectura.

2

LOS CAMINOS POSIBLES

Es el momento de elegir lo que ha de ser nuestro contacto con Paradiso, obra tan infinitamente abierta que estremecería a Eco, a todos los ecos existentes y posibles. Un primer contacto con la corteza de tan monstruosa obra -más adelante ya le daré el nombre de poema- nos desasosiega, nos aparta de la rasa realidad, nos repele, nos envuelve, nos despierta el esnobismo que hace decir ¡adelante!, nos reta, nos fascina como mirada de serpiente; pero si queremos verla más profundamente nos enseña esa su impudicia que lleva a pensar en infinitas desviaciones, en toda una gama de entregas. Leer Paradiso es cabalgar, de mil maneras profanas, en la piel entreabierta de la palabra.

De los mil caminos de acceso al Paradiso, habremos de seguir los señalados por nuestro caprichoso albedrío.

Caprichoso pero no arbitrario será, pues, el acto de quitarle la piel a la obra de Lezama. El primer sendero será abierto por el propio poeta -cálido Virgilio a nuestra mano- que tejó un "Sistema Poético del Universo" en sus ensayos. De este primer campo sembrado, partiremos a la final corporización de todo el sistema en Paradiso. Plantearemos el código lezameano como primer paso, para así llegar, más tarde, a la buscada iluminación del Paraíso.

Codificar y decodificar serán las reglas del juego en este trabajo.

LEZAMA Y LA DESNUDEZ DE SU PROPIO
"SISTEMA POÉTICO".

En el acto de trazar sentencias en el "cielo del encerrado" (1) o en el de romper el aire con el verbo, está siempre el anhelo que lleva a Lezama a tratar de abarcar el mundo en un sistema poético. Hay una naturaleza creada y un creador que le impuso el orden. El poeta mismo es parte de esa naturaleza y puede, a su vez, ser el ordenador de otro universo, de una "sobrenaturaleza". Es éste un acto no de imitación y soberbia, sino de respuesta y gratitud a la propia naturaleza.

Toda la obra de Lezama, repetimos, es teoría y práctica de su propósito de alentar un sistema poético: sus poemas disfrazan y sutilmente desnudan este deseo; sus ensayos descarnan sus ideas que también se visten de poesía; y, finalmente, Paradiso resume, desgaja, aprisiona y entrega lo que es su sistema y le da vida al mismo tiempo.

¿Cómo acercarnos entonces a este trovador oscuro? Quizá realizando sus mismas trampas: ni diciendo ni ocultando, sino haciendo señales. Será nuestra tarea el develar -puede ser que traicioneramente como todo crítico fisgón- lo que Lezama esconde con el deseo de que sea descubierto.

Queremos que el "universo poético" de Lezama nos lleve a una cámara de luz, a un encuentro con la claridad; aunque corramos el peligro de llegar a una grosera desnudez de conceptos tan poco gustada por los cantores de lo oscuro. Si hablamos de un "universo", tendremos que apegarnos a esa imagen y hablar de conceptos como esferas y de fuerzas provocadoras de su movimiento.

LA ARMONÍA DE LAS ESFERAS.

"Sali convencido de que su empeño como escritor era un serio intento de poetizar el caos", nos dice José Agustín

Goytisolo después de haber conversado con Lezama. (2)
Siempre que el poeta habla de su quehacer, descubrimos el afán totalizador de su obra, la coherencia interna del mundo que construye. Podemos reducir a unos cuantos los elementos que forman el sistema. Queremos ahora lanzarlos y lanzarnos. Vaya pues la no fácil aventura.

LOS ELEMENTOS SUSTANCIALES.

Habla Lezama del poema y del poeta; de la metáfora y de la imagen también habla; y de las eras imaginarias y, en fin, de la poesía. A todo esto llamaremos elementos sustanciales que, como primera providencia, habremos de ordenar y significar. Habremos de ver primero cómo el propio poeta los entiende, para que más tarde -en el caminar de este trabajo- se vayan presentando como cuerpo-realidades en el Paradiso.

LA POESÍA

Se pregunta y responde Lezama:

"¿La poesía? Un caracol nocturno en un rectángulo de agua". (3)

El primer paso consistirá en delimitar un espacio para hacer que de ahí nazca el concepto de poesía.

"A la cantidad de monstruos -dice Lezama- que el hombre ha podido crear, la orquesta, la cacería, la poesía, aparece el más cambiante instrumento de aprehensión, el que puede estar más cerca del torbellino y el que puede, al derivar de ese germen una sustancia, tener un cuerpo de la más permanente resistencia". (4)

Podríamos decir entonces que la poesía es un campo posibilitado para dar existencia real a cuerpos que vienen del espíritu. Es la "cantidad hechizada". La poesía es ese espacio hechizado que hace posible la germinación de los poemas. Tierra fértil donde han de surgir flores bizarras. La poesía es una posibilidad creativa no de un orden distinto al de la naturaleza. Traduzcamos a una fácil fórmula: crea la naturaleza cuerpos; la poesía crea poemas. Son seres los cuerpos creados por la naturaleza. Los poemas creados por la poesía son tan cuerpos y tan seres como los creados por la naturaleza:

"Vivimos ya en un momento en que la cultura es también una segunda naturaleza, tan naturans como la primera". (5)

Todo esto nos hace pensar -entre otros movimientos- en la poesía francesa y Mallarmé y en la poesía latinoamericana y Huidobro con el creacionismo:

"Por qué cantáis la rosa ¡Oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema". (6)

Guarda Lezama una cercanía espiritual con esos
pensares poéticos, pero los lleva más allá, los nutre con
raíces más profundas que ese desesperado -y genial en
muchos casos- afán de dar vida nueva al cansancio de lo
decadente. En Lezama viven mil conceptos viejos, recién
rasurados y con nuevo perfume. Más tarde retomaremos estas
"afinidades electivas".

Los hechos poéticos al entrar a formar parte de la
naturaleza crean una "sobrenaturaleza". En este momento
Lezama cita la frase de Pascal que dice: "Como la verdadera
naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza". La
sobrenaturaleza responde a un anhelo de reconstruir la na-
turaleza perdida. Es la aportación más preciosa que el
hombre puede entregar al universo. La suma de naturaleza y
sobrenaturaleza, cuerpos e imágenes-cuerpo, forja la
verdadera totalidad de lo real. De esta manera la poesía
como sobrenaturaleza, establece "una participación del
hombre en el espíritu universal". (7)

Diremos, por fin, que es poesía el espacio potencial
que crea su realidad con el nacimiento del poema. Poesía es

igual a sustancia, como poema lo es a concreción.

LA POESÍA

EL POEMA

¡Corramos hacia la acumulación de conceptos!

Para Octavio Paz "el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo". (8) Inmediatamente salta la correspondencia de imagen con la ya citada definición que hace Lezama al referirse a la poesía: "un caracol nocturno en un rectángulo de agua".

Un caracol es el poema en Paz. En Lezama un caracol es la poesía. El poema-caracol es receptáculo, espejo que refleja los sonidos de la música del mundo, es decir, de la poesía. La poesía-caracol es la posibilidad no causal, es el campo propicio para la realización de lo que es imposible en el nivel de la lógica. Para ambos el poema es la realización, la concreción en imágenes de la fuerza creadora de la poesía, es la forma visible del poder creativo.

"Poema es un organismo verbal -dice Paz- que contiene, suscita o emite poesía". (9)

Octavio Paz subraya reiteradamente la concreción del

poema, su papel de "principio". Lezama no hace hincapié en un "principio". Señala todas las piezas y en su movilidad y totalidad funda el funcionamiento del "sistema poético".

Otra coincidencia de conceptos la encontraríamos cuando Paz afirma que "gracias a la poesía el lenguaje reconquista su estado original". (10) En toda la obra de Lezama es obvia la presencia de esta idea. El paralelismo que venimos estableciendo aquí -y que habremos de continuar- tiene el solo propósito de dar más luz a los conceptos lezameanos que tratamos de hilvanar.

La distancia de poesía a poema sería la que los lingüistas establecen entre sistema y realización, entre lengua y habla. Poesía es la sustancia donde el poema se hace cuerpo concreto. Poemas son los peces nacidos del agua de un estanque. "La distancia de la poesía al poema -dice Lezama- es intocable. Sus vicisitudes pueden soportar hasta ser novelables". (11) Es ésta precisamente la materia de Paradiso y éste el camino que seguiremos para encontrarlo. Paradiso es un poema que nace de la senda laberíntica que va de la poesía al poema. Paradiso es, pues, esta reflexión novelizada.



Las esferas señaladas ya -ámbito y cuerpo-, necesitan de un poder creador: el poeta. No es un dios ordenador del universo, no crea naturaleza. Crea cultura, que es un orden más propio a los hombres. No es tampoco un imitador de la naturaleza -creador aristotélico-; tal vez lo que haga sea copiar en imagen verbal la realidad del "Topos Urano" de Platón. El artista imitador de la naturaleza está reproduciendo las "sombras". En cambio, el artista creador va en busca de las "esencias". En muchos momentos se nos revela el platonismo de Lezama, es así cuando dice: "el poeta es como un copista que al copiar prefiere hacerlo en éxtasis". (12)

El poeta es un hombre enfermo que busca el paraíso. La enfermedad que padece es su propio cuerpo. La salvación radica no en la negación o castigo del cuerpo, sino en su afirmación y gozo. Nos ofrece el poema la imagen del cuerpo verdadero, la presencia tangible de la totalidad infinita. Es ésta la razón que lleva a Lezama a decir que "el poeta es el ser causal para la resurrección". (13) Sobre esta idea habremos de volver como a un "ritornello" obsesivo.

TRES DIVINAS PERSONAS.

Poesía, Dios Espíritu Santo.

Poema, Cristo, Dios Hijo.

Poeta, Dios Padre.

Lo poético está sin duda cubierto de algo divino. Al menos le es común el misterio de ser tres sin dejar de ser Uno. El Dios Espíritu Santo es la luz, el divino aliento que es la Poesía. Cristo es el Dios Hijo, el germen hecho cuerpo, la carnalidad que sufre el Poema. El Dios Padre es el poder. Es el centro de la divinidad de la misma manera que el Poeta es el centro de lo poético, la fuerza que da movimiento. Lo divino y lo poético son dos Reinos semejantes -si se nos permite la quizá falsa e irreverente, aunque clarificadora relación-, lo cual no quiere decir que lo uno imite a lo otro. Tiene cada cual su propio espacio de creación: lo divino se da a la tarea de crear Naturaleza; lo poético se dirige a lo que es dado como posibilidad de creación al hombre: la cultura. Crea entonces, sobrenaturaleza.

LA METÁFORA

Una definición común de metáfora nos dice que es la "revelación directa y más inmediata de la visión del poeta", a esto añade que "se basa en el parecido entre una esfera real y otra evocada". (14)

Vianu Tudor afirma que al encontrarnos con una metáfora se ofrecen a nuestra conciencia dos series de representaciones:

- "1) una serie de semejanzas entre la realidad designada en sentido propio por la palabra respectiva y la realidad designada por ella en sentido metafórico;
- 2) una serie de diferencias entre las dos realidades. La metáfora es la constante psicológica de la percepción de una unidad de los objetos a través del velo de sus diferencias". (15)

Lezama usa la metáfora como el instrumento idóneo para crear la Unidad en la diversidad del mundo caótico. Crea un paraíso, un espacio privilegiado que acumula una serie definida, medible y coherente de objetos. Y esta relación de objetos representa el Universo todo. Lezama habla de metáfora en un sentido muy general; va desde la simple comparación hasta el más elaborado tropo. Cuando Lezama toma la investidura del Poeta se vale de la metáfora para crear un mundo particular; es el instrumento que en sus manos

se convierte en el revelador del brillo poético que los objetos guardan. La metáfora nos propone una nueva forma de contemplar el universo; es la fórmula propia en todo menester poético. Lezama la usa como principal manera de vestir de realidad propia a la poesía; una realidad contraria a la "natural", es decir, una realidad de "artificio".

Paradiso nos enseña una realidad: la vida de José Cemí, pero la palabra rabiosamente metafórica construye un poema que se sabe artificio. Poema que se siente un cuerpo diferente, edificado de palabras; objeto que es realidad en sí mismo, tocado por la metáfora y transformado en mundo singular. Y si bien es verdad que alude al mundo de la naturaleza, el poder de la metáfora lo ha convertido en un ser de calidad poética. Es un ser que no quiere nombrarse hijo legítimo -como la llamada literatura realista- de la realidad natural.

"el intento nuestro -son palabras de Lezama- es (crear) un Sistema poético, partiendo desde las mismas posibilidades de la poesía... Es decir, la poesía partiendo de la metáfora como superadora de la metamorfosis y de la metanoia del mundo antiguo". (16)

La poesía tiene un poder de sustantivación. Habrá que aceptar la capacidad del pensamiento para crear una realidad, como aceptamos "lo que es más desafortunadamente

monstruoso, que la realidad pueda crear un pensamiento". (17)

La poesía tiene que volver a sus orígenes -de aquí el nombre de la revista que creó Lezama-, buscar "sus ancestrales atributos: el señalamiento de que el nuevo corpúsculo ha comenzado a girar. Y que su próxima finalidad será establecer la gravitación de esa sustancia de lo inexistente, y que el poeta tiene que ser de nuevo el potens de los colegios sacerdotales etruscos: el engendrador de lo posible, el rotador de la unanimidad hacia la sustancia de lo inexistente". (18)

Se tendrá que lograr que la poesía no nos arranque de sí misma -de su esencia como palabra- para lanzarnos a su referente, sino que nos ponga frente a frente con su propia configuración de objeto: "El extremo refinamiento del verbo poético se vuelve tan primigenio como los conjuros tribales". (19)

El uso que Lezama hace de la metáfora busca apartar la palabra de su simple camino de instrumento referencial, para conducirnos a la vivencia de la palabra como objeto estético, como creación del "artificio"*.

*Usamos la palabra "artificio" en el sentido que le dieron los escritores del barroco español.

LA METÁFORA

LA IMAGEN

Armando Alvarez Bravo conversa con Lezama y de ahí recoge lo que su "verba criolla" sabe llevar como en la corriente de un río:

"La relación entre la metáfora y la imagen se puede establecer con un caballo tan alado como nadante que persiste en una sustancia resistente que en definitiva podemos considerar como la imagen. La imagen es la realidad del mundo invisible. Así los griegos colocaban las imágenes como pobladoras del mundo de los muertos. Yo creo que la maravilla del poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones, y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa poiesis". (20)

En este sentido Paradiso es un laberinto con paredes altas en donde vamos observando, al avanzar, una serie infinita de imágenes que va plasmando el juego constante de metáforas; imágenes como frescos en una galería subterránea.

"Va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola; va como la carta de Ifigenia a Orestes, que hace nacer en éste virtudes de reconocimiento. Lleva la metáfora su carta oscura, desconocedora de los secretos del mensajero, reconocible tan sólo en su antifaz por la bujía momentánea de la imagen". (21)

Cualquier fragmento de Paradiso podría ilustrar lo expresado en la cita; a manera de ejemplo mencionaremos el episodio en que Farraluke, un ejemplar priáptico, acude a un encuentro sexual con un desconocido en una carbonería. Las metáforas empiezan a circular: "había llegado a un bosque de niebla"; fue desnudado como por "un sacerdote de una hierofanía primaveral"; la lucha empieza y "la maestría en la incorporación de la serpiente era total"; "corría el cisco con el silencio de un río en el ananecer". (22)

Al final del episodio nos queda la imagen de un descenso al infierno:

"una de las realidades de la poesía es que a la causalidad sucesiva de la metáfora sucede el cuerpo de la causalidad asociativa o contrapuntística de la imagen". (23)

Todo Paradiso se construye con esa sucesión de metáforas y el contrapunto de una imagen, "un momento muy plástico, transmutado rápidamente en un eco". (24)

Para Iezama la imagen es el fragmento del espacio que verdaderamente corresponde al hombre y "donde hay que situar la esencia de su existir". (25)

La imagen poética está en disposición de crear una realidad que va a funcionar en un tiempo paradisiaco,

cuando el poder de la palabra era pleno. La imagen final que deja la poesía es la de un tiempo sin historia. Paradiso pinta la imagen de un espacio absoluto, propio para la resurrección; la imagen de un tiempo deleitable, tiempo no corruptible, tiempo del paraíso.

Dice Lezama que un día encontró la palabra Potens y que según Plutarco "representaba en el toscano sacerdotal el si es posible", o sea, la posibilidad infinita, lo que después se observa en el "virgo potens" del catolicismo -o cómo se puede engendrar un dios por sobrenaturales modos". Desprendió de aquí que "esa posibilidad infinita es la que tiene que encarnar en la imagen". (26)

La imagen ha de hacernos visible lo que naturalmente no lo es. Es de esta manera como se llega a la creación de una verdad poética, que es infinitamente más extensa que ningún otro concepto de verdad.

"Después que la poesía y el poema -puntualiza Lezama- han formado un cuerpo o un ente, y armado de la metáfora y la imagen, y formando la imagen, el símbolo y el mito -y la metáfora que puede reproducir en figura sus fragmentos o metamorfosis- nos damos cuenta que se ha integrado una de las más poderosas redes que el hombre posee para atrapar lo fugaz y para el animismo de lo inerte". (27)

El "Sistema poético" propuesto por Lezama tiene como objetivo crear un Universo paralelo al Universo de la

naturaleza, con sus propios elementos y sus propias fuerzas y tendiente a instaurar un tiempo paradisiaco, tiempo poético que hace posible el sentimiento de redención del hombre en la tierra.

LA METÁFORA

LA IMAGEN

LAS ERAS IMAGINARIAS

Así como un poema se crea paso a paso siguiendo el ritmo que le ofrece la sucesión de metáforas y la final imagen decantada, también la historia de la poesía o la capacidad poética en la historia deja en su andar una serie de imágenes. Estas imágenes vendrían a formar las "eras imaginarias" que resultan de "una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles". (28)

Con las "eras imaginarias" alcanzamos la otra realidad del mundo, la única que al final ha de sobrevivir en la eternidad del hombre como especie:

"han existido momentos en la historia regidos por esa creación invisible, por esa magia soterrada, por esa indetenible correlación de los hechizos y los milagros, que tenemos que llamar poesía". (29)

Al recurrir a las imágenes creadas por un particular

momento histórico, estamos ante un más sutil apresamiento de su esencia. El hombre al recorrer el laberinto de la historia va encarcelando imágenes que quedan en diferentes vitrinas como unicornios con distinta cara: las eras imaginarias. Para Lezama la Poesía no está sólo en el cuerpo de los poemas; está también en la imagen del tiempo, en tiempos específicos que han tenido la especial fuerza de encarnarse en imagen. Una era imaginaria es el tipo especial de imaginación de una época. La historia ha venido tejiendo una red de conceptos, la mejor manera de acercarse a ellos es saber cristalizarlos en imágenes: las "eras imaginarias". Lezama propone un acceso a la historia literaria por medio de las "eras imaginarias".

Hemos ya codificado los elementos sustanciales del "Sistema poético" de Lezama y nos será necesario saber ahora qué es lo que mueve esas esferas; cómo es posible el paso de un orden estático a un dinamismo. Se hace necesario recordar que nuestro método consiste en tomar de los ensayos de Lezama, y a veces de lo que también Paradiso ensaya, la desnudez de los conceptos para descubrir, más tarde, la particular manera que la novela tiene de vestir las galas.

¿Cuáles son, entonces, las fuerzas que hacen que el

Sistema tenga movimiento? Lezama en sus conversaciones con Alvarez Bravo explica que en su Sistema trata de "destruir la causalidad aristotélica buscando lo incondicionado poético". (30) De aquí surge la principal columna que sostiene la poesía de Lezama no como arte imitativo, copista de la naturaleza, sino como creador de una sobrenaturaleza. Su poesía se basa en lo incondicionado para encontrar su propio camino. Lezama recurre a conceptos culturales ya acuñados y les da una nueva dimensión para incorporarlos a su Sistema:

LA OCUPATIO. Es la capacidad de la poesía para una total ocupación de un cuerpo. Es la fuerza que hace posible que un poema ocupe un territorio real, su propia tierra y su verdad; fuerza que lleva a un campo independiente y con fronteras establecidas que lo separan de los otros mundos. Aunque guarda estrecha relación con lo otro, está ocupando un territorio propio. De aquí veremos cómo Paradiso se finca en un mundo político-social; en un mundo religioso; en un mundo moral, y en otros infinitos mundos. Y sin embargo, se juzga a sí mismo como cuerpo poético y como tal nos exige mirarlo.

LA VIVENCIA OBLICUA. Hay una relación causal en

los hechos de la naturaleza y los que el hombre realiza cuando trata de imitarla. La poesía puede torcer esta simple relación causal y crear entonces la llamada "viven-
cia oblicua". El mismo Lezama da un claro ejemplo de este fenómeno:

"San Jorge clava su lanza en el dragón, su
caballo se desploma muerto".

EL SÚBITO. Es encontrar de pronto una relación incondicionada cuando se estaba siguiendo un orden causal. Primero se nos introduce en la causalidad, para de pronto dejarnos caer -en un instante como un flama- en un elemento que se sale del orden de la lógica.

La palabra, cuando va encauzada por un bien definido camino, toma una fuerza propia, corre por sí misma; es éste el momento en que el Poeta, como dueño absoluto del destino de esa palabra, decide torcer su camino. Si la dejara correr, se iría por senderos de una fácil lógica -palabra movida por su propia inercia-; pero el Poeta cuida siempre que la palabra sea "su palabra". Palabra con un deslizamiento artificioso y no "natural". Este torcer el camino es el "súbito" que da una tensión especial al decir poético. Es esto lo que hace nacer la inquietud, la dimensión de lo ambiguo, el ligero toque de lo demoníaco.

Es también lo que impide la fácil lectura adormecedora. Lo que mantiene alerta al escucha; en espera constante del posible lengüetazo de la víbora. Lo mismo que se dice de este movimiento de la palabra, se puede decir del movimiento de la narración. Paradiso va narrando causalmente y, de tiempo y en tiempo, deja que se deslice la cola del diablo:

"En una de las esquinas del mercado se encontraba sentado un matrimonio. El esposo era ciego, ella, a su lado, tenía un extraño oficio, mejor, un complejo cuidado. Entre los dos se encontraba una caja de barnizada madera, con una tapa de cristal, por donde se podía ver la cáscara de las frutas más ricas en esa estación, y entre ellas grupos de fresas, distribuidas con especial simetría como para cumplimentar un ejercicio de composición. (...) sobre la caja había una inscripción que decía: no se vende". (31)

EL MÉTODO HIPERTÉLICO: "lo que va siempre más allá

de su finalidad venciendo todo determinismo". (32) Es el proceder que más profundamente muestra la raíz poética.

Presenta dos posibles caminos para la poesía:

Uno.- El de lo creíble porque es increíble.

Dos.- El de lo cierto porque es imposible.

Lezama cita una frase de Tertuliano para hacer gráfico su concepto:

"El hijo de Dios fue crucificado, no es vergonzoso porque es vergonzoso, y el hijo de Dios murió, es todavía más creíble porque

es increíble, y después de enterrado resucitó, es cierto porque es imposible". (33)

Quiere esto decir que la muerte del hijo de Dios es creíble porque es increíble; y que la resurrección es cierta porque es imposible. No es esto un simple juego de palabras, sino la condicionalidad propia del campo poético. Recuérdese cuando Gracián aplaude el juego del ingenio en versos como:

"Viviendo, pareció digno de muerte;
muriendo, pareció digno de vida".

O este otro entre mil ejemplos:

"bebí por agua fresca ardiente fuego". (34)

La palabra para Lezama va en busca de aventuras sigilosas, tal como lo dice y hace ver uno de sus libros de poesía. El verbo poético va más allá de las variantes pitagóricas; es decir, del expresar, el ocultar y el significar; es una "especie de supra verba (...) Una palabra que no nombró, pero que, basada en las progresiones de la imagen y la metáfora y en la resistencia de la imagen, asegura el cuerpo de la poesía". (35)

LA TERATEIA.

Es la capacidad que la poesía tiene para crear una particular atmósfera. Es el nombre que daban los griegos al ámbito de portento, de maravilla. Además de la posición clásico-pagana, la poesía se viene a nutrir de ciertos conceptos cristianos: "El católico vive en lo

sobrenatural -piensa Lezama- y profundiza el concepto griego de la terateia, pues está imbuido del paulino intento de substantivar la fe, de encontrar una substancia de lo invisible, de lo inaudible, de lo inasible, alcanzando, dentro de la poesía, un mundo de rotunda y vigente significación". (36)

Con todos estos conceptos habremos de enfrentarnos. Serán nuestras armas -ofensivas y defensivas- en la aventura del descubrimiento -y tal vez conquista- del Lezama Constructor de un Sistema Poético.

SUMA Y CORPORACIÓN EN PARADISO.

Es Paradiso el final de un camino, Monte Calvario de un Via Crucis, imagen de la muerte y promesa de resurrección. Paradiso corporiza la llegada de un poeta a un destino: su Poema; es una totalidad que se construye gracias a un largo camino de búsqueda. Son realmente pocas las obras que llegan a entregar, de manera tan completa, el Ser literario de su autor cargado de toda una cultura: las "eras imaginarias" que los siglos han acumulado. Al poeta lo mueve el deseo de regalarse a ese pesado fardo, la coherencia de un Universo Poético propio. Universo que

resulta ser, al mismo tiempo, una "imago mundi".

Paradiso es el cuerpo real del Sistema Poético ensayado por Lezama. Es el Poema-cuerpo de la Poesía. Es la novela que narra las vicisitudes de la búsqueda del Ser poético. Es el ensayo que hurga en las entrañas de la esencia poética. Llegar a ser todo eso es su fin, pero es también un principio de otras infinitas posibilidades. Será quizá tierra fértil para el desarrollo de todo lo que plantea en las referencias que hace de otros mundos: el social, el teológico, el mítico y el vital entre mil y mil más. En primera instancia tenemos que pensar en Paradiso como en una imagen poética; con sus propias esferas y sus leyes propias: mundo sin mácula, gozo inmenso de la palabra. Más tarde, cuando la palabra se salga de sí misma y se dirija al ámbito de otros mundos, podremos ir allá quizá de tangencial manera. Muchas veces podremos traicionar estos predicados sabiendo el pecado en que caemos. Sea entonces la conciencia, redención.

Paradiso no sólo carga con su propio mundo. Es un universo dentro de otros universos. No podríamos decir cuántos otros paraísos lo acompañan. Vamos a hacer un pequeño juego con Paradiso y los paraísos más nombrados.

El Paraíso en Dante es un canto que in crescendo va del sutil conocimiento de Dios, al arrebató y delirio de estar en su presencia. En Lezama el paraíso es un ritmo dislocado que busca la presencia de la Poesía, que quizá sea Dios también, y que la encuentra a veces en instancias aisladas. Instancias no de un gozo puro, sino de un dolor también y de un conocimiento que hace evidente el aroma del infierno. Infierno que es parte del ser del paraíso.

El paraíso es una isla que nos arranca de ese continuo que es el correr del tiempo. Y nos promete una imagen de aquel otro paraíso que es carne de la resurrección. Lo tomamos como imagen y no como esperanza. Paradiso media la distancia entre el idílico paraíso de la Biblia -la pena y culpa infinitas de haberlo perdido- y la alegoría inmensa e intangible que el Dante edifica. Estamos, con Paradiso, ante un ser caído, no ya en el doloroso anhelo de la recuperación, sino gozoso en su caída.

LOS CONCEPTOS DE LA NOVELA LÍRICA.

Ya al principio nos inquietaba el acto de elegir los posibles caminos para llegar al Paradiso. Continúa esta inquietud. Cumplimos la tarea de trazar uno, el medular,

basado en la propia conceptualización de Lezama. Vimos al autor soplando para formar sus propias esferas. Tomaremos ahora otro camino que ha de servir de contrapunto; una perspectiva ajena que valga tan sólo de ejemplo para hacer visible la infinita posibilidad de enfoques que podría soportar el poema-novela. Muchos de los conceptos que ahora dejaremos desfilar, tienen un paralelo con los ya exhibidos. Lo que haremos en este momento será establecer una red de comunicaciones entre dos formas de pensar el acto poético. Nos va a permitir este proceder relacionante, dar nueva luz a lo ya dicho, y lograr una más amplia perspectiva. El mundo de Lezama será aquí propio y ajeno. Los conceptos serán, a la vez, otros y los mismos.

Para Lezama todo quehacer literario responde al mismo aliento de expresión poética; la cuestión de los géneros se vuelve por tanto secundaria. En muchos momentos de la historia literaria se ha visto una ruptura de las barreras genéricas; Hermann Hesse dijo un día: "La novela es una lírica disfrazada, un rótulo prestado para que las experimentaciones de los espíritus poéticos expresen sus sentimientos del yo y del mundo". (37) La forma que como género adquiera la palabra literaria, dependerá del pudor o desvergüenza del poeta. La lírica mostraría, en

este sentido, la más desnuda presencia del escritor. ¿Será esto verdad en los casos de monstruos como Sor Juana? Sería quizá una fórmula fácil, pues, ¿no es un más sutil e intrincado esconderse el de Juana Inés cuando dice "yo" en sus poemas? Finalmente poco ha de importarnos -aunque nos importe- la mayor o menor presencia del escritor en su obra. Este hecho sólo es trascendente cuando la cantidad de presencia se convierte en un elemento funcional del sistema propuesto. En el sistema de Lezama es importante, pues la palabra poética surge de un yo superpresente que maneja a su antojo el desarrollo que ha de tener. El llamar al pizarrón "playa negra" demuestra un yo con más voluntad que el que simplemente lo nombra. Pero habíamos dicho que veríamos nuestra obra desde afuera y para esto nos van a servir las ideas de Freedman acerca de la novela lírica. En Freedman cayó nuestra elección porque sus conceptos se acercan -sólo en el sentido que les damos- a los de Lezama. Este paralelismo tiene el propósito exclusivo de aclarar el mundo conceptual poético que venimos deslindando.

LA POESÍA, LA NARRACIÓN,
UN CAMPO HÍBRIDO.

¿Podríamos decir que Paradiso es una novela lírica

como lo serían la Sinfonía pastoral de Gide y el Orlando de Virginia Woolf?

Vamos a citar unas palabras de Freedman para aceptarlas o rechazarlas en el caso de Lezama:

"Al introducir elementos líricos en un género basado en la causalidad y el tiempo, los escritores han revelado nuevas posibilidades para la novela". (38)

Paradiso como narración parte, sólo en principio, de la causalidad y el tiempo. Como ya vimos, a nivel del discurso Lezama establece una causalidad sólo para romperla. Lo mismo va a ocurrir a nivel de la narración. Y esto es ya un lugar común en la novelística contemporánea. Además, esas "nuevas posibilidades" las había ya encontrado el Cervantes del Quijote, por sólo dar un ejemplo. Continúa Freedman diciendo:

"Su conducta (la de los escritores) les ha conducido a una interpretación más efectiva de la mente y al descubrimiento de campos de sugerencia metafórica imposibles de alcanzar por medios puramente narrativos". (39)

En la clásica diferenciación entre la Lírica y la Épica se establece una distancia que parte de un "yo" evidenciado que "siente" el mundo y lo expresa, y llega a un pretendido "no-yo" que lo "observa" y lo narra. Subjetividad y objetividad serían los distintos principios. Cuando

la novela -hija dilecta de la Épica- ha pretendido ser más objetiva, se ha acercado más fielmente a la "realidad", ha estado arañando los linderos de la historia o de la crónica de costumbres. Cuando, en cambio, ha querido rebelarse, abjurar de ese su pretendido origen épico y ha dirigido sus miradas al extremo de la subjetividad lírica, se ha plantado en el campo híbrido de lo llamado aquí "novela lírica". Estamos pisando un terreno peligroso y bien sabemos lo fácil que sería caer en generalidades absurdas y rígidas fórmulas. El problema de la división genérica ha estado siempre en el centro de las preocupaciones de la teoría literaria. Las poéticas tradicionales establecen límites entre los géneros, pero las obras mismas escapan a este apresamiento. Algunos teóricos contemporáneos pretenden formular nuevas bases para la clasificación genérica de la literatura. Esto tendrá que nacer de las obras mismas, pues una teoría sólo puede desprenderse de la observación de los fenómenos. La gran tradición de las poéticas que viene desde Aristóteles -y que ha sido muy levemente removida- necesita nuevos alientos, mucho más profundas búsquedas. La actitud de Lezama frente a este problema consiste en ser enormemente tradicionalista sin dejar de ser original. Sus conceptos teóricos nacidos de la recolección de lo que sembraron los

griegos, las culturas antiguas, los pueblos "primitivos", la cultura cristiana y, en fin, todas las "eras imaginarias", han florecido como seres poéticos absolutamente nuevos y originales. Para Lezama esto es la literatura: poner en un caldero del diablo las mil distintas carnes de la tradición cultural para lograr un nuevo guiso. ¡Qué bien conoce el oficio de alquimista!

Volvamos a nuestro abandonado camino: la dicotomía subjetividad y objetividad en su carácter de impulsores de lo lírico y lo narrativo. A primer golpe de vista descubrimos que novelas como En busca del tiempo perdido y Ulises rompen radicalmente la barrera entre lo narrativo objetivo y lo lírico subjetivo. Ambas novelas relatan el mundo subjetivo del narrador. La novela moderna —o al menos gran parte de ella— no pretende ya retratar los sucesos reales como ajenos a su observador. Se busca dar la visión que del mundo tiene uno o infinitos "sujetos". Tal parece que el "proceso lírico" sería la más idónea manera de acercarse al mundo para contemplarlo en profundidad más que en extensión. La novelística actual parte muy conscientemente de ese "proceso lírico" y las novelas se ajustan según convenga, una máscara poética o un disfraz narrativo. A decir verdad, esto ha ocurrido siempre en la literatura. Ya

habría dejado de ser arte si su alejamiento de lo subjetivo se hubiera hecho verdadero. La diferencia radica en que la novela ya no está empeñada en "parecer" objetiva; ahora deja que se evidencie su forma de nacimiento: en la concha de un "proceso lírico". Las nuevas novelas -o quizá sólo las que pretenden serlo- son la expresión de las peripecias de una conciencia.

En nuestra novela es muy evidente el paralelo entre la construcción lírica a nivel del discurso: calidad de poema; y la construcción lírica a nivel de la narración: calidad de novela. Este será uno de los focos principales en nuestro próximo alumbramiento de Paradiso.

La narrativa cristaliza personajes y acciones, les otorga una dimensión. La poesía lírica crea un entramado de imágenes. Quiere esto decir que mientras la narrativa estaría más cercana a la historia, la poesía lírica se aproximaría más a la pintura y a la música:

"Al combinar características de ambas, la novela lírica desvía la atención del lector de los hechos y acontecimientos hacia un diseño formal". (40)

De Paradiso nos queda más una imaginería de color o un ritmo de mejestuoso desarrollo de imágenes, que una anécdota.

Se dice que quien escribe una novela lírica quiere emplear los recursos de la poesía para formar una narración. Para Lezama no hay una diferenciación entre dos espíritus. El parte de un sólo principio: el concepto de poesía que ya señalamos. De ese principio poético surge la palabra vestida de poema, vestida de novela, vestida de ensayo o de cuento. Lezama no concebiría una narración puramente objetiva, ya que sería ésta una simple imitación del acontecer natural y, como hemos dicho ya cien veces, su interés se finca en la creación de una sobrenaturaleza. Un producto artificial que, si bien recuerda a la naturaleza, da lugar a otra realidad.

EL POEMA, LA NOVELA:

LA NOVELA LÍRICA, UN MUNDO ARTIFICIAL.

Partir del campo híbrido daría por resultado la creación de objetos literarios igualmente híbridos: una novela lírica, un ensayo lírico, un poema lírico, doblemente lírico. Lezama nunca lo dice, pero yo me atrevo a desprender de sus conceptos la afirmación que rezaría de esta manera: cualquier ser literario que no tenga la especial calidad que le infunde la Poesía será hijo bastardo de la naturaleza y no producto del arte. La literatura funciona -en el concepto lezameano- dentro de una propia dimensión y no tiene por qué

hacernos creer que estamos ante presencias "reales". La literatura es artificio y sus obras serán necesariamente -en el mejor sentido- artificiales. No importa que los conceptos de Lezama no sean, desde el punto de vista teórico, absolutamente originales; lo importante estará en que sus creaciones sean -como son- objetos poéticos definitivamente singulares.

EL POETA, EL ESCRITOR,
UN NUEVO ORDENADOR DEL UNIVERSO.

Quien escribe una novela lírica juega un doble papel: se transforma en "sujeto lírico", es decir, en un equivalente del "yo" del poeta; y deja que los narradores y personajes hablen, es decir, aleja o disfraza su "yo". Paradiso, en lo que puede tener de novela lírica, magnifica este juego. Ya hemos dicho que Lezama parte siempre, en su tarea creativa, de su posición como poeta; establece, por tanto, un "sujeto lírico" en todo lo que escribe. Su voluntad como ordenador directo del lenguaje, se hace siempre palpable:

"En el modo lírico, el mundo está concebido, no como un universo en el que los hombres exhiben sus acciones, sino como la visión del poeta presentada como un diseño". (41)

La situación de principio es siempre este punto de

vista lírico. Pero este "sujeto lírico", cuando tiene que reseñar acciones para que la obra formalmente parezca novela, se disfraza de narrador, de muchos narradores que a su vez se disfrazan de personajes. Y finalmente todos ellos no son sino el mismo "sujeto lírico" que es quien más cerca está del poeta. Paradiso desarrolla un "proceso lírico", o sea que, "se desplaza de imagen a imagen, sigue también su propia progresión inimitable, actuando por medio de variaciones y expansiones de temas, cambios de ritmo, y elaboración de imágenes para alcanzar una culminación de intensidad suprema en la que se realiza la visión del poeta". (42) Es ésta la verdadera forma de construcción de Paradiso: el ordenador del mundo está tejiendo las imágenes para darles la composición buscada; simula la creación de un tiempo y sus acciones, pero en realidad la finalidad de la obra se arraiga en la vida del lenguaje y las imágenes que va creando.

La novela lírica, para lograr unir de mejor manera el papel del "sujeto lírico" de la poesía y del narrador de la novela, se vale de un "héroe pasivo". José Cemí en Paradiso es quien "refleja el mundo tal como lo ve y así le da una forma y color específicos, distorsionándolo e incluso desplazándolo". (43) Y debemos recordar la estrecha relación

que existe entre un "héroe pasivo" y su autor. En Paradiso la visión y voluntad del poeta está siempre presente. José Cemí nos recuerda siempre la omnipresencia de Lezama:

"Reproduciendo la experiencia y poniéndola en ejecución a través de una progresión de imágenes el héroe se presenta como una visión simbólica". (44)

El "héroe pasivo" crea la posibilidad de que el "alter ego" del poeta se introduzca en la obra.

LA METÁFORA, EL NARRAR:
LA FIGURA-IMAGEN.

Habíamos dicho que la metáfora es el más idóneo instrumento del poeta para transformar el mundo y volverlo sobrenaturaleza. Freedman afirma que en la novela lírica, el punto de vista lírico del narrador logra que los objetos, escenas y personajes se transformen en "figuras-imagen". Lezama como ordenador del lenguaje crea metáforas y como ordenador de la narración crea "figuras-imagen". Esto quiere decir que la realización metafórica se eleva del nivel de la palabra al nivel de la acción: el ir a una cantina, "casa báquica del bambú cinchado", se convierte en entrar en la noche para comenzar un itinerario infernal. (45)

LA IMAGEN, LAS ACCIONES,
UN DISEÑO DE IMÁGENES.

"El novelista lírico enfrenta la tarea de reconciliar la sucesión en el tiempo y las secuencias de causa y efecto con la acción instantánea de la lírica". (46)

De estas dos maneras de atrapar el tiempo, surgen dos maneras de plasmar imágenes: la instantánea de la lírica y la cinética de la novela. La novela lírica avanza creando un diseño imaginativo, la elaboración de un tapiz, un mundo artificial que funda su valor no en lo que representa, sino en lo que es como imagen:

"La escenografía usual de la ficción se transforma en una textura de imágenes, y los personajes aparecen como personae del yo". (47)

Todo está tocado por la absoluta voluntad de un creador; el orden de las imágenes responde al sentido estético que le da su particular colocación; y no se deja llevar por una necesidad puramente causal o temporal. Los personajes no tratan de reproducir una psicología; son sólo elementos simbólicos que sirven para que el autor muestre su particular visión. Parte todo de una subjetividad, de un mundo interior del creador que se proyecta hacia el exterior para ocupar su lugar como objeto de cultura, como objeto estético más específicamente. Esta manera de concebir la novela como lírica -dice Freedman- se arraiga en el romanticismo,

cuando "se había aprendido de Kant que lo interior y lo exterior podían ser reconciliados en un comprensivo sistema filosófico". (48) El "yo" del ser romántico se proyecta al mundo para verlo como su propia y más profunda realidad. El héroe de las novelas no es ya un ser de acción que sigue un movimiento vital. Es ahora un héroe que se convierte en "receptáculo de la experiencia" y al mismo tiempo en su "agente simbolizador"; es un "yo pasivo en quien se reflejan simbólicamente los accidentes de la vida". (49) Todos estos procesos están presentes en Paradiso. Lezama vive un momento histórico determinado, absorbe una cultura, se vuelve creador, ofrece una concepción del mundo que nace de su particular manera de conocimiento -hasta aquí el proceso normal de todo creador-; el mundo que proyecta es su propio yo; al escribir Paradiso forma un gigantesco entramado de imágenes, no para simplemente reflejar el mundo, sino para hacernos ver su propio yo estético. Paradiso es, de esta manera, infinitamente particular porque el yo que lo forma nos está diciendo: este es mi paraíso, mi forma de gozo en el mundo, mi auténtica salvación.

LAS ERAS IMAGINARIAS, LOS MOMENTOS HISTÓRICOS;
EL SENTIDO ALEGÓRICO.

"La historia de la poesía no puede ser otra cosa que el estudio y expresión de las eras imaginarias". (50)

La poesía busca una nueva causalidad. Al instaurar una metáfora, bruscamente nos lleva a otra región:

"el cangrejo usa lazo azul y lo guarda en la maleta". (51)

Si aceptamos, después de cubrir el asombro primero, subir a esa frase, estaremos ya posibilitados para recorrer la región de la poesía, que de asombro en asombro nos lleva al encadenamiento de metáforas, a la causalidad poética, y a un continuo de la imagen que va quedando en el fondo como un sedimento que produce la marcha de la poesía recorriendo el poema. Estamos ante el trabajo de la araña, del gusano y del caracol.

También la historia recorre al hombre y deja imágenes a su paso. La imagen histórica unida a la fuerza de la imagen poética hace "surgir en grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan", las eras imaginarias. (52)

En los conceptos de la novela lírica, la obra en su doble afán, lírico y narrativo, crea imágenes alegóricas

que van a formar, al unirse con otras imágenes de ese momento, la visión de una particular atmósfera literaria. Las eras imaginarias o las alegorías históricas recorren al ser humano para darnos la sensación de un nuevo reino: el conquistado por el hombre para que su propia imagen viva en la dimensión de lo eterno.

Lezama, como hemos visto, intenta una concepción teórica de la poesía, si bien no estrictamente original -hecho que por otra parte sería de segunda importancia-, en cambio, básica para darle una coherencia interna y un sentido de totalidad a su obra. Logra perfectamente su propósito, no como ensayista o teórico literario, sino como Poeta, como poeta que ensaya todos los géneros con el mismo objetivo: dar vida a la Poesía.

Diremos por fin que son estos sus conceptos -ayudados de ajenos pensamientos-; estas son las fórmulas que alientan su Poética; hemos hablado de elementos y de fuerzas y todo junto va a entrar en acción para la edificación de su soñado paraíso. Paradiso nos permitirá asomarnos indirectamente al espectáculo de un poeta que se viste y se desnuda de poesía.

3

PARADISO: EL POEMA QUE
ENCIERRA UNA NOVELA

"A mitad del camino de la vida
me encontré en una selva oscura
por haberme apartado de la recta
vía"

Dante.

¿Quién guía a Lezama en su recorrido por el paraíso?

La respuesta se hace obligada: el mismísimo espíritu de la Poesía. Es en ese camino donde veremos las peripecias que hubo de afrontar, así como los encuentros felices. El ascenso y descenso -porque Paradiso contiene también la realidad del infierno- marcan la ruta que deberá seguirse. Esa es la ruta que señalan todos los libros de iniciados para la búsqueda de la esencia poética. Lezama describe una vez más la curva que han marcado los que buscaban el vellocino de oro, la ciudad dorada, la fuente de la eterna juventud, el proceso alquímico que lleva a la piedra filosofal, en fin, la búsqueda

del espacio privilegiado capaz de dar la felicidad. Estamos, pues, en el terreno de los arquetipos míticos.

Paradiso incorpora a la cultura una imagen total en el mismo sentido que lo hacen el paraíso de la Biblia, La Divina Comedia y El paraíso perdido, para sólo mencionar los más conocidos. Pero la de este paraíso no es una imagen idílica ni metafísico-moral ni alegórico-ejemplar.

El poeta ha probado la fruta del árbol prohibido y ha caído de la gracia divina. Aspira a la gracia verdadera en las esferas del más allá. Pero crea, mientras tanto, su paraíso propio: la capacidad y necesidad del deleite de su cuerpo. Ha comprendido que en la caída puede saborear el fruto rojo. A la sombra del árbol de la ciencia del bien y del mal se constituye en verdadero hombre, en verdadera carne, en espíritu cierto, en creador que se resiste a ser sólo creatura.

Dios es sustancia divina; el hombre, sustancia natural. La Poesía es sustancia cultural, sobrenaturaleza, naturaleza creada por el hombre.

El Paradiso de Lezama es sobrenaturaleza que va más allá del paraíso que Dios otorgó y después arrancó al hombre. Pero también está más acá del paraíso prometido al abandonar

el cuerpo. Paradiso es un paraíso que no es principio ni fin, sino región intermedia: el espacio verdadero para el hombre creado por el hombre mismo. La distancia que el cristianismo estableció entre los dos paraísos debe ser salvada. La vida en la carne, Dios hecho humano, la Poesía hecha materia, ahí está el terreno habitable para el hombre: su paraíso.

Paradiso es un poema, un cuerpo creado por el hombre, una gran metáfora de ese espacio que es propio al ser humano: el de la capacidad creativa de la Poesía que se hace palabra. Paradiso es una imagen. La imagen de la salvación que se inscribe en el espacio privilegiado de la Poesía, el gozo absoluto de la palabra.

Paradiso nos instala en un mundo construido por la Poesía. Mundo donde no hay un tiempo real. La gran capacidad del Poema está precisamente en arrancar al hombre del tiempo que desgasta, que lleva a la muerte. Estamos ante un tiempo paradisiaco. Aquí la palabra no tiene la calidad de vehículo, se queda en sí misma y se solaza con sus propios ecos. Es una palabra similar a la de los ritos mágicos. Es la más grande de las hierofanías. Es la palabra que arroba. La palabra que rapta y conduce al espacio aquel del tiempo sin transcurso.

Quiere Lezama salvarse en la tierra misma de la
maldición divina:

"Por cuanto has escuchado la voz de tu mujer,
y comido del árbol que te mandé no comieses,
maldita sea la tierra por tu causa: con
grandes fatigas sacarás de ella el alimento
en todo el discurso de tu vida". (1)

Habremos de aceptar la fatiga y el dolor; pero, como
conocedores del bien y del mal, tendremos la capacidad de
habitar el espacio gozosamente humano de la Poesía.

Dentro de este espacio particular del poema, Paradiso
crea la imagen de una historia, se sueña una novela. Lezama,
el poeta, deja salir la palabra como en un conjuro infinito.
Captamos sus retorcimientos, su ritmo de ascensos y descensos.
Y si nos dejamos llevar, si participamos como iniciados,
podremos encontrarnos en el espacio del poema, en el paraíso
donde la palabra suena y alivia, en donde se nos descubre
una final figura: la de un hombre escapado del tiempo, un ser
que goza no el mundo, sino su imagen. Es esta otra dimensión
del deleite, donde se disfruta lo creado por el hombre y no
lo creado por los dioses, Son dos dimensiones muy distintas:
vivir el mundo de la naturaleza, con la conciencia del tiempo
que lleva a la muerte; y vivir el mundo de la imagen, donde
esa conciencia del tiempo corruptible está abolida.

La lectura de Paradiso nos conduce a la imagen del mundo; nos arranca del mundo real, no como forma de evasión, sino como señalamiento de otro camino posible, es decir, el vivir el mundo como imagen. Este es el camino de los místicos, también el camino de los pueblos llamados "primitivos". El tiempo de la lectura nos conduce a un espacio sagrado, a un acto mágico-religioso. He aquí una de las razones de la "oscuridad" de Paradiso: sólo permite la entrada a quien esté dispuesto a cumplir con un rito de iniciación.

De esta manera Paradiso es un poema, un poema que encierra, como decíamos, una historia que se cree novela. La palabra con su capacidad de ser mensaje en sí misma, nos lleva a la dimensión del poema Paradiso que hemos venido observando. La palabra, con la propiedad que tiene de aludir a otro mensaje, crea una novela. Cuando una obra tiene la segura pretensión de ser novela, pone el acento en la palabra que refiere, pero cuando quiere ser poema busca no irse más allá del ámbito mismo de ser palabra. Estamos ante las funciones referencial y poética del lenguaje.

Paradiso es un poema ya que parte de la palabra y se envuelve en ella; es ella misma su propio fin. Paradiso es una novela por ese otro poder de la palabra, el de referir.

Pero el mundo al que refiere no es un mundo con movimiento real como el de la novela que quiere ser novela. Es un mundo de imágenes sucesivas que logran dar la idea de movimiento, aunque no sea éste verdadero. Es el mismo fenómeno que se logra cuando se da la idea del movimiento con una serie de fotografías. Paradiso avanza sin hacer que el tiempo corra, sólo sumando imágenes.

PARADISO: UN DISEÑO LABERÍNTICO.

Vamos a emprender una lectura de Paradiso como novela. Para lograrlo tenemos que salirnos del espacio de la palabra y abandonar el poema; vamos a llegar a la instancia referencial para preguntarnos qué es lo que cuenta Paradiso cuando es novela. Podremos, entonces, para señalar nuestro punto de partida, hacer una abstracción del mundo referido y encontrarnos con que Lezama forma una anécdota que es el diseño de un laberinto. La Biblia pinta un jardín; Dante, unos círculos y Lezama, un laberinto.

¿Y por qué hemos escogido precisamente la imagen de un laberinto? Antes que nada, porque es esa la imagen que va tejiendo en la mente de sus lectores; en todos sus

lectores, ingenuos o eruditos. Explícitamente también se muestra en momentos esa imagen. Pero una razón más profunda la encontraríamos al buscar el significado que el laberinto tiene para el pensamiento mítico. Podemos establecer paralelos entre ese tipo de pensamiento y el arte de Lezama, porque en el Fondo Paradiso se nutre de raíces mágico-religiosas. Así como la expresión mítica busca las realidades últimas, las esencias; el Sistema Poético de Lezama también participa de ese espíritu. Más tarde ahondaremos en esta relación.

¿Qué significa entonces el laberinto para el pensamiento mítico?

Dejemos que Mircea Eliade responda:

"Sin prejuzgar la significación y la función original del laberinto, no cabe duda de que incluía la idea de la defensa de un centro. No cualquiera podía pretender penetrar en un laberinto y salir indemne de él; la entrada tenía el valor de la iniciación". (2)

Al construir un laberinto se sacraliza un espacio; es decir, adquiere una nueva dimensión. En primera instancia, toma una calidad de símbolo para ser después el lugar que hace posibles las realidades del espíritu. Estamos liberados ya de lo profano. El laberinto defiende un "centro". Para el pensamiento mítico todo "centro" es el "centro del mundo", el "axis mundi", lugar de "unión entre cielo, tierra e infierno". (3)

Este centro es el "espacio real", el espacio "creacional" por excelencia, "el único donde puede comenzar la creación". Ahí se encuentra "la energía de la vida". (4) Ese "centro" no puede ser penetrado por cualquiera, pero quien logra una victoria ante ese "centro" se encuentra con su "acceso iniciático a la sacralidad, a la inmortalidad, a la realidad absoluta". (5)

En este sentido la lectura de Paradiso se debe realizar como se realiza un rito de iniciación. "Sólo lo difícil es estimulante", nos dice Lezama para animarnos a emprender ese "itinerario difícil":

"El camino es arduo, sembrado de peligros, porque se trata de hecho de un rito de paso de lo profano a lo sagrado, de lo efímero y de lo ilusorio a la realidad y a la eternidad, de la muerte a la vida, del hombre a la divinidad". (6)

He aquí la figura del laberinto que habremos de cruzar para encontrar finalmente la imagen del Paradiso.

UNA POSIBLE ESTRUCTURACIÓN DE LA ANÉCDOTA.

El hilo anecdótico de Paradiso tiene como centro motor a los personajes, de ellos nace, en ellos está el punto de

partida. Los personajes van creando el camino que será la gran tela de araña que resulta al final.

A primera vista la historia narra la vida de José Cemí. Hay una sucesión temporal -con grandes paréntesis al pasado- que parece dictar la novela; es como si estuviéramos ante la persecución de una fatalidad. Pero esa temporalidad, ese continuo del tiempo pasa a un plano secundario cuando se presenta a otro personaje y hace que el discurso tome un rumbo diferente. Al final de la lectura nos damos cuenta de que realizó un avance en el tiempo. Se nos presentó a Cemí de cinco años y lo vimos recorrer su infancia -el pasado de sus padres- y su adolescencia. Pero dentro de ese tiempo -realización fatal de un destino- la novela estructura otras infinitas historias siguiendo unos dictados muy distintos de los que marca la cronología. En este perseguir las historias, trataremos de ver cuáles son sus maneras de estructuración. Una de las formas más obviamente visibles en el enlace anecdótico es la que ya apuntamos arriba: el tomar a los personajes como centros conductores de lo que se narra. Siempre que aparece un nuevo personaje -que no sea meramente incidental- la narración toma el camino de su propia historia. Se forma un nuevo relato alrededor de ese personaje. Un relato que funciona como un gran adjetivo. Es decir, que mientras en

una narración se podría adjetivar profusamente la capacidad sexual de un cierto personaje, en Paradiso esa adjetivación se transforma en un nuevo relato, en una fuga del tema principal. Es así como la novela traza un círculo central, la historia de José Cemí, y de ahí surge un haz infinito de historias que parten de otros personajes. Muchas veces, también estos subrelatos encierran a su vez otros hasta formar la imagen de una caja china que contiene otra caja que encierra otras mil. Pero de alguna manera cada uno de los relatos que se subordina -o a veces yuxtapone- al relato principal, tiene una función específica en la configuración total de la historia de Cemí. Algunas veces es simplemente un relato ambiental; otras veces sirve para delinear puntillosamente rasgos de carácter y estados de ánimo del personaje central. El "yo" de Cemí lo van formando sus circunstancias, las personas que lo rodean -incluso antepasados que no conoció sino por referencias verbales-, los objetos, los lugares. Tal es la importancia de todo esto, que la propia figura de Cemí a veces parece perderse. Corresponde exactamente a la noción de "héroe pasivo" de la novela lírica. A este personaje no "le pasa nada"; más bien todo pasa a su alrededor y él es el espectador de su propia circunstancia. Cemí no es "el que hace" sino sobre quien transcurren los

hechos. Hechos que lo forman y le marcan un destino.

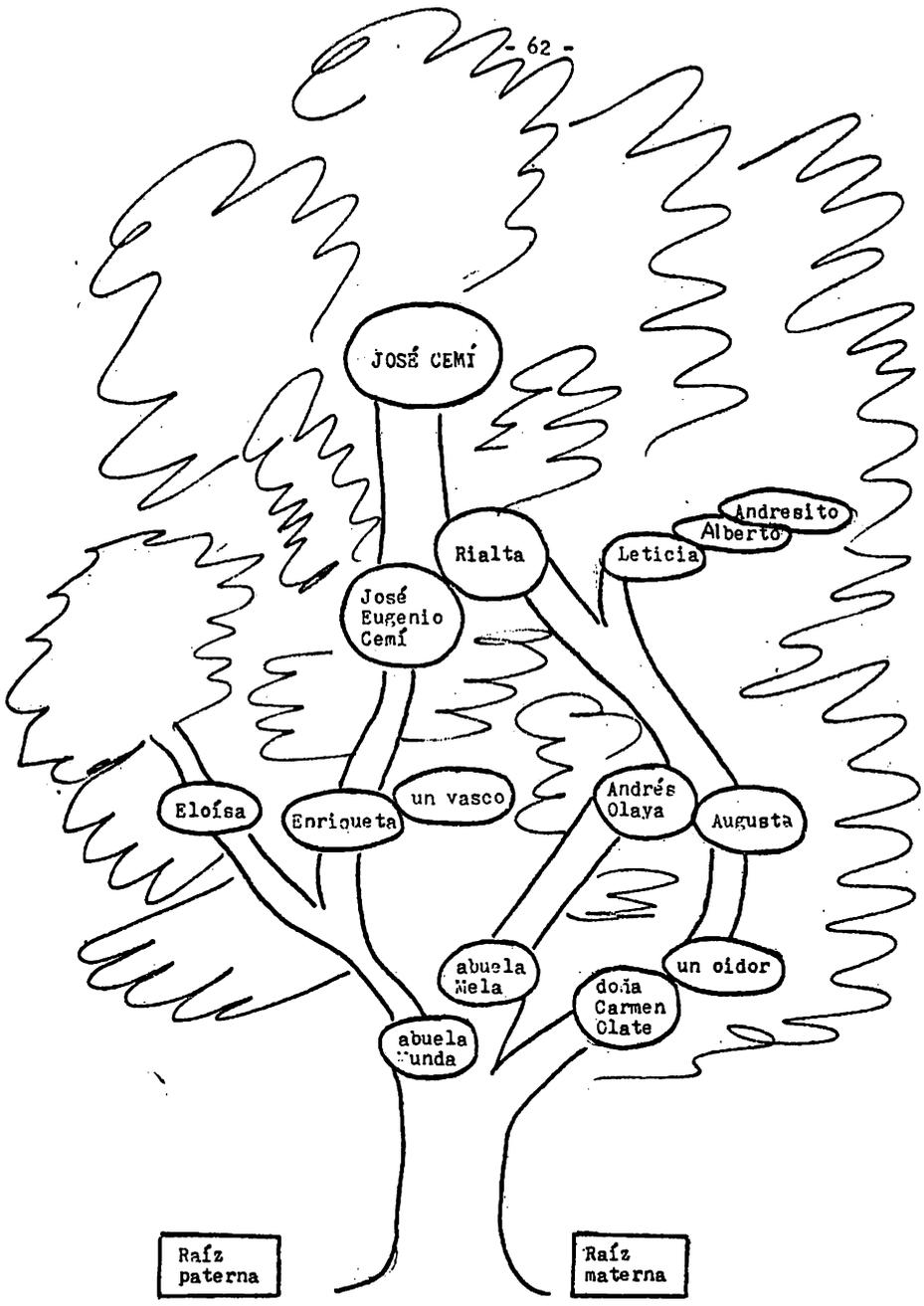
La mayor fuerza de acción en la novela es la impulsión de la palabra. La palabra que se forma siguiendo la super-voluntad de un creador. El destino de los personajes está proyectado y se sigue puntualmente. La palabra marca su camino a cada momento. Una palabra que es informativa y directa en ciertas instancias y laberíntica y oscura en otras. Puede trazar un camino y después perderse en él. Trata de confundir, de maravillar, de ser transparente, en fin, de formar incontables juegos.

Comencemos, pues, la aventura de Teseo.

TOPOGRAFIA DEL PARAISO-LABERINTO.

A la entrada del laberinto está sembrado un árbol:

EL ÁRBOL FAMILIAR.



Raíz paterna

Raíz materna

"El tiempo, como una substancia líquida va cubriendo, como un antifaz, los rostros de los ancestros más alejados". (7)

Al entrar al laberinto de la anécdota nos encontramos ante la figuración de una caos. Es el Caos el principio de muchas Cosmogonías, recordemos la de Hesíodo:

"Antes que todas las cosas, fue Caos, y después Gea la de amplio seno". (8)

Del Caos primordial se va a formar el Cosmos. Los orígenes míticos de muchas religiones antiguas hablan de un principio femenino que va a engendrar sin la participación de lo masculino: la abuela Munda y la abuela Mela son como ese principio, como aquella Gea del amplio seno. La tierra paridora de hombres es lo primordial. En Paradiso está siempre presente este espíritu mítico de la fuerza femenina como centro. Es el núcleo en donde surge todo movimiento. Rialta, la madre de José Cemí, es el motor, la generadora de fuerza. Es ella quien descubre, señala e impulsa a aquél que debe hacer la Crónica Familiar: José Cemí. Cemí no hace, entonces, más que cumplir un mandato, acatar un destino. Es así como la palabra viene a transformar el Caos en Cosmos.

Vamos a señalar cuatro principales niveles del laberinto de la anécdota. Son como los cuatro ríos del paraíso:

Primer nivel:

La vida de Cemí.

Segundo nivel:

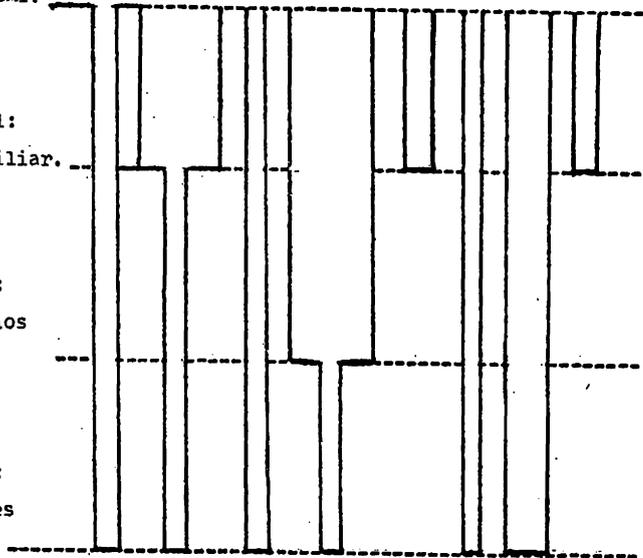
El mundo familiar.

Tercer nivel:

El mundo de los amigos.

Cuarto nivel:

Los personajes secundarios.



El esquema trata de reproducir, en términos muy generales, el movimiento de la anécdota en sus diferentes niveles: se cuenta la vida de Cemí, se crean microrrelatos con los personajes secundarios, se vuelve a Cemí, se narran los antecedentes familiares de donde también se

forman otros relatos de personajes secundarios, otra vez se va a la vida de Cemí...

PRIMER NIVEL;

JOSÉ CEMÍ COMO CENTRO OSCURO.

Esta es la base del relato: José Cemí es en Paradiso un punto eje; es el "héroe pasivo" que recibe lo acontecido y les da, con su propia presencia, unidad a los otros niveles de la anécdota. A lo largo de la novela desfilan los cuadros de la vida de Cemí:

La familia de la sangre; la infancia.

En el capítulo primero aparece José Cemí, "un niño de cinco años"; se nos presenta "lleno de ronchas, de surcos de violeta coloración, y (con) el pecho que se abultaba y se encogía como teniendo que hacer un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural". (9)

Vemos a un personaje con un señalamiento oscuro. Algo le está marcando un estado y un destino. Un destino que, sabemos muy bien, seguirá fatalmente. No un destino trágico o heroico, sino un destino de hombre transcurrido por la humanidad. Signo de un ser medio que ve pasar la vida por su propio cuerpo. Hombre del siglo presente, sin disposición para

lo extremo. La presencia de José Cemí es, de alguna manera, el centro de los cuadros que se van pintando, pero nunca es lo realmente importante. Lo importante es la serie de detalles que se dibujan alrededor: el conjuro mágico-religioso que realizan los criados Zoar, Truni y Baldovina para tratar de curarlo. Es esta la primera imagen que nos deja la novela. Es como un rito de iniciación a la vida a través de la imagen. Cemí, el personaje señalado, debe prepararse para recibir la vida dolorosamente y expulsarla más tarde, después de un largo proceso de absorción, en forma de palabra. Después de esta "iniciación" la función del relato consiste en recrear el ambiente de su casa de niño: el reinado matriarcal de la madre y la abuela con sus "temas de delicias", como el misterio de las yemas dobles, "la elaboración de exquisiteces culinarias" o de "encajes inspirados en versos". Los otros niveles de la anécdota se van introduciendo siempre en éste, que constituye la base narrativa. La lectura de este nivel se da como si recorriéramos las páginas de un álbum fotográfico: captamos un instante que evoca algunas situaciones del contorno; no hay propiamente un desarrollo, sino una sucesión de imágenes.

En el segundo capítulo vemos otra imagen de Cemí: tiene ahora diez años, sale de la escuela, aburrido pinta una

raya en un muro al tiempo que camina; lo acusan de ser quien "ha escrito cosas en el muro que transtornan a los viejos en sus relaciones con los jóvenes". (10) Se arremolina toda la vecinería del lugar y se introduce bruscamente el cuarto nivel, el de los personajes secundarios. Se crean aquí varios micro-relatos que funcionan como ambientación para el relato principal. Estos microrrelatos se yuxtaponen entre sí y se subordinan al relato principal.

Hacia el final del segundo capítulo el Coronel, padre de Cemí, pasa a tomar el primer plano y se introduce así el segundo nivel, el nivel del mundo familiar que va de los capítulos tercero al sexto. Sólo se vuelve al primer nivel incidentalmente, cuando se dice que José Cemí ha oído tal o cual cosa del pasado. Vemos una vez más que la calidad del relato es de tipo oral; la realidad la forma la palabra: una de las vivencias de Cemí consiste en todo lo que escuchó cuando niño. Todo este mundo evocado por la palabra toma realidad en el relato y se convierte en algo que semeja la búsqueda de los orígenes. Otra vez estamos ante el carácter mítico de la novela.

Ya avanzado el capítulo sexto, después de haber contemplado el pasado familiar, se vuelve a una imagen de Cemí: niño otra vez, en diversos momentos de su enfermedad. Viven

en un campamento militar hasta que muere el Coronel. En el capítulo siete vemos a Cemí en la casa de Prado. Es espectador de diversas escenas de familia. Ve crecer la imagen de su padre muerto. Es entonces cuando se le revelan la capacidad vital de la imagen y su propio vivir para la creación de ese mundo. José Cemí vive desde entonces en la plena dimensión de la imagen.

Cuando estamos ya a la mitad de la novela no hemos visto la figura de José Cemí sino como una presencia oscura, que aunque central es totalmente secundaria. Sin embargo, Cemí se nos revela siempre en todas las acciones, en otros personajes, en los objetos.

En el capítulo octavo se presenta una escuela donde está Cemí como simple testigo de las proezas fálicas de dos personajes secundarios. Este relato de matices sexuales no es sino el puente que lleva a Cemí de la niñez a la adolescencia.

La familia del espíritu, la adolescencia.

José Cemí conoce a Ricardo Fronesis:

"Por primera vez Cemí, en su adolescencia, se sintió llamado y llevado a conversar a un rincón. Sintió cómo la palabra amistad tomaba carnalidad. Sintió el nacimiento de la amistad". (11)

Los capítulos nueve, diez y once tienen la función de mostrar el aprendizaje intelectual y emotivo de José Cemí. Aprendizaje ya a nivel totalmente consciente y no de absorción de un ambiente como en la parte primera. En estos tres capítulos está siempre presente Cemí, pero la acción principal radica en la amistad entre Fronesis y Foción y en este sentido forman parte del tercer nivel.

El espíritu puro; la creación y la alegoría.

Los capítulos doce y trece se apartan del relato principal. Cumplen, sin embargo, una función dentro del proceso narrativo de la vida de Cemí: muestran la ya total inmersión en la vida de la imagen. El capítulo doce es un gran paréntesis que se aparta de todos los niveles de la anécdota que hemos mencionado; crea cuatro pequeñas historias contadas alternativamente. Representan, entre otras cosas, la posibilidad y realización creativa de José Cemí. Son cuatro cuentos que bien pudo haberlos escrito el propio personaje. Son la creación dentro de la creación. Cemí ha cumplido su periodo de "aprendizaje" y ahora nos ofrece su propia creación. En una primera lectura de la novela nos desconcierta este capítulo. Lezama nos lleva a realizar una gama de posibles explicaciones. Casi nos obligamos a interpretarlo tratando de

encontrarle relaciones directas con la trama general. Después nos resignamos a pensar que se trataba simplemente del juego genérico que ha venido haciendo el autor: encontramos unos cuentos dentro de la novela. Llegamos otra vez, a la idea de que Paradiso es una novela que se viste sucesivamente de poema, ensayo, cuento... O tal vez un poema que se disfraza de novela... O quizá un ensayo que juega a ser...

Se ha dicho que este capítulo representa la negación del tiempo. Es esto verdad ya que los cuatro cuentos llegan a alcanzar la dimensión de relatos míticos. El tiempo cronológico y el del espacio donde se desarrollan son muy diversos, pero hay un hilo que los une: la concepción del tiempo como eternidad:

"Su movimiento, ya aceptado que fue puramente extratemporal, no tuvo ni antecedentes ni consecuentes, pues el sueño se le convirtió en una planicie sin acantilado comenzante ni árbol final". (12)

Aquí sólo nos interesa la visión de este capítulo en la relación que guarda con el primer nivel de la anécdota. Más adelante volveremos a hincar en él la mirada.

El capítulo trece también se aparta de la anécdota general, aunque no de sus personajes y situaciones. La acción se vuelve alegórica. Representa el movimiento perpetuo: los personajes se encuentran en un ómnibus que poco a poco se convierte en la imagen del infierno. Lugar donde la causalidad se vuelve incomprensible para la lógica común. Una causalidad misteriosa y desconcertante es la que domina.

Los hechos se ligan por nexos incomprensibles. Las incógnitas se descubren a cada paso. Estamos en el pleno reinado de la dimensión poética. Este capítulo es una alegoría del mundo -el mundo creado por la poesía- al mismo tiempo que una alegoría del propio Paradiso. Aquí viven absolutamente el "súbito", el "incondicionado poético", la "vivencia oblicua". Estamos en el campo verdadero de la "poiesis". Todo el capítulo nos arranca de la naturaleza, nos hace sentir un temblor interior, un infinito desasosiego. Esto es porque ya estamos arraigados, si nos hemos involucrado en la lectura, en el espacio privilegiado: en el paraíso. El espacio y el tiempo de la Poesía reciben los ecos del mundo profano, pero los convierten en imagen; les arrebatan su calidad corruptible; reciben un nuevo ordenamiento. Es este el verdadero espacio de la sobrenaturaleza. Gocemos, pues, el Jardín de las delicias:

"Sus débiles aleluyas en el combate de Eros, llegaban a sus oídos como un ánade presagioso y desolado. Todas esas noticias trasladadas a Adalberto, por mensajeros mitad burlones y mitad malvados, le sorbían los tuétanos, le arremolinaban la lujuria, lo hacían aullar como los torniquetes de placer en una lámina del Bosco". (13)

Después de este gran paréntesis de dos capítulos, la acción interior de Cemí continúa: se enfrenta con Oppiano Licario, "una figura arquetípica que representa la destrucción del tiempo, de la realidad y de la irrealdad" (14); llega

"a la nueva causalidad, a la ciudad tibetana". (15) En este momento todas las posibilidades del Sistema Poético se exacerbaban: "Oppiano Licario quiere provocar la naturaleza"; desea ser "el Icaro, el nuevo intentador de lo imposible." (16) Se pierde la noción del tiempo real -los capítulos anteriores habían ido de la negación del tiempo al movimiento perpetuo (doble negación)-; todo se convierte en la metáfora que intenta entregarnos la otra realidad del mundo, la realidad de la imagen: lugar donde se hace posible la sensación de eternidad, donde nada termina pues sólo vamos del "estilo sistálico, o de las pasiones tumultuosas, al estilo hesicástico, o del equilibrio anímico". (17) Todas las líneas se cruzan. Se pierde también la noción de espacialidad. Cada acción u objeto tiene categoría de símbolo y se relaciona, a la manera de un gran sistema de vasos comunicantes, con el Todo.

Paradiso cierra el círculo cuando parece terminar y dice en las últimas líneas, "ritmo hesicástico, podemos empezar". (18)

Este primer nivel de la anécdota es en realidad una "educación sentimental"; el proceso de formación de un ser; una iniciación al acto de vivir primero en la mundaneidad y después en la imagen. El mundo busca a Cení y lo impregna de

su ser, al mismo tiempo que él busca en el mundo lo esencial, lo que lo lleve a ser la imagen verdadera del hombre en el universo. Un ser al que la naturaleza dio un cuerpo. Un ser que recibió -quizá por la mano de Dios- un señalamiento, un destino. Un ser que por propia voluntad habrá de crearse un espacio propio. Un espacio que sea su propia creación, su propia obra: el vivir en la imagen, en el paraíso gnóstico.

José Cemí entra -afirma Vargas Llosa- a un mundo a cumplir su vocación artística y la novela da cuenta del nacimiento, desarrollo y consolidación de esa vocación. (19)

José Cemí es un centro que absorbe y se deja moldear por todo lo que lo rodea: su familia, sus amigos, los lugares, las costumbres de todos los personajes que ve o de quienes conoce las historias. José Cemí no se narra a sí mismo, es visto y acomodado en el diseño general de la novela por el "yo poético", aquél que conduce la palabra, aquél que simula un narrador (en la medida en que narrador sería el "yo poético" de la poesía épica). Es un "yo" que impone a la obra su propia concepción, su propia experiencia vital. La visión no es dada a través de las acciones y la conducta interior de los personajes -como se daría en la novela tradicional-, sino por medio de contactos más subjetivos con

la realidad, por medio de una supervoluntad diseñadora.

Citemos nuevamente a Vargas Llosa:

"Rara vez se tiene un conocimiento cabal de lo que ha ocurrido o está ocurriendo a José Cemí: su vida parece ser casi exclusivamente, una torrentosa corriente de sensaciones auditivas, táctiles, olfativas, gustativas y visuales, que nos es comunicada mediante metáforas". (20)

Cemí no es otra cosa que una columna disfrazada a la manera de la arquitectura barroca: cumple una función real, pero su verdadero ser lo forman los infinitos elementos que se adhieren a ella.

Las acciones en Paradiso se señalan sólo para establecer un cuadro general:

"Por el año 1917, el Coronel recibió la misión de ir a Kingston para hacer prácticas de costa". (21)

Después de esta ubicación general en el tiempo, el relato se pierde en una penetración interior, en un regodeo en los detalles. Gracias a esto se logra el olvido del tiempo. No nos damos cuenta de su transcurrir. Se elige un tiempo y una acción; después se disecan para recorrerlos con deleite en un acto de infinita parsimonia, en un gusto sensual por la palabra.

Si la maldición divina nos lanzó a un espacio de dolor, la palabra con aliento poético, creada por el hombre, nos

lleva a otro espacio, lugar de finos placeres del ánima y del cuerpo: Paradiso. El mismo Lezama afirma:

"yo hice el descubrimiento de la sensibilidad y de mi sensibilidad con la poesía". (22)

Podemos decir a manera de síntesis que Paradiso es la crónica de ese descubrimiento.

SEGUNDO NIVEL:

EL MUNDO FAMILIAR. EL FIN DE LA GRANDEZA.

Lezama dice al hablar de la obra de Thomas Mann:

"Los grandes bloques por él manejados, los semidioses de la era burguesa, las exhalaciones de sus situaciones y hombres para constituirse en símbolo; sus arias donde el amor y la muerte concluyen en vastos lamentos, lo convierten en el último gran representante de la era wagneriana". (23)

Podríamos extender nosotros esa era wagneriana hasta el ámbito que en Paradiso se produce al hablar de la familia de Cemí:

"Cantar en el hogar los sonos guerreros, no tan sólo le hace daño a la paz sino que le quita gallardía a los verdaderos guerreros, usted por su temperamento sobreexcitado por el asma, recuerda más la generación de Brunhilda que la de Penélope, evoca a las Amazonas que perseguían a los guerreros hasta hacerlos desfallecer". (24)

Este es el tono majestuoso con el que se evoca a la familia, con sus refinamientos tanto sensuales como de la

inteligencia. Aunque la era que se vive está ya lejos de ser heroica, se le da esa dimensión por la calidad de la palabra. Los actos más nimios adquieren relieve de grandeza. ¿Será que aquí Lezama entona un último canto a la burguesía cubana?

En el primer nivel, al principio, vemos a Cemí niño. Dentro de esto y a manera de un relato subordinado, se introduce poco a poco el segundo nivel. José Eugenio Cemí, el Coronel, la señora Rialta, la madre y Augusta, la abuela, viven con Cemí niño, quien bebe el mundo que destilan. Al principio este mundo familiar es el mundo de Cemí, pero después el relato se desprende y toma una identidad propia. Desde el segundo capítulo estamos ya en el nivel de la familia que es como una búsqueda de los orígenes: estamos en Jacksonville en 1894 cuando Rialta, la madre, tiene diez años. A nuestros ojos se presenta el mundo de la emigración. El primer nivel no vuelve sino en pequeñísimas referencias, como para recordarnos la importancia que estos hechos tienen para la formación de Cemí. Para él la familia Olaya - obligada a emigrar por un sentido patriótico- toma la calidad de un arquetipo. Es un mundo incorporado no por propia vivencia sino por referencias orales:

"Hablar de aquellas Navidades en Jacksonville, era hablar de la Navidad única, desventurada, escarchada, terrible, pero acompañada de

rebrillos, llegadas indescifrables, manjares encantados, cobrando la familia el misterioso calor bíblico de sentirse asediada por todos sus bastiones y torres". (25)

La psicología de un personaje no estaría solamente constituida por la propia experiencia vivida, sino por el pasado familiar y aún por la historia. No es este el momento de hablar de la teoría de los arquetipos de Jung, pero sí de mencionar que en Paradiso existen sus ecos.

Dentro de este nivel, como dentro de todos los otros, se va a ver la introducción del nivel de los personajes secundarios. Se van a formar historias subordinadas al relato de la familia que está, a su vez, subordinado al principal.

El capítulo cuatro se dirige a la rama del padre, el coronel José Eugenio Cemí. La narración quiere hacer propicio un encuentro. Subraya la fatalidad de un destino: el creador tiene todos los hilos en la mano y ha de tejer lo que su voluntad le dicte. El relato de la vida del Coronel dice:

"lo vamos a ir descubriendo en su niñez hasta su encuentro con la familia de Rialta, su esposa". (26)

Las dinastías familiares se convierten en el condicionante profundo de la vida individual:

"Así las dos familias al entroncarse se perdían en ramificaciones infinitas, en dispersiones y reencuentros, donde coincidían la historia sagrada, la doméstica y las coordenadas de la

imagen proyectadas a un ondulante destino". (27)

En el cuerpo que habita Cemí resuena todo el pasado de su stirpe. Es así como Lezama, a la manera de Mann y de Proust, hace resonar un réquiem por la muerte de un mundo de "grandeza":

"Son largos, grisosos, chirriantes, los caminos para llegar a un fin de familia burguesa, y los cortes que se hagan en sus monótonas vicisitudes se llaman desolación". (28)

Por fin en la primera mitad del capítulo sexto, José Eugenio y Rialta se unen matrimonialmente, se enfrentan con su destino:

"Comenzaba un extenso trenzado laberíntico, del cual durante cincuenta años, ella sería el centro, la justificación y la fertilidad". (29)

La figura de Rialta se va a convertir en el arquetipo de lo fundamental, del origen, de la fuerza generadora de lo universal. Es el núcleo del paraíso, pues en ella se reúne lo que viene del pasado y lo que da fuerza para continuar hacia el futuro.

El caminar del destino familiar se une finalmente al fluir de la vida de José Cemí. Se cierra el gran paréntesis. Este viaje al pasado familiar muestra cómo un destino individual se nutre con las imágenes del pasado. Esas imágenes conforman la individualidad tal como lo hacen las vivencias.

Estamos otra vez ante la dimensión de lo poético creativo. La palabra crea metáforas e imágenes que se convierten en cuerpos. Estos cuerpos pueden ser incorporados a la vida de la misma manera que se incorporan los cuerpos de la experiencia objetiva.

La narración de este segundo nivel se caracteriza por su ambiente de nostalgia de un mundo de "grandeza". Esa "grandeza" conlleva un gusto por lo decadente, la morbosidad de la muerte de un cisne. Sentimos muy cercano el espíritu del teatro barroco francés, la vibración de las grandes óperas y del ballet. El refinamiento y la exquisitez quieren prevalecer sobre todas las cosas. La abuela Augusta es el gran centro de este mundo donde lo cotidiano se aferra a lo grandioso como al único contacto con lo realmente valedero.

Al morir el coronel José Eugenio Cemí, mueren la presencia de lo varonil, la fuerza y la alegría. Se deja el paso al imperio definitivo de las reconditeces espirituales del matriarcado. La familia llega a su condición de imagen en donde va a permanecer inalterable. Va a ser la representación de un tiempo glorioso que se arrastra hasta el monótono presente para darle un diverso matiz: la calidad de un tiempo que no sólo se arraiga en lo real, sino en el trasfondo de la imagen:

"siempre vio en su familia cercana, su esposa y sus hijos, el único camino para llegar a la otra familia lejana, hechizada, sobrenatural". (30)



FILOSOFIA
Y LETRAS

Este nivel no se abandona completamente y pasa a ser como un telón de fondo.

TERCER NIVEL:

LA AMISTAD COMO FORMA DE CONOCIMIENTO.

Hacia el final del capítulo octavo, después de una "cadeneta sexual" donde la narración toma un matiz furiosamente erótico, José Cemí conoce a Ricardo Fronesis. Se rompe el mundo cerrado de la familia y la novela nos conduce por los senderos de la amistad. Terreno donde se ligan íntimamente una oscura sexualidad, el gusto por las conversaciones infinitas y la búsqueda del conocimiento. La palabra, el sexo, la amistad y el conocimiento se conjugan y forman las reglas de un particular juego intelectual.

En el capítulo nueve vemos los enfrentamientos de estudiantes y militares en la Universidad. Aquí conoce Cemí a Foción y se forma así la "triada amistosa". De pronto este capítulo niega la acción narrativa y se pierde en una larga disertación, a manera de los diálogos platónicos, sobre el homosexualismo. Anecdóticamente estamos en un momento de la vida de Cemí -primer nivel-, pero en realidad la acción novelística se desvanece y el libro toma la forma de un ensayo. Esta parte sirve, al mismo tiempo, para introducir el tercer nivel.

Cuando nos encontramos ya plenamente en el tercer nivel es al llegar al capítulo diez. La figura de Cemí se hace simplemente observadora. Poco a poco se va formando un relato independiente cuyos centros son Fronesis y Foción. El relato de estos personajes llega a ser casi una nueva novela. Quizá más novela -en el sentido de una acción más llena de peripecias- que la novela de Cemí. El eje central es la relación intelecto-erótico-amistosa de los personajes.

Se vuelve otra vez a lo ensayístico en el capítulo once. Resuenan los ecos de un diálogo sobre la amistad primero, para después largamente bordar el tema de la resurrección. En ciertos momentos los cuatro niveles se confunden: se nos recuerda que estamos oyendo el relato de la vida de Cemí; la imagen de la familia emerge de las profundidades; las historias de personajes secundarios se deslizan con paso de ladrón. Pero finalmente destaca este tercer nivel: la novela de Fronesis y Foción, una furiosa compulsión de acciones e intrigas.

Ya hacia el final del capítulo toma relieve el nivel primero para concluir la historia de Cemí: Cemí se enfrenta al ejercicio de la poesía y se cumple así el final de su destino. Es ahora un iniciado, aquel que ya es capaz de "captar ese

ritmo de crecimiento para la naturaleza". Es quien va a lograr "la rítmica interpretación de la voz superior". (31) Cemí es ya un creador, el instrumento de un poder supremo.

En este mismo capítulo, el once, se cierran todos los círculos de la anécdota. Los personajes que han sido "necesarios para que el cumplimiento de una voz superior tocara orilla" (32), topan con su destino: Cemí va a comenzar su camino de creador; muere la abuela Augusta y se cierra el círculo de la familia burguesa; Fronesis desaparece y Foción se enreda en la locura. La novela parece estar cerrada ya cuando aún faltan tres capítulos que vuelven a abrirla para hacerla infinita. Volvamos a hablar de estos capítulos.

Cuando la acción narrativa ha terminado, la obra toma la dimensión de alegoría. Paradiso se convierte entonces en la alegoría de la creación poética. Se nos hace sentir que todo lo narrado representó el proceso de preparación de un ser destinado a la poesía. Cuando ya Cemí sabe cuál es su destino, encontramos en la misma obra -el capítulo doce- su propia creación: cuatro cuentos que se narran al mismo tiempo. Los cuatro manejan tiempos, espacios y ambientes diferentes. Sin embargo, algunas líneas hay que se entrecruzan por ellos. Son cuatro cuentos diferentes que buscan darnos una sola idea:

la negación del tiempo real. El tiempo poemático es uno solo. Es el tiempo cristalizado. El tiempo paradisiaco donde se vive la dimensión de la Imagen.

El capítulo trece continúa en la dimensión alegórica. Se muestra ahora el fluir continuo, el río heracliteano: Cemí se encuentra en un ómnibus junto a varios personajes que habíamos visto sólo incidentalmente al principio de la novela. Todas las acciones se cargan de significados enigmáticos. José Cemí parece ser un poder divino hecho cuerpo:

"El traqueteo del ómnibus obligó al anticuario a torcer el rostro. Se fijó en el pulso del que estaba a su lado (José Cemí), en la otra fila paralela de asientos, Extrajo ese pulso unas iniciales: J. C. Un escalofrío lo recorrió, se acababa de verificar silenciosamente algo que venía a ser un complementario tan forzado como prodigioso en su vida. Ya no se moriría intranquilo, incompleto. Se había verificado el signo que le permitiría recorrer su último camino, con expresión para su pasado y con esclarecimiento para su futuridad". (33)

José Cemí, este "elegido", es el instrumento divino que nos permitirá asomarnos al ámbito privilegiado de la Poesía. Este capítulo, el trece, juega con algo que parece una síntesis de todas las fuerzas que han actuado en la novela. La acción se desarrolla en la plena dimensión de la Poesía, el espacio que hace visible lo invisible. Se hace posible la paradoja del momento paralizado que se mueve:

"Si no es por la ocasión, remolino de coincidencias que se detienen en escultura, ¿cómo podríamos mostrar la sabiduría? La vida es una red de situaciones indeterminadas, cada coincidencia es algo que quiere hablar a nuestro lado, si la interpretamos incorporamos una forma, dominamos una transparencia". (34)

El poeta es el intérprete de esas "coincidencias", es el "artífice" de un milagro", quien ha "dominado el acto informe de la naturaleza", pues tiene el poder de crear sobrenaturalidad. (35)

El último capítulo pertenece a Oppiano Licario. Es quizá una nueva novela. La novela que Lezama estaba escribiendo cuando murió. Se narran aquí episodios de la vida de Licario. Sus actos vitales y cotidianos son sus obsesiones intelectuales. Estamos en la dimensión de la cultura. Cemí fue parte de la naturaleza cuando se narró la historia de su formación. Ahora entra a la nueva dimensión -la cultura- que simboliza Licario:

"Licario ha puesto en movimiento las inmensas coordenadas del sistema poético para propiciar su último encuentro con Cemí". (36)

Oppiano Licario vive en la dimensión de la sobrenaturalidad. Es precisamente lo que Cemí debe encontrar al final. La pieza que completa y da coherencia total al Sistema Poético de Lezama. A lo largo de la novela Licario ha mostrado su

presencia en ciertos momentos: es una cantina donde está el tío Alberto (sólo después nos damos cuenta de que era él); en el momento de la muerte del padre de Cemí (aquí su presencia es menos oscura); en fin, aparece y desaparece constantemente. No es sino hasta el final cuando la figura de Licario se revela claramente ante los ojos de Cemí.

Paradiso es la novela que traza el camino laberíntico del proceso poético: Cemí es señalado como posible creador, es el Poeta; el medio ambiente lo va formando, incorpora vivencias del sentido, la emoción y el conocimiento; describe su capacidad para convertir esas vivencias en imagen; se dedica a la tarea de crear sobrenaturaleza. Cemí "sufrió" el mundo, fue naturaleza. Y como "elegido" se entrega a la misión de crear poesía. Lezama escribe la historia de José Cemí. Al final de esta historia, Cemí decide escribir una novela. Escribe Paradiso: "ritmo hesicástico, podemos empezar". (37)

Cemí-Lezama capta las "coincidencias" del mundo, forma metáforas que se solidifican hasta crear imágenes. Con la sucesión de imágenes crea un diseño plástico, da aliento a un poema que se disfraza de novela. Cuando el diseño está completo nos damos cuenta de que estamos ante "una pintura de la variedad del mundo". Así se describe el "Tríptico del

Jardín de las Delicias" del Bosco en un inventario de obras que pertenecieron a Felipe II. (38) Esta es la imagen final de Paradiso: el paraíso, jardín de delicias, terreno que está -como en el tríptico del Bosco- entre el cielo y el infierno. Paradiso es, pues, el paraíso terrestre. Paradiso es el espacio propio de la poesía. Paradiso es la eternidad. Paradiso es la resurrección ganada por el hombre mismo. Paradiso es la vida en la dimensión de la imagen.

CUARTO NIVEL:

LOS PERSONAJES ENGENDRADORES DE OTRAS HISTORIAS.

Los tres niveles que ya hemos descrito podrían ser imaginados como las columnas que sostienen el castillo verbal que es Paradiso. En una visión primera su contorno no se define claramente, pues sobre las columnas se dibujan mil motivos ornamentales. Aquello que parecía secundario, se descubre poco a poco como también parte medular de la construcción. El cuarto nivel de la anécdota, las mil historias que se enredan en las columnas, le da a la narración una calidad barroca. Esta peculiar manera de formar la anécdota, nos recuerda el tipo de construcción de la arquitectura barroca. Hablamos solamente de aspectos formales y en este sentido hacemos la comparación.

Estos personajes-enredadera tienen la misión de torcer el camino recto que podría tomar la narración. Con su caminar se rompe la línea de acción, se crea una arborecencia narrativa. Muchas novelas modernas, aún cuando desgajan la perspectiva de la narración y rompen las líneas de tiempo y espacio, conservan el hilo de la acción. Recuérdese, por ejemplo, En busca del tiempo perdido. Paradiso quiebra la línea de acción gracias a los personajes secundarios que engendran otras historias. Y es así como toma su carácter de novela-árbol. Lo que Lezama hace difiere mucho de lo que hacen las narraciones-cadena como Las mil y una noches o el Decamerón. No se busca una situación que sirva de marco para el enlace de relatos diferentes; ni se quiere contar una historia que contenga otras. El procedimiento narrativo de Lezama es similar al que utiliza en el nivel del discurso cuando deja que la palabra arrastre su caudal hasta un límite extremo; cuando deja que las asociaciones fluyan libremente -sin que se llegue a la "escritura automática" de los surrealistas- para dejar suelta la impulsión no domada de la palabra. En el nivel narrativo pone a funcionar un mecanismo parecido: el relato toma vida; de pronto uno de los personajes secundarios pasa a primer término, toma fuerza y forma su propio relato, un relato parásito. Del tronco del relato -la

vida de Cemí- se desprende una rama y después otra y otra más. De estas ramas proliferan otras infinitas. Y es así como se forma el relato-árbol. El mismo Paradiso explica la manera de construcción del relato:

"Por una serie no causal de vivencias interpuestas, (por) los fragmentos, las interpolaciones, las reconstrucciones tardías, el cotejo de autoridades". (39)

Esta manera de construir el relato es lo que principalmente ha conducido a que Paradiso sea etiquetada como una novela barroca o neobarroca en otros casos. Pero, como ya señalamos, esto es sólo el aspecto formal. Para ponerle rótulos con más propiedad, tendríamos que ahondar en conceptos culturales e históricos. Por ahora conformémonos con decir que Paradiso es una novela-poema con aspecto barroco.

Hasta aquí hemos tratado de poner algunas luces en el laberinto narrativo de la novela. Hemos hecho una lectura primera, de lector ingenuo que sólo quiere ver el trezado anecdótico en su primera instancia. Sobre esta lectura se levanta un nivel infinitamente más complicado: el de la intertextualidad. Paradiso está escrito sobre la base de otros textos. Hacer esa lectura sería señalar esos infinitos textos a los que se superpone el texto de Lezama. Aquí sólo haremos, más adelante, un primer acercamiento a esa intertextualidad.

Quizá la novela misma rechace los acercamientos super eruditos, pues no quiere ser otra claridad que una casa de los espejos que primero, tal vez, divierta, después conturbe y finalmente irrite. Terminaremos este capítulo con una cita -para que permanezca resonando en el aire- de Roland Barthes que resume y contradiga lo que es el espíritu de Paradiso:

"La novela es una Muerte; transforma la vida en destino, el recuerdo en un acto útil y la duración en un tiempo dirigido y significativo". (40)

4

PARADISO, LA PALABRA QUE
SE VISTE DE POESÍA.

Ya intentamos la lectura de Paradiso como novela. Tomamos el perfil de una de sus caras. Entre sus rostros infinitos -máscaras tal vez-, vamos a buscar ahora el que le da apariencia de poema.

Cuando el género Poesía habla, se dice que usa un discurso metafórico; el impulso de la palabra forma metáforas e imágenes en su movimiento. El llamarlo de esta manera está en relación con otros tipos de discurso. Metonímico se nombra al que edifica acciones, al que es propio del relato. Y entimemático al que se lanza, corre y forma ideas; es decir, al discurso intelectual. Lezama juega con las tres clases de discursos.

Vamos a ver más de cerca, entonces, el discurso metafórico de Paradiso. En el discurso metonímico hay un alguien que relata; el narrador. En el discurso metafórico hay un alguien que recibe las impresiones del mundo y las teje en metáforas e imágenes; el sujeto lírico.

En Paradiso el principio es el Verbo. Durante casi quinientas páginas vemos cómo corre la palabra caudalosa.

La palabra es el origen, la materia prima y el fin. Es una palabra que no quiere perder su calidad de sonido. Paradiso es el monólogo de un infatigable conversador. Parece salir de los labios de Sherezada.

Vimos ya que cuando Paradiso se disfraza de novela, necesita inventar narradores. Ahora que vemos el disfraz de poema, descubrimos que en realidad sólo existe un "sujeto lírico" que va tejiendo el discurso e imponiéndole su absoluta voluntad. El "sujeto lírico" diseña un esplendoroso tapiz. El discurso metafórico tiene siempre la misma fuerza, pues una omnipresente voluntad lo jinetea. En este sentido no hay dimensión de acciones ni de personajes. El "sujeto lírico" practica una "puesta en escena" muy precisa. Los personajes nunca se le "escapan" al creador. Cada personaje, cada acción, cada objeto o lugar descritos, cumplen una función dentro de la totalidad -el diseño- y no en sí mismos. Los personajes no son personas; no son remedos de seres de la naturaleza, con una psicología y un poder volitivo. En Paradiso todo es artificio, quizá metáfora, quizá imagen, quizá símbolo. Nunca podemos ver que los personajes "viven", pues no tienen la absurda pretensión de imitar seres. Son imágenes y sirven como tales para el diseño del poema.

El "sujeto lírico" va dirigiendo la "puesta en escena" del poema con sabor a ópera fabulosa que es Paradiso. En todo el poema se siente la acción de su batuta, incluso

cuando se concede la palabra a los personajes. Como no son un mero reflejo de personas, pueden expresarse -sin importar su condición particular- con el mismo aliento de quien los dirige. Dejemos que algunos de ellos nos hablen:

Dice la criada Baldovina:

"lo tuyo es un mal de lamparones que se extiende como tachaduras, como los tachones rojos del flamboyant. Como un pequeño círculo de algas, que primero flotasen por tu piel y que después penetrasen por tu cuerpo, de tal manera que cuando uno te abre la ropa, piensa encontrarse con agua muy espesa de jabón con yerbas de nido."

pp. 12 y 13

Dice una vecina un tanto imbécil:

"mientras usted, Augusta, teje, flexibiliza un misterio, que se rompe aquí o allá, cuando la aguja se niega a penetrar en otras pausas del tejido ." pp. 46 y 47

Los personajes son sólo instrumentos que sirven para ir expresando la voluntad esteticista del "sujeto lírico". Aquí, como en la ópera, se parte de convenciones que deben ser obviamente aceptadas. Sería más violento en el arte, aceptar las pretensiones de "realidad" y "verdad". La verdadera dimensión del arte -para esta concepción- radica en el artificio.

Un "sujeto lírico" puede rozar más de cerca a su autor que un narrador tradicional. A este último se le supone una

dimensión. Es alguien que ve, intuye o interpreta lo que sucede. El primero no es más que una sensación, quizá un sentimiento, o más bien una voluntad. Un punto de vista que no quiere parecer algo totalmente distinto a su creador. Quizá esto no sea verdad ya que un "sujeto lírico" podría expresar algo muy lejano al sentir de quien escribe, o un narrador podría ser la voz del escritor. Hablamos más bien de lo que uno y otro tratan de cumplir. El "sujeto lírico" quiere ser una voz, una conciencia, una voluntad, un ente no corporizado. El narrador quiere ser alguien, quizá también sin cuerpo algunas veces, que no es el escritor.

En el caso de Lezama la cercanía entre su propio "yo" y el "sujeto lírico" de Paradiso se evidencia muchas veces. Lo que hace en realidades transformar su "yo" en artificio. A nivel anecdótico ya se ha hablado mucho de la relación entre Paradiso y su propia biografía. Lezama pinta en su novela un autorretrato. José Lezama dice José soy yo, José is me, José c'est moi, José ce mí, José Cemí. Es muy pequeño el camino que va del yo al tú.*

Siempre está presente el impulso que el creador le da a su palabra. El discurso recorre el camino metafórico que le impone una voluntad superpotente, omnímoda. La función principal de esta palabra es la función poética. Las

*Más adelante hablaremos del significado del término "cemí" entre los primitivos moradores de las Antillas.

otras funciones -emotiva, referencial, connotativa, fáctica, metalingüística- siempre se subordinan. Cuando la obra quiere ser novela, la función referencial adquiere un mayor relieve. A lo largo de Paradiso se juega con estas funciones. Siempre la poética es la principal y las otras se subordinan con diferentes grados de importancia.

Jakobson afirma que existen "dos formas fundamentales de organización empleadas en el comportamiento verbal: la selección y la combinación (...) La selección se lleva a cabo sobre la base de la equivalencia, de la similitud y la disimilitud, de la sinonimia y la antonimia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia, descansa sobre la contigüidad. La función poética traslada el principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación".(1)

La función poética hace que las palabras tengan una relación de equivalencia en la construcción secuencial del discurso.

"Gloriosos gancideos, reyes de la agonía.
Crepúsculo pinareño con hilachas verdosas.
Tierra de Siena para el primitivo manjuarí
cuyo espinazo se estudió en los telares del
Bauhaus. Pez fálico, opuesto a la aleta
anal por juramento. Se estira en la tierra,
se estira en la agonía, se gana su muerte
por estiramiento, como si subiese por la
escalinata de Hipólito de Este, muerte del

principio a la salida subterránea, del remolino al caos primigenio." p.184

Este es un ejemplo -si bien extremo- de cómo la función referencial no tiene casi relevancia. La función poética -aquella que busca la importancia de la palabra en cuanto tal- es absolutamente primordial. Las palabras se combinan buscando una relación fónica, rítmica, de textura o de ambiente. Se disponen a la manera de una coreografía verbal. En Lezama nunca se abandona el paladeo del lenguaje. Las palabras se van engarzando no por la simple lógica sintáctica, sino por la calidad estética -que es una necesidad lezameana- del lenguaje:

"Cuando encuentro una palabra, no tengo que poner a su lado un abismo, sino otra palabra". (2)

Una palabra atrae a otra y a otra. Es así como se va formando el camino laberíntico de la lengua de Lezama. Esta misma calidad de la lengua aparece en toda su obra, tratase del género que se trate. Las palabras adquieren un nuevo brillo en su particular sucesión:

"Descubrimos -dice el propio Lezama- que su sentido está en la sucesión y que es precisamente la sucesión lo que les presta su marcha y su creación. Su sucesión habitual las hacía antipósticas, y si ahora percibimos que exhalan otra sucesión, que pueden ser atravesadas de nuevo, cobrando otra modulación, como con un

sentido impracticable pero rigurosamente preciso, pudiéramos ir enhebrándolas con tacto ciego, pero donde otro sentido destella." p.45

Lezama sigue siempre los dictados de este principio poético.

Todas las funciones del lenguaje se subordinan ostensiblemente a la función poética:

"La literatura, como la matemática es un lenguaje, y un lenguaje en sí mismo no representa ninguna verdad, aunque pueda suministrar el medio para expresar un número ilimitado de verdades". (3)

La función poética del lenguaje es la primordial en todo texto que pretenda ser literario. La obra de Lezama conscientemente extrema esta función, quiere ser superliteraria. Paradiso es el paraíso de la palabra y crea su propio espacio, El espacio que forma un cuerpo poético,

"El símbolo poético se significa esencialmente a sí mismo, en relación con el poema", (4)

En este sentido, al preguntarnos por tal o cual "significado" de algún episodio de la obra, deberíamos respondernos que "su significación es ser un elemento de la obra", (5)

Paradiso encierra muchos pasajes "oscuros". Esta

"oscuridad" se presenta cuando insistimos en querer encontrarle una explicación al texto. Al pedir esa explicación, estamos cruzando hacia el nivel referencial para tratar de encontrar lo que el texto "significa". Tal ejercicio no es una pauta válida para el "buen lector" -el lector que la misma novela exige- de Paradiso. Esos "centros oscuros" nos obligan a aceptar el valor de cada elemento como parte de un todo. Lezama no quiere que nos perdamos en el mundo de lo "relatado" y dispone, entonces, los "puntos oscuros" a todo lo largo de la obra. Su función última es alertar nuestra conciencia:

"Es indescifrable -dice Lezama al referirse a un mito teogónico- pero engendra un elo-
quecido apetito de desciframiento". (6)

Es esta misma inquietud profunda lo que busca despertar Lezama en sus lectores. Estamos ante un funcionamiento similar al que usa Brecht en su teatro cuando interrumpe la acción y los personajes se ponen a cantar o se dirigen directamente al público. Esta técnica del "distanciamiento" brechteano tiene como propósito despertar la conciencia del espectador para impedir el adormecimiento que puede producir la acción dramática. No debe perderse la noción de que se está ante un "artificio". El inmiscuirse ciegamente en la acción de la obra conduce a una actitud de enajenación ante la obra de arte. El "distanciamiento" es el acicate que despierta la

conciencia. Los "centros oscuros" en Paradiso nos inquietan. A veces incluso nos irritan. Nos llevan a violentar la imaginación. Finalmente nos hacen sentir que estamos ante el más refinado "artificio poético". Después de especular largamente sobre sus mil posibles sentidos, lo mejor que podemos hacer es entregarnos al placer de su "regalada gratuidad".

En el fondo de la obra de Lezama hay un sentido oral del lenguaje. Está siempre la sonoridad de la palabra. Paradiso podría ser escuchado de labios de un rapsoda o de un lector en un círculo de "iniciados". Lezama imprime este su placer verbal en muchos de sus personajes:

"Baldovina tuvo que secuestrar un relato que se abría interminable". p14

"De toda esa enguirnalada arenga del capitán Viole, sólo era cierto lo sorpresivo de la doma de potros hecha por Tránquilo". p.33

Los personajes se dejan llevar por interminables malabarismos verbales. Paradiso es un verdadero "tour de force" del lenguaje. Descubrimos un gusto no sólo del escribir sino del hablar. De un hablar sensual, alargado, infinito, prolífico sin llegar al sentido peyorativo de lo prolijo. A cada paso se nos presenta la raíz oral de esta forma de expresión. Raíz oral que une los extremos de lo primitivo y lo erudito. Lezama la atribuye a la "verba criolla" del cubano. El mismo fue un refinado artífice de la conversación,

Para Cemí es una revelación del poder mágico-estético de la palabra, la carta que un día escribió el tío Alberto. Esa carta es un "desfile verbal" en el que las palabras van "surgiendo arrancadas de su tierra propia, con su agrupamiento artificial y su movimiento pleno de alegría al penetrar en sus canales oscuros, invisibles e inefables". p. 186

"Los gimnocicos, a semejanza de los gimnosofistas, escuchan las gimnopedias de Satie, como la guacamaya apretando entre sus uñas una presunta flauta, le tuercen abolladuras, pero le lleva el arcoiris. Plenitud, desnudos orifican". p182

LA METÁFORA Y LA IMAGEN COMO GENERADORES POÉTICOS.

Paradiso es un poema que quiere encarcelar el mundo. Ser su imagen. Lo consume el apetito de totalidad. Pretende crear con el lenguaje -como ya lo pretendió Mallarmé- "el doble mágico del universo". (7) En la tarea de crear un cosmos, las herramientas más adecuadas son la metáfora y la imagen. Primero la metáfora transforma, y la imagen después conforma, le fija un contorno nítido a la otra dimensión de la realidad, la realidad poética:

"El ser imágenes -dice Paz- lleva a las palabras, sin dejar de ser ellas mismas, a trascender el lenguaje, en tanto que sistema dado de significaciones históricas". (8)

Estamos frente a una concepción idealista, frente a la gran ola que Platón hizo que se desatara en el pensamiento occidental.

Lezama nombra a los seres del universo, pero con un gran afán de transformarlos. Su proceso creativo no es mimético sino mágico. Su boca es la de un demiurgo. Quiere descubrir la relación oculta que guardan los seres. Atisbar hacia lo que quieren dejar ver los objetos, lo que tienen atrás las acciones. Al emparentar dos objetos trata de crear un tercero que en la "realidad natural" no existe y que es un cuerpo en la "realidad poética":

"La finalidad del arte -según Chklovski- es proporcionar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento". (9)

La poesía nos lleva hacia imágenes inéditas. La poesía de Lezama violenta esta sensación de divorcio con la realidad. Sus imágenes son la clara luz de un artificio. Nunca ocultan la mano del artífice que las modela. No se avergüenzan de su desenfrenado tinte culterano. No se intimidan ante su impúdico preciosismo. Lezama nos arroja descaradamente los dibujos de un mundo concebido por un manierista. Lezama recoge el eco de todos los mundos decadentes. Se quita la toga romana para vestirse de fraile medieval, de cortesano barroco, de libertino dieciochesco, de romántico superlativo, de ser que se emborracha de ser y de nada. Lezama es el

habanero que impregna de su actitud sibarita el lenguaje. Paradiso se carga de matices manieristas, llevándolos a la burla mordaz o al gesto serio:

"En esas reuniones, Martincillo, ladeando las guedejas con provocada inocencia, trataba de colocar dos o tres citas sudadas, diciendo que Plutarco nos afirmaba que Alcibiades había aprendido el arpa y no la flauta, porque temía que se le desfigurasen los labios, y que por eso, venganza propiciada por Apolo, tañedor de la de siete agujeros, el día antes de su muerte, había soñado que le pintaban la cara de mujer. Martincillo era tan prerrafaelista y femenil, que hasta sus citas parecían que tenían las uñas pintadas... De pronto el polinésico, turbado por sus deseos, comenzó a danzar con convulsiones y espasmos, y su pelo se le tornaba en estopa fosforescente". p. 29

En la cita vemos un tono de frivolidad que hereda Severo Sarduy para convertirlo en la huera palabrería amari- cada que es Cobra. En realidad, lo frívolo de Lezama sólo está en la superficie. Su ansia de lo trascendente nunca lo abandona. No sabe si está infectado de la profundidad barroca o del juego formal manierista. Si es barroco Lezama, que sí es, y si es manierista, que también es, sus actitudes resul- tan forjadas por su mayúscula voluntad. Lezama quiere ser barroco o quiere ser manierista cuando no simbolista a la manera de "esa gran corriente poética que viene desde el poderoso Dante hasta el delicioso Mallarmé". (10)

Lezama es, en realidad, un artífice del estilo, un solitario que quiere desprenderse de la historia. Quiere darle a su ser literario la figura que su acto volitivo impone. Lezama quiere torcer el camino que la historia le marca. Quiere manifestar su libertad diseñando su propia configuración.

Nos hemos ido desviando poco a poco del tema de donde partimos. Tenemos que recapitular para decir que esta actitud de supervoluntad creativa que lo lleva a formar el mundo artificial que vemos en Paradiso, arranca de su manera de modelar el lenguaje cuando maneja la metáfora y la imagen. Ese manejo se basa principalmente en dos formas a primera vista contradictorias y que están en la raíz de gran parte del llamado arte moderno.

EL LEZAMA ARTÍFICE DEL ESTILO,

VERSUS

EL LEZAMA PROPICIADOR DE LO PRIMIGENIO,

Lezama, el poeta, toma el lenguaje como su materia prima y le da forma. Una forma sofisticada donde se ve el trabajo de pulimento, su ultra refinación. El trabajo de un artífice exquisito es lo primero que recibe quien oye la voz del poeta. La economía de la lengua cotidiana quiere ser olvidada para convertir la expresión en lujo, en superabundancia. Frente a esta actitud de un ser literario en

grado superlativo, se presenta la actitud de un ser que se está enfrentando por primera vez al mundo. Vemos una literatura altamente refinada, y al mismo tiempo, un lenguaje "natural", que busca las raíces de su origen. Con esta posición Lezama se viene a colocar en la fila de aquellos poetas que como Mallarmé buscan lo primigenio de la lengua para mejorarla con gusto de exquisito.

EL ARTÍFICE DEL ESTILO.

Lezama quiere tocar las cuerdas más sensibles del lenguaje, pensarlas hasta un grado extremo para que produzcan los sonidos de un mundo original. Los sonidos de un Caos que quiere convertirse en Mundo.

¿Cuál es la posición de Lezama frente al problema que le significa el lenguaje? Para dar una respuesta a esta interrogante vamos a recurrir a los conceptos de lengua, estilo y escritura en Roland Barthes:

"La lengua es un corpus de prescripciones y hábitos... es como una naturaleza que se desliza enteramente a través de la palabra del escritor... es un círculo abstracto de verdades... es el área de una acción, la definición y la espera de un posible". (11)

El poeta parte de este cuerpo que le ofrece la naturaleza. Busca un camino que tuerza su destino primero y lo lleve a ser sobrenaturaleza. El poeta se apropia de esa

lengua que es simple posibilidad y la convierte en la expresión de su propia soledad, en una labor individualista, es decir, en estilo:

"imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez por todas, los grandes temas verbales de su existencia". (12)

Lezama trabaja concienzudamente con la lengua hasta convertirla en estilo, hasta hacerla su particular manera de expresión. Al construir un estilo está levantando las murallas que han de contemplar su condición de alejado del mundo. El poeta al crear un estilo se pierde en "la dimensión vertical y solitaria del pensamiento". (13)

"El estilo es propiamente un fenómeno de orden germinativo, la transmutación de un Humor. De este modo las alusiones del estilo están distribuidas en profundidad; la palabra tiene una estructura horizontal, sus secretos están en la misma línea que sus palabras y lo que esconden se desanuda en la duración de su continuo".(14)

Lezama está en cada una de sus palabras. El mundo que nos muestra es su mundo íntimo. Su concepción y transformación

de la cultura. Sus obsesiones. La palabra de Lezama expresa su propia duración de palabra; el proceso de una voluntad que la quiere mostrar como un particular artificio expresivo. El verbo lezameano muestra siempre el trabajo que su artífice se ha tomado al modelarlo:

"el estilo no es sino metáfora, es decir, ecuación entre la intención literaria y la estructura carnal del autor". (15)

Paradiso al ser estilo nos revela la impudicia de su autor; su propio ser desnudo, enredado en su concepción de la literatura. Lezama exhibe en una vitrina sus particulares gustos; vitales y literarios. La vida de Cemí es la metáfora de la búsqueda de una forma literaria. El estilo representa a su propio creador, separado y único y, en este sentido, opaco y de difícil acceso:

"El estilo es así siempre un secreto; pero la vertiente silenciosa de su referencia no se relaciona con la naturaleza móvil y sin cesar diferida del lenguaje; su secreto es un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor". (16)

Lezama al dirigirse a la elaboración de un estilo está construyendo sus propias claves del mundo y de la literatura; se vuelve oscuro y secreto. Al mostrar su propio cuerpo, su propia historia, quiere mostrar las claves que le ayudaron a concebir su mundo. Paradiso es secreto, es oscuro, mientras no se contemple el ser de Lezama que está en el

fondo del laberinto. Por eso hemos dicho que el acercamiento definitivo se habrá de hacer como un rito de iniciación. Lezama crea el Paradiso oscuro. En su mismo vientre deposita las claves de su construcción. Saber lo que es Paradiso es saber lo que para Lezama significa la literatura; descubrir y leer lo que guardan sus entrañas. Los mecanismos que maneja el poema y la manera como nos acercamos a él, están impregnados de un matiz mágico propio de las culturas míticas. Lezama al elegir la soledad del estilo se está enclaustrando en "la parte privada del ritual". Su estilo se pierde en "las profundidades míticas" de él mismo como escritor; y se convierte en "la voz decorativa de una carne desconocida y secreta".

(17) Es así como el estilo se torna en "una suerte de operación supraliteraria, que arrastra al hombre hasta el umbral del poder y de la magia".(18) El estilo niega el devenir histórico para anclar en una concepción mítica; en un tiempo detenido; en el anhelo de todas las sociedades míticas; repetir el acto primigenio de la creación y dar vida así al mito del eterno retorno. Lezama crea un estilo, se mantiene impermeable a las filtraciones sociales. No llega nunca a crear una "escritura" en el sentido que la entiende Barthes:

"la escritura es un acto de solidaridad histórica... es una función; es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la historia". (19)

En el sentido que señala Barthes, Paradiso no llegaría nunca a ser "escritura". En Lezama no hay una "solidaridad histórica explícita. Las menciones a los hechos históricos son mínimas. La problemática que se desarrolla no es una problemática social en primera instancia. Lezama sólo intenta la búsqueda de esencias, de concepciones míticas. Su forma de escribir no está directamente determinada por un condicionante social. Está empeñado en darle a su palabra la calidad de un "estilo". Desea ser el heredero de una cultura universalista y no es su intención reflejar los hechos mismos de la realidad social. Busca una solidaridad con las esencias, con lo que de la sociedad misma se "evapora" y va a formar una "era imaginaria"; la esencia, convertida en realidad plástica de un determinado momento histórico. Paradiso es un ente mítico, quizá un monstruo de museo. Pero eso quiere ser y nada más. Esta es su forma de rebeldía. La prueba palpable de su desengaño de la sociedad donde vive. Quizá este desengaño lo emparenta con los igualmente desengañados barrocos del diecisiete. Estos barrocos estaban reaccionando directamente a un complejo histórico. Su expresión literaria estaba dando lugar a una verdadera "escritura". Lezama se aísla en su desengaño y va a refugiarse a otras "escrituras", la barroca, la manierista, la simbolista. Pero esas "escrituras" se convierten en "estilo", en desesperada soledad. ¿Acaso lo acompañan Carpentier, Cabrera Infante, Sarduy y Reinaldo Arenas? ¿Podemos hablar -como lo propone Severo

Sarduy- de un "neobarroco latinoamericano"? Las afinidades respecto a su gusto por la "escritura barroca" son obvias. Podemos descubrir fácilmente los paralelismos en lo que se refiere a su actitud ante el lenguaje. Pero al partir de esa evidencia estamos trivializando el problema. Para tocar capas más profundas se siente la necesidad de rastrear el proceso histórico latinoamericano que está dando lugar a estos escritores. Si hablamos de "neobarroco" como lo ha hecho Sarduy, entre otros, partiendo de la consideración de que lo barroco es el polo que se opone a lo clásico -en lo que toca al lenguaje-, no podremos llegar a una más honda visión crítica de lo que puede ser el germen de una corriente cubana y quizá latinoamericana. El hecho de que precisamente en Cuba se genere este grupo con características similares, es ya un signo de que una especial estructura geográfico-político-cultural le está marcando un camino.

Dejemos este problema, que va más allá de los propósitos de este trabajo, y volvamos a nuestro poeta "artífice del estilo". Decíamos que Lezama es el fabricante de su propio yo, el configurador de una conciencia cultural que quiere ser universal y que acaso llegue a compartir el espíritu de una "era imaginaria"; el último y desesperado júbilo-lamento del orden burgués, Lezama no se enreda en los "acontecimientos" de la historia; se involucra -en la medida que es imposible escapar- en un "espíritu" histórico. Volvemos otra vez a su posición idealista;

"todos los momentos -afirma categórico
Lezama - son el momento, todo va hacia el
océano universal". (20)

Lezama recibe la "imagen" de un determinado momento
histórico al fundar la revista "Orígenes", su búsqueda poética
empieza a tomar líneas claras. Lezama, junto a Eliseo Diego,
Cintio Vitier y Angel Gaztelu entre otros, dirige su mirada
hacia lo "cubano esencial" ;

" 'Orígenes' va a representar un intento de
capatación de una Cuba oculta, ahistórica,
mítica, buscada en sus más fascinantes esen-
cias y en un juego de planos que se articulan
sobre el eje de un misterio cuasi religioso".(21)

¿Sería lícito pedirle a Lezama que torciera su destino
al llegar el cambio revolucionario de Cuba? Creo que él
mismo responde muy claramente a esta pregunta:

"He hecho lo que había hecho durante toda mi
vida (se refiere a su situación después de la
Revolución) y quiero llegar hasta el final en
la veracidad de mi expresión. Creo que un
escritor, si sus valores son revolucionarios,
es un escritor revolucionario". (22)

Lezama rechaza la idea de "compromiso" y también la
de "generación" ;

"más de una vez afirmé que 'Orígenes' no era
una generación, sino un estado poético que

podía abarcar varias generaciones". (23)

Y ese "estado poético" es la "era imaginaria" donde Lezama se inscribe. La era que inaugura Martí cuando lucha por fincar la realidad independiente -realidad de esencia- de Cuba y Latinoamérica. Esta "era imaginaria" representa el momento en que se hace realidad el poder creativo de América:

"Dice Martí, con innegable sentido pitagórico -cita Lezama-: 'Todo es hermoso y constante, todo es música y razón'. Es decir, como todo va a confluir en algo que parece que nos esperaba, en algo que estaba en acecho, tentándonos. El arte ha vuelto a ser en América como en las grandes épocas de las catedrales y de la poesía del Dante, una inmensa suma prodigiosa donde el hombre alcanza la sobrenaturaleza, es decir, la posibilidad del hombre, actuando en la infinitud de la imagen". (24)

Es ya un "ser" el latinoamericano. Descubrió su posibilidad creativa original. Es un revolucionario. Lezama en Paradiso nos hace la reseña del nacimiento de este nuevo ser. Lezama no mira un pequeño momento histórico, observa la imagen de una época; el encuentro del ser latinoamericano con el paraíso, el espacio que hace posible su poder creativo.

EL DEMIURGO DEL LENGUAJE.

El poema Paradiso tiene una calidad obviamente mítica. Vive en la dimensión de la imagen. Nace de un concepto

idealista de la cultura. Réspira platonismo hasta por el más insignificante de sus poros.

La palabra de Lezama desea ser no sólo vehículo de la expresión, sino cuerpo constituido. Carne hecha dolor del mundo. Cristalización del aliento de un mago-sacerdote. Quiere llevar al mundo profano la carga espiritual del mundo mágico-religioso. Quiere inaugurar el universo. Crearlo de nuevo en su calidad de sobrenaturaleza. Su creación recibe los ecos de una dimensión cósmica:

"La poesía ha sido en mí -afirma Lezama- siempre vivencial, alrededor de una pausa, de un murmullo, se iba formando la novela imagen, yo iba reconstruyendo por la imagen los restos de planetas perdidos, de zumbidos indescifrables".(25)

La palabra que quiere reconstruir el universo necesita, para cumplir su cometido, salir de la boca de un demiurgo. Se quiere recrear el mundo y no sólo expresarlo. Se busca la expresión de un mito y no la expresión de la historia. El mito busca las esencias; quiere olvidar la enojosa realidad de las presencias. Lezama trata de encontrar los arquetipos culturales:

"En realidad lo único que logra influenciar al hombre es la cultura".(26)

La cultura es una propiedad comunal. La influencia de un escritor a otro no se concibe sino como participación

en los mismo arquetipos. La distancia que se crea está basada en la elaboración de un "estilo", la manifestación de los propios hábitos lingüísticos. A Lezama pocas veces le preocupa la influencia directa de los hechos históricos. Es un poeta mítico por excelencia.

La poesía en esta dimensión pone la vestidura de los dioses en la mano de los poetas. Lezama realiza la acción divina que, según él mismo dice, intenta Mallarmé:

"la colocación espacial del poema en la jerarquía de las constelaciones". (27)

Lezama está inmerso en el "espíritu tribal" donde quieren perderse los simbolistas franceses. Se quiere alejar lo más posible de la realidad circundante. La imagen poética crea un mundo aparte. La palabra le infunde esa posibilidad de vida:

"Paradiso trata de algo que no tiene nada que ver con el realismo, los personajes forman parte de mitos, de arquetipos, de imágenes, lo cual los libera por completo de la realidad. Yo creo que en ese sentido cada uno de mis personajes participa de un concepto peculiar del tiempo", (28)

Ese peculiar concepto del tiempo es el concepto mítico. Un tiempo que no transcurre, que no destruye, que no conduce a la muerte. Lezama le teme al tiempo histórico, ese tiempo "que es el disfraz del diablo".(29) El eterno retorno finca su total dominio en Paradiso.

La palabra quiere inaugurar el mundo cada vez que se emite, establecerse en el privilegiado momento del principio. Lezama para su creación poética le da el carácter de Adán a su "sujeto lírico". Será quien empiece a vestir de realidad al mundo, nombrándolo:

"El escritor necesita acercarse cada día más a la expresión de San Juan In principium erat verbum, es decir, el verbo está en la raíz de nosotros, de los latinos; toda la preocupación verbal nos es esencial y a través de la palabra parece como si se nos revelara el mundo".(30)

Este concepto es similar al de Carpentier, cuando trata de explicar, a partir de la actitud adánica, la calidad "barroca" de la expresión latinoamericana. Pero, como ya hemos dicho, se trata sólo de un "aspecto barroco", de un querer acercarse a esa escritura del diecisiete.

Quiere la palabra volver a su condición primera. Quiere ocupar el espacio de un cuerpo. Quiere la palabra ser y no representar. El nombre de la "cosa" deberá ser la "cosa" misma. Las culturas míticas realizan esta operación naturalmente. Los occidentales hacen de ello un artificio. El sistema poético de Lezama busca inaugurar el mundo, el mundo todo donde las palabras son los seres. El sistema de comunicación del occidental fatigado está llegando a la condición de una economía extrema. Cuando dice "átomo" siente que ya casi lo ha dicho todo. No necesita

decir más para revelar su pasado, su presente y su futuro. La convención está plenamente establecida y no hay por qué nombrar las cualidades del objeto. Dios es Dios y no "el que todo lo ve" ni "el que está sentado en un trono de oro y habrá de juzgarnos" ni "el creador y ordenador de todo lo visible y lo invisible". (31)

Lezama le otorga a su lenguaje la calidad expresiva que poseen los pueblos míticos. Para esos pueblos el dios celeste es "el amo muy elevado", "la buena luz dorada de arriba". (32) Lezama busca esa expresividad calificativa. Su lengua se dirige hacia la expresión exhaustiva. Busca la superabundancia y no la economía. La metáfora es el instrumento que hace posible esta operación. El nombre convencional de palabras con sentido sexual se vuelve casi un tabú:

Es el pene,

"el aguijón del leptosomático macrogenitosoma"
"cilindro carnal"
"flor de energía"
"lombriz sonrosada"
"instrumento penetrante"
"vela fálica"
"instrumento operante"
"columna fálica"
"lanza pompeyana"
"colmillo del cerdoso"
"lanza"
"aguijón fruta"
"serpiente"

Es la vulva:

"una araña gorda"
"flor carnal"
"araña abultada"
"el arácnido"
"un oso enano en una feria"

Es la cama:

"cuadrado de las delicias"
"cuadrado plumoso"
"cuadrado espumoso"

Es el semen:

"sudor ocasionado en las profundidades"
"la espuma del éxtasis"
"licor feliz"
"savia"

Sentimos a cada paso el rumor de las metáforas gongorinas. Así como para Góngora el río es el "líquido elemento", para Lezama el pizarrón es la "playa negra" y la cantina, la "casa báquica". Los estremece el mismo pudor para mencionar los objetos cotidianos en su desnudez. La metáfora es a veces sencillísimo vestido y a veces muy sofisticado atuendo;

"el sistemático esquivamiento de la realidad cotidiana va, en poesía gongorina, desde los rodeos del eufemismo o la perífrasis hasta las sustituciones radicales del complejo noción-palabra que corresponde a un término real por otro metafórico". (33)

En Lezama vemos también en anhelo del Góngora que estiliza el mundo, que lo deforma al mirarlo con "cristales" ofuscados de literatura. Ambos se sirven de la metáfora como catalizador del elemento verbal. La incorporación del gongorismo en Lezama es a veces irónica rebeldía,

"la propaganda que hacen los profesores de la llamada por ellos sencillez ática, lo que ha logrado es la vuelta a Góngora y al barroco ornamentado como la cola de la diosa Juno". p. 270

Gemí, como muchos escolares que aprenden el misterio de la palabra, decide tomar el camino de los retorcidos barrocos. Dirige su voz, en alianza abierta y secreta, hacia "los postas de la rebelión verbal". p.272 Abierta es la decisión. Secreta es la razón; la coincidencia de dos momentos; el ser poeta con "su cornamenta arbórea llena de pájaros diminutos" p.271 y el inclinarse al sexo que busca la imagen del espejo.

El Lezama artífice que trabaja modelando la cultura y el Lezama brujo que repite los conjuros, se confunden. La palabra de su boca es tanto refinado artificio como rito primitivo. El poeta es un doctissimus puer. En el Paradiso se muerde candorosamente la manzana mil veces saboreada. Paradiso quiere ser el libro inocente y primero. El libro que nace de una ya fatigada orgía libresco,

LA ÉPICA DE LO COTIDIANO.

La cualidad más apreciada del lenguaje es su capacidad de transformación. Una capacidad que va desde la simple virtud de la charla en la mesa, hasta la creación de una novela paraíso del lenguaje.

"Si no es por el diálogo nos invade la sensación de la fragmentaria vulgaridad de las cosas que comemos". p.40

Podríamos parafrasear esa cita de Paradiso diciendo que si no fuera por la palabra poética, nos devoraría la náusea de las cosas que simplemente vivimos. Lezama pretende ofrecernos el paraíso. Sacralizar el espacio profano del vulgar estar en el mundo. Ama Proust a la simple Albertina porque es la imagen de las "muchachas en flor". Porque es el recipiente de su íntima poesía.

El núcleo de este pensamiento le llega a Lezama de los sistemas filosóficos del idealismo. Platón, Kant y Schopenhauer se distinguen por un lado y el hinduísmo por otro. Las "sombras" y las "Ideas". El "fenómeno" y la "cosa en sí". La "representación" y la "voluntad". El "valo de Maya" que cubre la verdad última. El arte tiene la facultad de llegar a esa verdad:

"Es el arte -afirma Schopenhauer- obra del genio. Reproduce las ideas eternas aprehendidas por medio de la contemplación pura, lo

esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo (...) arranca el objeto de su contemplación de la corriente del curso cósmico y lo aísla ante sí; y este algo particular, que en aquella corriente era una efímera y pequeña parte, se convierte en representante del todo". (34)

Lezama es el artista que a través de su sistema poético trata de alcanzar el mundo de la "voluntad", la realidad final que no está contaminada por el dolor del mundo, por el oscuro y tedioso mundo fenoménico.

La metáfora busca la "esencia" y no la "presencia" del objeto. El vivir en la imagen se vuelve así, más deseable y más gozoso. El arte nos conduce frente al posible paraíso que podrá salvarnos de la gris vulgaridad del mundo.

En Paradiso nada está gastado por el grosero manoseo de lo cotidiano. Hasta el acto más nimio se ve rodeado de una atmósfera de dignidad. La palabra logra apartarnos del camino donde "transcurrimos en la indiferencia y el hastío".
P.360 El acto de limpiar un espejo se convierte en un rito, gracias a la feria verbal que se desata:

"Luba esgrimía el papel alcoholizado con redomado furor, llegando los corpúsculos del espíritu del alcohol a pegar en la vibración de las aletas de la nariz con suave mordisqueo. A cada uno de sus movimientos se modificaba el

ordenamiento vegetativo y animal del marco del espejo, como una granizada que pudiese en acelerado movimiento la tapicería paradisíaca".p.31

El ámbito del mundo actual se ha visto despojado del espíritu de lo grandioso. Ni lo épico ni lo sagrado tienen cabida en los prosaicos automatismos del cotidiano existir. Sólo la palabra -con su carga de espíritu mágico primigenio- puede devolverle a la terrosa cotidianidad su fuerza de acto trascendente. Volvemos nuevamente a la idea del arte como posibilidad de salvación de la caída en lo trivial profano. La poesía instaura el espacio privilegiado del gozo de lo trascendente. Espacio donde cada objeto, cada acción y cada ser está ligado con un Todo. El espacio profano es el espacio de la falta de comunión. Es el espacio que nos lleva al dolor del existir, según el pensamiento de Schopenhauer. Es el espacio de la carne-cuerpo que encarcela al pobre y castigado espíritu.

En Paradiso cada fibra está tejida a una gran red. La palabra magnifica todos los actos y objetos-seres. Es una palabra que no economiza sus medios expresivos, sino los tensa al máximo, gasta energía, la desperdicia. Hace gala de una superabundancia que es el signo de su lujo.

A la polvosa cara de lo real superpone Lezama el poder mágico germinativo de la poesía que carga un denso bagaje cultural.

"La plaza de Upsalón tenía algo del cuadrado medieval, de la vecinería en el entorno de las canciones del calendario: cohetes de verbena y redoblantes de Semana Santa. Fiestas de la Pasión en el San Juan y fiestas del diciembre para la Epifanía, esplendor de un nacimiento en lo que tiene que morir para renacer. El cuadrado de una plaza tiene algo del cuadrado ptolomeico, todo sucede en sus cuatro ángulos y cada ventana una estrellita fija con sus ojeras de riñonada. Las constelaciones se recuestan en el lado superior del cuadrado como en un barandal. Algunas noches, al recostarse la cabeza de Jehová en ese lado, parece que el barandal cruje y al fin se ahonda en fragmentos apocalípticos". p.240

El patio de la universidad, donde pronto se verá la violencia militar, se convierte en un espacio cargado de tiempo, de significaciones míticas. Se vuelve el "centro" de un disparadero de alusiones culturales que se van trazando hasta formar la imagen laberíntica, el espacio sagrado por excelencia. Cada espacio es visto no sólo en su realidad visual presente, sino en su capacidad de ser imán de asociaciones, de reflejos de otras realidades que se unen en algún punto. Se busca la relación de esencia a esencia. La presencia es sólo evocativa. El poeta deja suelta su capacidad de emparentar las esencias de objetos que a primera vista son dispares. La metáfora es la condicionadora del trueque de "presencia" a "esencia". De aquí nace el poder mágico de la

palabra. De aquí nace el empeño de Lezama por crear el mundo-imagen. El poeta transforma el universo real en la esencia de una visión. Del mundo-dolor se transporta a la palabra-paraiso.

EL MUNDO COMO "IMAGEN Y SEMEJANZA".

"Hagamos al hombre a imagen y semejanza nuestra; y domine a los peces del mar, y a las aves del cielo, y a las bestias, y a toda la tierra, y a todo reptil que se mueve sobre la tierra".

La Biblia, Génesis I, 26.

El poeta también crea el mundo a imagen y semejanza suya. Lezama mira a todas partes y encuentra su propia cara. Crear el mundo es poner orden a la dispersión. El poeta se encuentra ante la diversidad de la naturaleza y le va a dar unidad según su percepción particular. Ya hemos repetido como canto monótono que la metáfora es el elemento transformador. Quevedo al ver un río lo transforma en "líquido pintor de blanca plata". Hace de un bosque, el "rústico libro escrito en esmeralda". Son los peces, "llamas húmedas". Lezama también contempla la naturaleza y la transforma. Contempla la cultura y también la transforma. La metáfora pone en acción su poder transformador y viene después la imagen y fija la realidad de un nuevo ser. La contemplación de un objeto lleva al desencadenamiento de una serie de asociaciones.

"por metáfora entiende Lezama - afirma Cintio Vitier- la capacidad que hay en el hombre de dirigir sus pasos hacia la claridad de la anagnórisis, del reconocimiento. Esa capacidad se funda en la intuición del misterio de las analogías... Lo que se reconoce se torna imagen. Lo que hace posible ese reconocimiento es la metáfora" (35)

Paradiso se va formando de imágenes y de semejanzas. Busca la integración de un "cuerpo de semejanzas". Si decimos de alguien que tiene los cabellos negros, estamos simplemente haciendo un señalamiento. Pero cuando Lezama dice que tiene los "cabellos no diferenciados de la noche", lo que hace es descubrirnos una semejanza, aludir a una naturaleza transformada para acercarnos al artificio. Nos revela algo que estaba oculto y de pronto se aclara. Se tiende un puente entre el cabello negro y la noche. De esta manera escritor y lector van hacia el reconocimiento de un mundo creado en ese instante doble, el de la escritura y la lectura. Las imágenes se enlazan en una aparente discontinuidad, pero en realidad hay entre ellas una continuidad de esencias. La imagen es la única manera como se puede pensar el ser. La imagen nos lo revela y hace que tome un cuerpo.

La realidad del nuevo mundo creado se forma en la raíz del poder metafórico:

"En toda metáfora hay como la suprema intención de lograr una analogía, de tender una red para las semejanzas, para precisar cada uno de sus

instantes con un parecido". (36)

En el mundo del poema no hay nada por conocer, todo es reconocimiento. El poeta ha de poseer la capacidad de revelar la relación que entre los objetos permanece escondida:

"¿Si pudiéramos ver siquiera cómo se ha trocado la aurora en laurel...? La aurora es la ardiente, el laurel, de madera combustible, es también el ardiente". (37)

Lezama se afana por encontrar esas relaciones que funcionan como una revelación del objeto observado:

"Las asociaciones posibles han creado una mentira que es la poética verdad realizada y aprovecha un potencial verificable que se libera de la verificación". (38)

Así confirmamos una vez más el poder que lleva a la poesía a crear un mundo diferente al de la naturaleza. El mundo poético establece sus propias leyes y sus propios valores:

"Si digo piedra, estamos en los dominios de una entidad natural, pero si digo piedra donde lloró Marlo, en las ruinas de Cartago, constituimos una entidad cultural de sólida gravitación". (39)

Lezama crea siempre "entidades culturales". Todos sus textos son el eco de otros textos. La naturaleza ya ha sido vencida. Estamos ante el pleno campo de acción de la sobrena-

turaliza; la imagen de la imagen. El orden cultural que el hombre ha creado está ahí, en la historia, para que el Poeta venga y le otorgue el ser, constituyéndolo en imagen poética.

Se llega primero a la imagen y viene después la búsqueda de la semejanza:

"Todas las formas -dice la Divina Comedia- guardan un orden entre sí, y este orden hace al universo semejante a Dios. Aquí ven las criaturas el signo de la eterna sabiduría, fin de todo orden. En el orden de las formas, todas las naturalezas propenden, aproximándose más o menos según su esencia, a su principio".(40)

Dios es igual al Universo. El universo es igual al orden. Las formas buscan al orden. El poeta busca la proximidad de esencia de las formas. Busca, entonces, el Principio. Busca el "signo de la eterna sabiduría". Es decir, busca a Dios y al mismo tiempo es su semejanza. Ya llegamos a otro posible "signo barroco" en Lezama: los procedimientos neoescolásticos llevan, por medio del silogismo, a la revelación de las verdades ocultas. Dice Lezama que el barroco apareció para nuestro siglo como "una nueva tentación y un reto desconocido", (41) El acepta el reto y se lanza a la difícil aventura del develamiento de lo oculto. Es la metáfora la espada:

"La metáfora -según el concepto de Tesauro- domina la vida espiritual; es la ley del universo, símbolo de Dios, que es el supremo formulador de metáforas". (42)

Paradigo no puede escapar del destino que lo lleva a tomar su lugar en el estante donde se guardan las obras de carácter sagrado. Está fatalmente imbuido en un espíritu religioso. Religioso en el campo del más abierto horizonte:

"La poesía se apodera de la sacralidad de la lejanía". (43)

Los labios del Lezama poeta se sienten pegajosos siempre de una sustancia divina. Lezama busca las semejanzas para cumplir con su tarea de creador. Pero la semejanza que busca no es la que otorga la primera mirada. La semejanza es un acto de descubrimiento, acto divino. Es también un acto de ingenio, acto del artificio. La metáfora apresa la semejanza y ofrece una nueva y sorprendente realidad de los objetos. Dice Tesauro que "Incluso la locura es una metáfora, ya que torna una cosa por otra". Dice también - un tanto frívolamente- que "la perfección del bien hablar consiste en no nombrar las cosas por su nombre". Después continúa diciendo que "toda la retórica culmina en la metáfora", y que "la metáfora desemboca en el golpe de ingenio, en el concatto, en la adivinanza, en el enigma". Y finalmente termina afirmando con carácter categórico que "todo el mérito de la metáfora reside en la novedad de emparejamientos desacostumbrados, de donde surge la sorpresa, la meraviglia". (44)

La manera como Lezama entiende la metáfora, guarda grandes relaciones con los conceptos de ese escritor del Seis-

cientos. Lezama responde a la pregunta de qué es lo difícil diciendo : "Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco. (45) Nuestro poeta busca lo difícil como estimulante y crea entonces un orden poético "ingenioso". Construye el cuerpo de un "artificio": "el placer de ver en una sola palabra un teatro repleto de sorpresas". (46) Lezama juega, como un puer senex, a ser un frívolo edificador de escenografías rococó y, al mismo tiempo, a ser un barroco que busca la gravedad de la trascendencia. La busca sin llegar a embriagarse en ella, pues sabe verse en el espejo y reírse de su ceño. El poeta es un creador porque nos hace ver el nuevo ordenamiento -es decir un nuevo ser- del universo contemplado:

"Aquel que emplea una metáfora lo hace no tanto para avivar ante los sentidos la imagen de algo, cuanto para expresar una forma de sentir la realidad del que habla o escribe, su actitud emotiva frente a ella". (47)

Nuevamente volvemos a nuestra imagen de Lezama tejiendo el tapiz que representa su visión del universo.

En el fondo del sistema poético lezameano está la metáfora en todas sus dimensiones. Su principio es la comparación; el momento en que todavía vemos los dos elementos

enlazados por un nexo. En los primeros capítulos de Paradiso todavía reina la comparación sobre la metáfora. Constantemente desfilan los "como", los "semejante a", los "parecía", los "causando la sensación de";

"La tarde fabricaba una soledad, como la lágrima que cae de los ojos a la boca de la cabra".p.20

"Zoar parecía como el Padre, Baldovina como la hija, y la Truni como el Espíritu Santo".p.11

"los llevaba (a los personajes) a una postura semejante a un monte de arena que se hubiese doblegado sobre sus techos".p.7

"Baldovina, descarnada, seca, llorosa, parecía una disciplinante del siglo XVI".p.11

"Al fin se decidió por lo que ella creía era la sencillez, encajes también azules, causando la sensación de esas muñecas muy lujosas a las que los fabricantes han envuelto en unas filipinas propias de palafreneros".p. 15

"¿Acaso no es toda semejanza -se pregunta Foucault-, a la vez, lo más manifiesto y lo más oculto?". (48)

Es así como Lezama señala lo manifiesto. Y después revela. Y después oculta: "Necesito incorporar un misterio para devolver un secreto", dice un personaje de Paradiso.p.128

Lezama algunas veces señala las relaciones entre naturaleza y cultura; un hecho cotidiano se compara con un hecho cultural. Otras veces señala la relación entre dos imágenes culturales; se crea la imagen de una imagen ya creada por otro texto. El juego es complicado y sigue un proceso:

- a) Hay un develamiento; al lector se le muestra una relación; pero hay después,
- b) un ocultamiento; el lector deberá ser un "iniciado"; tendrá que poseer la clave cultural que le descubra la imagen última.

Volvamos a citar a Foucault cuando dice que: "La naturaleza, en tanto que juego de signos y de semejanzas, se encierra en sí misma". (49) El poeta, en primera instancia, descubre las semejanzas e interpreta los signos de la naturaleza. Pero el poeta que, como Lezama, además de recurrir a esa primera instancia, descubre e interpreta los signos de la cultura, está mostrando su rebelión ante el arte mimético;

"Hay más que hacer -nos señala Montaigne- interpretando las interpretaciones que interpretando las cosas; y más libros sobre libros que sobre cualquier otro tema".(50)

Esta intertextualidad está siempre presente en Lezama. Paradiso es el libro de los libros y es, al mismo tiempo, nuevo y original. Nos muestra así su posición de Icaro, de

nuevo "intentador de lo imposible". El personaje Oppiano Licario es el símbolo de la posición poética de Lezama; la poesía que sigue el difícil proceso de convertir en posible lo imposible. Lezama canta la poesía de la naturaleza. La poesía de la cultura. La poesía de la poesía.

Lezama busca las semejanzas. Piensa que -como para los simbolistas- "todo lo existente está ligado misteriosamente, de modo que no existen fronteras fijas entre las cosas, y todo sigue un curso permanente". (51)

Al descubrir las semejanzas se está ya en posibilidad de dar lugar a la metamorfosis:

"las linternas de las postas de recorrido se convirtieron en un monstruo errante que descendía de los charcos".p.7

Poco a poco la metamorfosis se hace total y ya un ser no es "parecido" a otro, sino que forma la esencia de un nuevo ser.

Ya para concluir, tenemos que afirmar que la poesía es el paraíso; he aquí el último eslabón de la cadena que empezó con la comparación y termina con la alegoría.

Paradiso es, pues, un Poema. Es la alegoría de un Universo Poético.

5

PARADISO: "SUMMA" CULTURAL
TRANSFORMADA EN CUERPO.

"Mi novela tiene un afán de totalidad, un afán de plenitud; se plantea problemas esenciales de la relación del hombre y el cosmos". (1)

El Paradiso-novela, el Paradiso-poema, es ahora el Paradiso- ensayo. Lezama también nos lleva hacia un corpus de consideraciones ideológicas. En la totalidad de su obra se propone la creación de un "Sistema poético del Universo". Paradiso es el cuerpo-realidad de ese sistema. Vamos a dejar atrás los discursos narrativo y poético, para centrar nuestra mirada en el discurso ideológico de Paradiso.

La obra de Lezama quiere englobar al mundo. Quiere devorarlo para transformarlo en cuerpo. La digestión se vuelve un proceso alquímico. Paradiso es una visión del Universo. Es la imagen hecha cuerpo.

Trazaremos aquí, a grandes rasgos, las principales maneras como Paradiso se da a la tarea de concebir el Mundo.

LA "POÉTICA" COMO NÚCLEO GENERADOR.

"La imaginación no es, como sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad."

Gaston Bachelard

Ya en uno de los primeros capítulos de este trabajo aventuramos la afirmación de que Paradiso es la teoría y práctica de una concepción poética. Y en realidad nuestro objetivo principal ha sido rondar sobre este tema. Aquí sólo queremos puntualizar nuestra afirmación primera.

Con Paradiso podemos llegar a una sistematización del proceso que se sigue para la formación de un cuerpo literario. Cuando Paradiso es novela nos relata todo el camino de formación de quien ha de llegar a ser el Poeta. Cuando es poema, nos muestra la vía que sigue la palabra para alcanzar la dimensión poética. Es decir, todo el juego de la lengua como objeto significativo en sí mismo. Todo esto lo vemos en la obra implícitamente. Son las reglas del juego puestas en acción. Pero Paradiso también hace explícito su concepto de Poesía. Y es en esos momentos cuando se convierte en un ensayo. Debemos recordar, una vez más, que aun cuando se trata de un discurso ideológico en Lesama siempre se presenta en forma poemática; es decir, a través de metáforas e imágenes.

Lezama pone en labios de muchos de sus personajes sus conceptos sobre las propiedades del lenguaje que busca ese ser poético. Al padre de José Cemí le gustaba "escoger una frase graciosamente vulgar, o del refranero, para insertar en ella ligeras modificaciones de sentido o de onomatopeya." p.35. Este mismo "gusto" se descubre a cada paso en el texto de Lezama. Todos los personajes se dejan llevar por su "arrolladora verba" de la misma manera como Lezama no puede contener el delirante fluir de su palabra. En último término resulta un entregarse en mayor medida "a la exaltación verbal que a su veracidad." p.39.

Ciertas frases son despojadas de su sentido original para convertirse en la clave secreta de otro mensaje que sólo manejan los "iniciados" de un grupo. En la familia de la niña Rialta cuando se dice "mama, a scene in Pompei", la frase adquiere un significado conocido y secreto. Lo mismo pasa cuando se pronuncia la frase "Do you want to play the organ, Mr. Albert?". Toda la familia "le rendía culto a la frasesita". p.49. El mismo juego hace Lezama cuando glosa o incorpora a su texto los textos de otros escritores. Hay aquí un sentido tribal de la literatura. Quien pueda llegar plenamente al sentido de su obra es quien pertenece a la misma familia o a la misma tribu intelectual.

Un personaje de matices reales, el tío Alberto, y un personaje de matices simbólicos, Oppiano Licario, son los

que exponen los conceptos que sobre la poesía tiene Lezama. Son además quienes enseñan el misterio de poeta a José Cemí. Demetrio le dice a Cemí cuando va a leerle una carta del tío Alberto:

"Por primera vez vas a oír el idioma hecho naturaleza, con todo su artificio de alusiones y cariñosas pedanterías." p.183

El tío Alberto le enseña a José Cemí el sentido que va a formar su propia concepción poética. Esa concepción que es, al mismo tiempo, la concepción de Lezama.

Oppiano Licario es el símbolo de la poesía y también del "conocimiento infinito". En Paradiso va apareciendo poco a poco; su figura es borrosa al principio y se relaciona primordialmente con el infierno y con la muerte. Es decir, con el reino de la imagen. El encuentro con Cemí se realiza "fuera del tiempo en una dimensión casi onírica; en un ómnibus impulsado por la cabeza de carnero que gira en los piñones rotativos de una guagua." p. (2)

La poética de Lezama no busca una originalidad, no es un nuevo planteamiento sobre el ser de la poesía:

"¿Qué pasa con aquél que quiere decirlo todo? No estamos satisfechos porque nos reveló los secretos del mundo, sino porque inventó una dicción nueva (...). En realidad, este es el tipo de orgullo estético; un arte que quiere alcanzar la esencia, alcanzar el origen, me-

dirse con el Todo, de reinventar su lenguaje,
darse una sintaxis inédita." (3)

El diálogo platónico que sostienen Fronesis y Poción es el momento en que se muestra directamente la calidad de discurso ideológico. El tema central es el homosexualismo, pero de ahí se desprenden infinitos ramales que abarcan toda una concepción de la cultura, el arte y la poesía. Ya al nivel alegórico todo ese diálogo desemboca en el arquetipo del hermafroditismo como principio creador: creador del universo real y creador del universo poético. El Poeta toma su esencia de esa calidad dual.

Paradiso es la búsqueda de la poesía. En el concepto lezameano la poesía se forma del doble movimiento del ascenso y del descenso. Paradiso encarna este doble movimiento. El discurso poético asciende en busca de un sentido; va del "ascendit, la verticalidad anclada en Dios(...)hasta el "descendit", la incorporación de la imagen. (4) Paradiso ensaya este movimiento ondulante que lleva finalmente a la Poesía. Como la Divina Comedia, crea también el paralelo de dos líneas:

subir — cielo — amor — sentido.

bajar — infierno — sabiduría — imagen.

Ambas obras llegan, al final, a la realización del ser total de la poesía. La poesía es "la otra orilla", la otra realidad, la sobrenaturaleza, la "cantidad hechisada".

EN BUSCA DEL TEXTO PRIMERO.

"los poetas, por un favor divino,
cumplen para nosotros la tarea de
intérpretes de los dioses".

Platón

"Todas las cosas son artificiales,
porque la Naturaleza es el Arte de
Dios."

Sir Thomas Browne
citado por Borges.

Para Lezama, como para Platón, la poesía es una forma de conocimiento; la más depurada vía de lo que conduce al "absoluto", a la realidad final. Para este concepto, todo texto quiere ser el Texto, la Escritura primigenia, la divina y verdadera realidad absoluta. Esta concepción poética ha sido expresada en muchos momentos de la historia literaria; "Quizá la historia universal -nos dice Borges- es la historia de unas cuantas metáforas".(5)

Lezama es uno de esos poetas que busca las metáforas que han de entregarnos la última verdad del Universo. El código que los dioses manejan es un código de un número definido y restringido de elementos. Las verdades ocultas -ocultas para ser descubiertas- son unas cuantas:

"Se habla a partir de una escritura que forma parte del mundo; se habla al infinito de ella y cada uno de sus signos se convierte a su

vez en escritura para nuevos discursos; pero cada discurso se dirige a esta escritura primigenica cuyo retorno promete y desplaza al mismo tiempo". (6)

En las variantes del camino a seguir se deposita el valor particular de cada una de las expresiones. Para Lezama el texto donde ha de arar es el texto de la cultura. El texto de los poetas todos, de los poetas de la metáfora y la imagen y de los poetas del conocimiento. Recibe Lezama de la historia, su emanación esencial, su ser que lo constituye en "era imaginaria". Lo que hace el poeta es glosar las imágenes que la historia ha decantado.

El universo está formado por un número finito de esferas -"La imagen actuando en la historia se obliga a completar, a formar esferas"(7)- y el poeta, con su particular visión, establece los enlaces que han de unirla para darnos las imágenes inéditas:

"la metáfora es el contacto momentáneo.-Borges es quien lo afirma- de dos imágenes, no la metódica asimilación de dos cosas".(8)

El acto poético no es un acto de descubrimiento, ni de originalidad en el sentido de novedad; es más bien, un acto de originalidad que busca los orígenes, las esferas primeras. Las busca para verlas nuevamente y para hacernos ver esa su forma de visión;

"Si no es por la ocasión, remolino de coincidencias que se detienen en escultura, ¿cómo podríamos mostrar la sabiduría? La vida es una red de situaciones indeterminadas, cada coincidencia es algo que quiere hablar a nuestro lado, si la interpretamos incorporamos una forma, dominamos una transparencia... Lo único que puede interesarme es la coincidencia de mi yo en la diversidad de las situaciones. Si de-
jo pasar esas coincidencias, me siento morir cuando las interpreto, soy el artífice de un milagro, he dominado el acto informe de la naturaleza." p.442

Estas palabras las pone Lezama en labios del anticuario que va en el ómnibus; el episodio de Paradiso donde se llega a la alegoría de la "cantidad hechizada". Es decir, cuando se alcanza el espacio de la esencia poética; donde habitan el súbito, la nueva imagen, la original causalidad, todo lo que conforma Paradiso. Enfrentamos allí, en esencia, la teoría y práctica de lo que para Lezama es la Poesía. El acto poético es, entonces, un acto de revelación. Ya estamos, ahora sí, totalmente encerrados en el laberinto de Lezama; por todas partes topamos con el mismo lugar. Desde que este trabajo empezó señalamos un nuevo camino y hemos intentado recorrerlo. Pero más tarde, volviendo la vista atrás, descubrimos que hemos andado siempre por el mismo camino.

Volvamos, pues, al camino del texto sagrado citando nuevamente a Borges:

"En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben."(9)

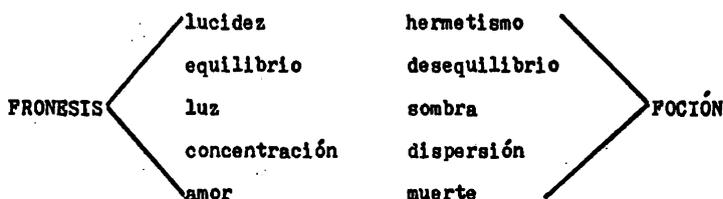
Ese libro infinito y sagrado se corporiza en lo que para Lezama es la "cantidad hechizada", el espacio de la imagen. La construcción del paraíso se lleva a cabo con la siembra de seres-imagen en ese tan privilegiado espacio.

Borges cita a Mallarmé cuando dice que, "El mundo existe para llegar a un libro". (10). Lo cita para hacer suyas esas palabras. Mallarmé las tomó de textos que han bebido en fuentes orientales. Lezama a todos los devora. Es el pez que incorpora al pez y que en la aleta caudal va dejando su nueva y resplandeciente estela.

LA POÉTICA COMO SISTEMA EPISTEMOLÓGICO.

La poética lezameana es el centro omnicomprensivo del mundo. Su "sistema poético" abarca al universo todo. De allí parte toda posibilidad de conocimiento. Su poética es al mismo tiempo una epistemología. Esta es otra de las razones que nos ha llevado a considerar a Paradiso como una novela de aprendizaje a la manera del Wilhen Meister de Goethe. Paradiso nos habla del proceso que sigue José Cemí para "conocer" el mundo; primero se hunde en los arquetipos ancestrales

de su pasado familiar que le ofrecen, en su formación infantil, la realidad de un cuerpo, de una naturaleza conformada vital, psicológica y emocionalmente. Después, en la adolescencia, ya hecho cuerpo, está posibilitado para incorporar conscientemente las entidades culturales. Naturaleza y cultura forman el binomio fundamental que va a entrar en juego en el proceso del conocimiento. La naturaleza es un regalo divino; la cultura, un regalo de los hombres a los otros hombres. Quien recibe naturaleza y cultura y es capaz, a su vez, de regalar al universo cultura susceptible de ser sobrenaturaleza, ese es el Poeta. Es decir, es el ser comprensivo por excelencia. Aprender el mester poético es aprender directamente del Maestro. Naturaleza y cultura forman el "corpus" del Conocimiento. El proceso laberíntico de acceso a esa entidad está revelado en Paradiso. José Cemí es J.C., el Mesías que aprendió del mundo y fue a la vez el "señalado". Fue quien marcó el camino de la redención: la Poesía. El sufrimiento marcó su carne desde el principio. Su padre le enseñó la posibilidad de vivir en la imagen. Su madre le descubrió su destino. Su amigo Fronesis, que en griego significa "la inteligencia de aquello que se mueve y corre" (11), le mostró el camino de la sabiduría. Fronesis entre los egipcios significa la sabiduría aplicada. Su amigo Foción le enseña, en cambio, el lado oscuro, el desenfreno del apetito urgente. Ambos llegan a su historia, a su formación, como dos polos opuestos, como el par antitético que estimula el camino hacia la posible síntesis.



Los dos amigos representan la doble realidad que dirige el camino hacia la posible realidad total; la poesía. Oppiano Licario es el cuerpo de esa meta, el fin al que Cemí llega al cumplir su destino de elegido, al recorrer el difícil camino. Para Lezama el Poeta es el que conoce el mundo, es quien en verdad logra conducir por la "recta vía" su "desmesurado apetito de conocimiento".

Para Lezama el hombre así concebido, como poeta, ha trascendido el estado de caída para llegar al estado de gracia; dice Pascal, "En el estado de caída, la única forma de adquirir conocimiento de las cosas, es la de los sentidos, sólo de ellos se puede partir para conocer la naturaleza... El hombre se arrastra por el mundo sin conocerlo, únicamente sintiéndolo." (12)

José Cemí enfrenta su estado de caída y por medio de los sentidos conoce la naturaleza. Pero más tarde el árbol del conocimiento lo tienta -como tentó al Adán que cayó de la gracia por probar su fruto- y será lo que finalmente lo salve. El apoderarse del árbol del conocimiento lo libra de ser sólo sentido, de ser sólo cuerpo. De ese árbol incorpora

a su ser la imagen y se convierte en el ser para la resurrección. El conocimiento y la vía que lleva a él, la Poesía, lo hacen entrar en el estado de gracia. Ya estamos trazando el puente que lleva de la concepción poética a la concepción religiosa.

LA CONCEPCIÓN RELIGIOSA EN PARADISO.

"Un sistema poético del mundo puede reemplazar a la religión, se convierte en religión."

Lezana

Son infinitos los contactos entre el sistema poético que propone Lezana y un sistema religioso. Ambos se nutren del primordial deseo de poner en concierto las esferas del universo. Dos son los puntos claves del paralelo religión-poesía que se entretajan en Paradiso: el paganismo griego -sobre todo el orfismo- y el cristianismo en su interpretación católica.

La poesía al construir un sistema paralelo al que construye la religión, va a cumplir con su destino de vaso comunicante, de liga, de nueva forma de unión. Es decir, de verdadera religión. Los mundos comunicados son los de la naturaleza -obra de Dios- y los de la cultura -obra de los hombres-. La sobrenaturaleza de la cultura es el espacio que el hombre crea para posibilitar la comunicación entre Dios y el hombre y entre un hombre y otro hombre. La "can-

tividad hechizada", el espacio poético sacraliza al espacio profano, hace posible lo imposible, visible lo invisible. Dice Emir Rodríguez Monegal que "el diálogo entre hombre y naturaleza hace de ésta un espacio en el que se conjugan entidades naturales y culturales que se metamorfosean mutuamente para crear una nueva realidad; la visión." (13)

La literatura para Lezama es una revelación, un acto epifánico, la anunciación de una nueva posibilidad del mundo, la anagnórisis puesta en constante movimiento. La naturaleza está allí, viene el poeta, la ve y la transforma. La cultura está también allí y de la misma suerte es transformada: "La vocación era para mí materia de fe", dijo alguna vez Lezama. (14)

El poeta no es un Argos que vigila, sino un Argos que deja ver en sus ojos las posibilidades del mundo. La visión del poeta nos lleva a una revelación. La poesía tiene el poder de convertir al espíritu en cuerpo. El objeto observado -que para la concepción platónica es sólo sombra- cumple su metamorfosis gracias a la metáfora y se convierte en verdadera realidad por medio de la imagen. La imagen es para la realidad el ser verdadero. El poeta va de la sombra a la Idea, del Dios espíritu al Dios cuerpo. José Cemí -J.C.- es en Paradiso la parábola de esta transformación. Es, ya lo hemos dicho repetidas veces, el vaso que recoge el dolor y el placer del mundo. Su misión es recibir la imagen y

reflejarla, ser el ejemplo de cómo lo divino se hace cuerpo:

"Esa visibilidad de la ausencia, ese dominio de la ausencia, era el más fuerte signo de Cemí". p.349

Paradiso es ese mundo de la ausencia. Es la revelación de la Imagen. Tiene el carácter moralizante de un evangelio poético. Nos dice cómo hay que vivir el mundo: || transformándolo en imagen, incorporando en lo profano el aliento de lo divino. El acto cotidiano se transforma en trascendental al intervenir el poder de la palabra. Lo importante no es sólo "vivir" el mundo -pues ese "vivir" nos amenaza siempre con la muerte- sino captarlo como imagen verbal, como el principio de todas las Cosmogonías. Sólo así se logra el tránsito del ser para la muerte al ser para la resurrección. Este es el verdadero espacio que nos revela Paradiso.

Entre la divinidad y el hombre "media el misterio, el misterio que separa y a la vez reúne lo finito y lo infinito", (15) Es difícil el camino que lleva al conocimiento de la divinidad. Debe ser también difícil el camino que conduce al conocimiento de la Poesía. Paradiso es la alegoría del camino hacia el conocimiento poético. Es herético por necesidad, por constituir un camino iniciático, un proceso de revelación, de descubrimiento, un paso de lo profano a lo sagrado.

Nos dice Ramón Xirau a propósito de la poesía de Lezama, "el mundo es milagroso, memorioso y mágico; el poema narra, por así decirlo, un mundo que es verdadera encarnación sin necesidad de pruebas; el universo entero encauzado en imagen gravita, pluralmente, hacia la unidad de Dios. Para que los poemas "herméticos" de Lezama Lima se nos revelen no hay más que leerlos; constituyen una nueva imagen del mundo, verdadera "naturaleza sustituida", nueva realidad tan real como la que nos otorgan, integrándola, sentidos y percepciones ".(16)

La actitud del lector de Lezama debe ser la de un iniciado en el catolicismo. Debe creer en la verdad de la imagen y no exigir pruebas de una lógica profana:

"El católico sabe -dice la señora Augusta en Paradiso- que su acto tiene que atravesar un largo camino, y que resurgirá en forma que será para él mismo un deslumbramiento y un misterio".p.47

"El católico va de lo visible a lo invisible" p.266 y sabe que ese es el verdadero camino. José Cemí parece moverse gracias a la esperanza que va naciendo en él después que un poder divino le dicta al oído una serie de secretos mensajes. El lector de Lezama debe entablar la comunicación con su poesía, al abrir la boca y recibir esperanzadamente la blanca imagen. Pero este acto religioso tiene un antecedente necesario: una introspección profunda y una confesión.

Sólo con esta preparación se llega apto para el momento comunicativo, al momento de incorporación de una verdad, al momento de una cópula divinizada.

Lezama encuentra el camino de salvación para el hombre por el hombre mismo. Le ofrece el recobrado paraíso que en el Dante no puede darse sino por sobrenaturales -divinos- modos;

"El hombre no podía jamás, con sus posibilidades redimirse, por no saber humillarse en la medida en que había desobedecido; por eso el hombre fue excluido de la remisión del pecado. Era, por consiguiente, preciso que Dios condujera de nuevo a la vida sempiterna por medios divinos". (17)

Paradiso es un sistema que propone como último misterio la llegada a la salvación. Cumple el propósito último de una religión; romper la sensación del vacío eterno. Crea la sensación del instante que la palabra cristaliza y hace imperecedero. El cuerpo se hace palabra y es duradero. El espíritu se hace palabra también y es igualmente duradero. El cuerpo es verbo. El verbo es espíritu. El espíritu es realidad no después de la muerte, es realidad por la marca que le imprimen el dolor y el gozo. Desde que el Verbo se hizo hombre se inscribe esta posibilidad de salvación;

"El pensamiento de que la divinidad había escrito un libro los movió (a los cristianos) a imaginar que había escrito dos y el otro era el universo". (18)

Paradiso como libro sagrado promete la recuperación del paraíso terreno. Encuentra lo que todo el Medievo y después el Barroco buscaban como pan teológico o metafísico. Lezama, sin dejar de ser ni teológico ni metafísico, alumbra el camino hacia el cuerpo verdadero: Paradiso, el paraíso.

PARADISO: EROS Y CONOCIMIENTO.

Podemos decir de Lezama las mismas palabras que él dice al referirse al poeta Zenea: "Quiere unir la poesía y la sabiduría. No hay hecho de cultura que no le interese y busca incesantemente los secretos de la poesía tanto entre las adivinaciones como en el conocimiento".(19)

En Paradiso se muerde el fruto prohibido. Se prueba el árbol de la ciencia. Se disfruta del bien y del mal. El árbol es el centro del paraíso. Es el principio y el fin. Es la búsqueda y el encuentro. Es la apetencia y la saciedad. Es el dolmen fálico que encierra la capacidad toda del poder germinativo del universo:

"En el centro de toda casa hay una estructura, un árbol que convierte lo real en sacramental, lo sacramental en germinativo. El árbol en el centro de la casa logra un tiempo sin antecedentes ni consecuentes, un tiempo resguardado de su fragmentación en los anillos de la serpiente". (20)

El árbol es el signo de la germinación en lo finito y en lo infinito. Es la fuerza fálica universal. Es el pan

de la inmortalidad. José Cemí en su infancia gira alrededor del árbol familiar y en su adolescencia descubre el árbol del conocimiento. En Paradiso se habla constantemente de un Eros del Conocimiento. Hay una fuerte relación entre los apetitos de amor y los de conocimiento. Amar es conocer de la mejor manera. Conocer es amar de dulce forma. En Paradiso estamos siempre topando con bíblicas reminiscencias entremezcladas con rasgos platónicos:

"Cuando el artista logra el hecho puro, en el tiempo no causal, convierte su cuerpo en imagen y su imagen en cuerpo. Ha creado su sabiduría, su profecía y su bienaventuranza". (21)

El conocimiento es la última forma posible de la salvación. El Eros es, el imán que lleva -ansiosa y precipitadamente- a descansar en los brazos del conocimiento. El árbol es el símbolo dual, erótico y cognoscente. Eros lleva a la comunión con el cuerpo. El falo es su figura. El conocimiento lleva a la comunión con la imagen. Oppiano Licario es su figura. La fuerza fálica engendra naturaleza. La fuerza de Oppiano engendra sobrenaturaleza. El hombre tiene que extremar su ser naturaleza para volverse creador. Creador de sobrenaturaleza. La poesía es el campo de esta lucha. Paradiso es un rito fálico que busca hacer propicia y rabiosamente germinativa a la naturaleza; pues sólo esa naturaleza exacerbada puede atraer la posibilidad de lo imposible, la dimensión de la imagen como realidad a través de la poesía.

Es por esto también que en Paradiso poco a poco aparece Oppiano Licario para imponer su presencia que significa la capacidad que tiene el mundo de ser imagen. Pero esto se logra sólo al final, cuando Oppiano muere y vive su imagen. Se ha cumplido así la realidad del paraíso en la tierra. Oppiano Licario, la novela póstuma e incompleta de Lezama, representa la ya total vivencia de la imagen, el continuo del tiempo. Es cuando ya Oppiano ha muerto cuando vive su imagen verdaderamente. Oppiano busca a Cemí porque sabe que él será el engendrador de su imagen. Paradiso novela este encuentro. Oppiano Licario novela el ya total reino de la imagen.

Para Lezama hay un instinto que lleva al conocimiento de la misma manera que hay un instinto erótico. Ambos están marcados por un atractivo sensual. En Paradiso los sentidos se encuentran desnudos para recibir al mundo. Hay un constante regodeo del gato que eriza sus bigotes y serpentea su cuerpo. El mismo fervor sensual se descara en los capítulos abiertamente erótico -sexuales que en los capítulos abiertamente erótico-cognoscitivos. Farralúque se deja llevar por la vela fálica hacia las aventuras que se le presentan, con el mismo afán de búsqueda y deleite que lleva a la "triada amistosa" a perderse en los laberintos del diálogo erudito.

De principio a fin Paradiso está marcado por el paladeo verbal. La palabra no sigue la recta vía; ondula y sus

curvas hacen pensar en el roce de telas finas. El poema suena a trópico exacerbado, a cubanidad desnuda, a exuberancia de la pulpa del mango y del maney, a ritmo que remueve lo oscuro, a color que se confunde con lo dulce. La Cuba de Paradiso es tan cuerpo que necesita derramarse en la imagen. Todos los pintores, músicos y poetas cubanos se arremolinan en la exaltada "verba criolla" de Lezama.

Julio Ortega al hablar de Paradiso tiende un puente entre la visión erótica y la visión poética:

"el erotismo es el campo en el cual los objetos coinciden para crear nuevos objetos, nuevas imágenes que prolongan la realidad...la poesía parece aquí nacer de un erotismo totalizador, de una apertura erótica que no conoce límites."(22)

El erotismo y lo poético tienen una capacidad semejante para crear imágenes. En Paradiso la imaginaria erótica antecede al descubrimiento que hace Cemí de su vocación poética. El erotismo engendra naturaleza, da movimiento a lo creado. La poesía engendra sobrenaturaleza, ofrece posibilidad de movimiento a la creación del hombre. El texto mismo de Paradiso hace explícita esta relación cuando dice que:

"era casi la manera como el intelligere se abrazaba con su Eros, deseoso fanatismo de conocimiento que era la sombra del árbol de la vida, no en las antípodas del árbol del conocimiento, sino en la sombra que une el cielo silencioso de los taoístas con el verbo que fecunda la ciudad como sobrenaturaleza". p.328

Cemí encuentra su destino, el espacio gnóstico, el espacio de la "poesía oficiante", después de haber adquirido conciencia del Eros de los cuerpos: "La poesía tiene su origen en el Eros, que es su impulso de conocimiento incorporativo", dice Julio Ortega. El encuentro final de Cemí con la poesía se logra como culminación de su "aprendizaje", cuando el poder erótico otorga la fuerza vital que hace posible la confluencia de todo el universo incorporado y ofrece la posibilidad de formar el cuerpo poético de la capacidad germinativa de la imagen. El poeta está ya en el lugar donde "el hombre es el punto medio entre naturaleza y sobrenaturaleza". Cemí está sentado frente a la misión que le fue designada:

"El ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal de finalidad desconocida, le iban desarrollando una extraña percepción por las palabras que adquieren un relieve animista en los agrupamientos espaciales, sentadas como sibilas en una asamblea de espíritus". p.377

Las palabras toman la calidad de objetos. Los objetos que han de encontrar su calidad poética en sus particulares agrupamientos.

Eros está presente en la creación poética como lo está en la creación cosmogónica. Este Eros es al principio una presencia difusa, pero poco a poco se va delineando en el eros de los cuerpos, en el eros del conocimiento, en el eros de la poesía.

PARADISO: ARS EROTICA.

"No hay vocación más fácil de torcer que la sensual".

André Gide

El Eros convertido en sexo aparece constantemente en la novela. Casi siempre disfrazado de "perverso". El sexo en Paradiso busca todos los matices del "contranatura". Es un sexo que no quiere engendrar naturaleza, quiere engendrar imágenes, fantasías. La palabra se vuelve canto jubiloso cuando describe el acoplamiento de los cuerpos:

"La pastoral cristiana ha inscrito como deber fundamental -dice Foucault- llevar todo lo tocante al sexo al molino sin fin de la palabra". (2)

Lezama confiesa lo que siente no como pecado de la carne, sino como expresión poética del cuerpo. El poema es el paraíso donde el cuerpo puede cantar sin fatiga todos los excesos dichosos de la carne. Las descripciones se desperezan con morosidad. Se hacen descaradamente explícitas o se esconden, para surgir más claras, en una frenética arborescencia metafórica. Esas descripciones a veces parecen surgir del mandato de Sade en Los 120 días de Sodoma:

"Vuestros relatos necesitan los detalles más grandes y extensos; no podemos juzgar en qué la pasión que nos cantáis atañe a las costumbres y caracteres del hombre sino en la medida

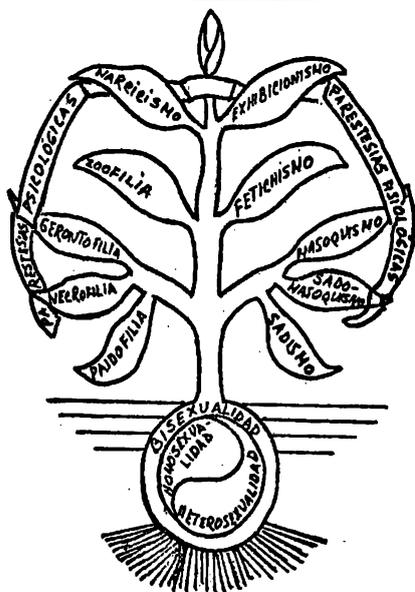
en que no disfracéis circunstancia alguna; por lo demás, las menores circunstancias son infinitamente útiles para lo que esperamos de vuestros relatos". (24)

Confesar lo escondido del sexo es un deber. El discurso de los hechos sexuales erotiza tanto a la lengua como al oído. Se vuelve un acto más fantasioso y más hecho de imágenes que el ya de por sí imaginativo juego del exhibicionista y el voyerista. El oído atento del confesor quiere saber todos los detalles, sólo así ha de juzgar con real conocimiento. Los placeres vicarios quizá lleguen a ser más placeres que los reales. En Paradiso el verdadero encuentro de los cuerpos sólo se logra en la dimensión de la imagen. Esto le da a todo contacto sexual un matiz heterodoxo; la línea recta que lleva al placer -como la línea recta del lenguaje de comunicación- deberá dibujar mil piruetas antes de lograrlo. En el juego de los cuerpos se puede decir también que "sólo lo difícil es estimulante".

En el centro del Paradiso está sembrado un árbol que es la tentación, el reto del conocimiento; no es ya lo prohibido, sino el canto del cuerpo infinitas veces prometido;

ÁRBOL DE LAS PARESTESIAS

(25)



Los personajes de Paradiso trepan gozosos por el árbol de las parestesias.-ya no perversiones- y obtienen así el fruto del conocimiento, la cercanía de la imagen:

"Eran todos seres aquejados por un desvío, aunque no se pudiera señalar en relación con qué centro se verificaba ese desvío".p.274

Comé al llegar a la adolescencia es testigo de las exhibiciones fálicas de un compañero de clase. Con este rito

fálico iniciatorio Cemí es introducido -siempre indirectamente- al sendero que se ramifica en todas las posibilidades del gozo erótico sexual:

"En Grecia la verdad y el sexo se ligaban en la forma de la pedagogía, por la transmisión, cuerpo a cuerpo de un saber precioso; el sexo servía de soporte a las iniciaciones del conocimiento".(26)

La iniciación de Cemí al misterio del cuerpo se encadena con la iniciación por el camino de la amistad y del conocimiento. Aquí goza junto con Fronesis y Foción del erotismo de la palabra y del saber. Se puede ya dedicar a "devorar el mundo" para que su cuerpo realice el proceso alquímico y lo entregue convertido en imagen. Lo que hace Cemí es devolver "una forma viviente y una posibilidad germinativa".(27)

El paraíso es plenitud, expresión total del cuerpo, lugar donde no hay un choque entre el "principio de la realidad" y el "principio del placer":

"el placer no es como una excepción o enfermedad del cuerpo, sino que es el cuerpo convertido en magnitud y actuando con la gravitación sorda de las cosas".(28)

El eros del conocimiento y el eros sexual están en el mismo camino. Más aún, el segundo puede conducir al primero como lo demuestra el proceso que Cemí sigue en Paradiso. El eros sensual despierta el apetito de conocimiento como el

proceso platónico que habla del contacto con la belleza física como el verdadero camino hacia el conocimiento de las Ideas.

En estos conceptos de Lezama oímos los ecos lejanos y cercanos de filósofos griegos, de pensadores orientales y de filósofos modernos:

"Para Kant -nos dice Herbert Marcuse- la dimensión estética es el medio dentro del que se encuentran los sentidos y el intelecto. La mediación es lograda por la imaginación, que es la 'tercera' facultad mental".(29)

La dimensión estética busca el punto conciliatorio entre la sensualidad y la razón. Esto representa los principios de una "civilización no represiva", según el concepto de Marcuse, en la cual "la razón es sensual y la sensualidad racional".(30)

Para Lezama la dimensión verdadera es la dimensión de la imagen que en último término es la dimensión estética. En ella no puede darse el choque que crea la sociedad represiva al imponer un "principio de realidad" como oponente a "un principio de placer". Aquí el mismo placer es la prueba de que se está en camino de la realidad, de la razón, del conocimiento. Paradiso se sitúa en la misma línea que las Cartas sobre la educación estética del hombre de Schiller; es decir, ambas aspiran a rehacer la civilización mediante la fuerza

liberadora de la función estética".(31)

La dimensión estética es otra dimensión, la verdadera para Lezama. Paradiso es el loco afán que lo lleva a establecer en la tierra el reinado de la imagen. La lógica de los acontecimientos se vuelve allí la servidora de la imaginación estética. Y más todavía, la dócil sierva de la prepotencia estetizante. El mundo de Paradiso es tal y como lo quiere dibujar el gran diseñador del universo; el poeta. Y lo que pinta finalmente es el espacio de la redención. Lo que desea Lezama es lo que, según él mismo dice, desean los pintores taoístas: "sembrar en el espacio vacío".(32) Lo único que podemos esperar es que no sea estéril tan desmesurado esfuerzo.

EL UNIVERSO COMO JEROGLÍFICO.

La lectura de Paradiso debe convertirse en un acto creador que reproduzca el proceso mismo de la creación de Lezama. Así como él va observando los signos del universo y dándoles una nueva interpretación y un nuevo orden, el lector tendrá que ir penetrando y descifrando los signos del universo que es Paradiso. Este trabajo es sólo una posible clave.

Para Lezama el acto poético no se basa en una llana observación, sino en una interpretación. Las realidades se vuelven signos que llevan a la búsqueda de su "verdad", mientras más oculta está esa "verdad", más cabalmente artístico

es el camino que lleva a ella. "Lo que fuerza a pensar es el signo", nos explica Deleuze en su libro Proust y los signos. Un hecho aislado no tiene la significación profunda que le da el ponerlo en relación con otros hechos. En Proust como en Lezama cada acto cotidiano adquiere una nueva dimensión porque no es visto en su desnudez espacio temporal. Cada acto es un signo porque se conecta con un pasado y un futuro y con mil espacios. Las imágenes están entonces colocadas como signos que guardan su "verdad" y exigen un esfuerzo para llegar a su descubrimiento. Una de las "claves" en la obra de Proust es el tiempo y otra la percepción. La dimensión profunda de los hechos sólo se ve con la perspectiva temporal o con la particular forma de percepción de un determinado momento; es decir, con el condicionamiento de una particular subjetividad. En Lezama el hecho particular es también "signo" porque está conectado no tanto con otro tiempo -como en Proust-, sino con un hecho cultural, con una imagen, con un conocimiento o con una escritura. El que tres amigos se enlacen en una discusión significa, en la dimensión narrativa, el encuentro de la amistad, y en una dimensión más profunda, el encuentro con el Camino del Conocimiento, la relación con la dialéctica platónica. La chata dimensión de los acontecimientos narrados se transforma en signo gracias a todas las alusiones culturales que los soportan. El texto de Lezama no tiene la linealidad plana de un simple relato. Bajo ese texto vemos otro y bajo éste, otro más; se crea así un juego infinito. La lectura de Paradiso no debe dejarse perder por

la sola horizontalidad textual, tendrá que dejarse llevar también por la imantación de lo vertical avérrnico. De aquí surgen dos posibles y primeras lecturas de los textos lezameanos: una que se deja llevar por la horizontalidad, que es la que permite el regodeo en la palabra, el ir acariciando la particular sintaxis que quizá, si lo permite el lector, lo conduzca al éxtasis, al pleno disfrute del placer de la palabra. Otra lectura ha de buscar la vertical del conocimiento, el descubrimiento de los significados ocultos, de los textos que la nueva escritura esconde. En ella tendremos que ver no la carnalidad sensual del texto sino su transparencia, su posibilidad de reconocimiento. Nos encontramos otra vez con los puntales de Paradiso: el placer y la razón.

Hemos señalado varias veces, desde diferentes ángulos, que Lezama busca siempre la Totalidad. La parte no tiene sentido si no se relaciona con un Todo. De aquí su afán de crear una "summa". Concibe un "sistema poético del universo" que permite descifrar el mundo que enfrentamos. Además de ser una concepción poética es una visión del mundo, un sistema tan coherente y estructurado como un sistema filosófico. Vemos la presencia de toda una cadena de filósofos idealistas, la línea que va de Platón a Hegel principalmente. Sería una tarea descomunal el establecer todo el entramado filosófico que sostiene a Paradiso. Sobre esta base se levanta la concepción que Lezama nos da de la cultura, su concepción religiosa, erótica, ético-moral y epistemológica. Es decir,

todo lo que aquí hemos apuntado como los principios que sostienen a Paradiso cuando quiere ser ensayo y se abisma en lo ideológico. Pero lo medular siempre vuelve y regresamos a los dos polos básicos, la poesía y el conocimiento absoluto. "La poesía se convierte -según palabras de Cintio Vitier- en el vehículo de conocimiento absoluto, a través del cual se intenta llegar a las esencias de la vida, la cultura y la experiencia religiosa, penetrar poéticamente toda la realidad que somos capaces de abarcar". (33)

La poesía va develando, descifrando, lo oculto; lo que se nos muestra como signo. Nunca la "realidad" es entregada por la naturaleza. Es necesario realizar una tarea de interpretación para pasar al lugar privilegiado de la sobrenaturaleza donde cada objeto se torna en signo y la posibilidad de relaciones se vuelve infinita. Este paso de la naturaleza a la sobrenaturaleza lo alcanza el acto poético que nos instala en la dimensión de la "cantidad hechizada", el espacio de la Poesía: "La poesía se sitúa entonces, no en lo que nos sucede ni en la culpa subjetiva, sino en el pecado original y en lo que el acontecer desplaza como realidad que desconocemos".(34)

Paradiso nos sitúa en las esencias. Por ejemplo, cuando habla de un acto moral, no busca la culpa subjetiva, como dice Vitier, sino el pecado original. Llega al sentido último de esta conflictiva y finalmente nos ofrece la Poesía como redención y nos libera así de aquel pecado original.

"La poesía no es para Lezama -habla nuevamente Cintio Vitier- un estado efusivo del alma, ni una cualidad de las cosas, ni mucho menos el culto de la belleza. La poesía es el reto sagrado de la realidad absoluta". (35)

La Poesía es una búsqueda y el Poema es un encuentro. Paradiso es la realidad toda del universo. Es el universo encarcelado en la palabra. Es el mundo hecho imagen. Es la realidad absoluta y eterna. En suma, Paradiso está inscrito ya como una esfera del sistema poético que el ser humano ha venido construyendo.

6

PARADISO: LA RECUPERACIÓN
DEL PARAÍSO.

"La poesía es como el aire, toca al hombre y lo define, le da figura y contorno pero el aire es inapresable. Uno de los milagros de la poesía es que toca al fuego y es al mismo tiempo el fuego transfigurado".

Lezama

"-¿Por qué el objeto del amor es la generación?
- Porque es la generación la que perpetúa la familia de los seres animados, y le da la inmortalidad que consiente la naturaleza mortal. Pues conforme a lo que ya hemos convenido, es necesario unir al deseo de lo bueno el deseo de la inmortalidad, puesto que el amor consiste en aspirar a que lo bueno nos pertenezca siempre. De aquí se sigue que la inmortalidad es igualmente el objeto del amor".

Platón

"La felicidad eterna comenzará con la transformación del reino de los cielos en república de la tierra".

Herbert Marcuse
cuando habla de Feuerbach

Toda la obra de Lezama guarda una íntima relación entre sí; sigue un plan total; la creación de un "sistema poético del Universo". Desde la Muerte de Narciso hasta los Fragmentos a su ímán *, sigue la poesía el mismo aliento. En

* Obra en prensa, editorial ERA.

el ensayo está también ese plan de totalidad. La narrativa no hace más que poner cuerpo a esa búsqueda poética. Oppiano Licario continúa y abre todo lo ya apuntado en Paradiso. Oppiano Licario vive ya absolutamente en la dimensión de la imagen. Paradiso narra las peripecias del encuentro con la imagen, es la vía que lleva a la comunicación a través de un aprendizaje doloroso y deleitante. En Oppiano Licario ya se ha llegado a la dimensión de lo absoluto. El personaje Oppiano manifiesta su presencia como imagen, es la verdadera realización de Cemí. Cemí se ha metamorfoseado, aun mejor, se ha transfigurado. El Dios hecho hombre estará siempre presente en el acto sagrado del poema. La novela Oppiano Licario es ya el verdadero vino-sangre y la verdadera carne-hostia que permiten la comunión poética, la absoluta redención.

Lezama nos regala con Paradiso el pan de la inmortalidad. América es el ser caído en el pecado. Su historia representa la continua repetición del pecado original. Ha tenido que luchar para configurar su propia cara, para "inventarse" -en el sentido en que habla O'Gorman de América- un ser, y para redimirse y encontrar su propia realidad en el destierro al que la confinó el mundo ya completo y cerrado de la mente medieval europea. Es América una nueva posibilidad de la historia que nace como imagen y no como "realidad", desde la visión de Cristóbal Colón. El paraíso fue encontrado

para el pensamiento renacentista europeo, pero se cargó al americano nativo con la cruz de la culpa.

Gracias al poder poético América se funda en la "realidad". El paraíso a que alude Lezama no es la nostalgia de la infancia ni el tiempo pasado. No es el tiempo perdido, sino el espacio que se va construyendo con la escritura y que al leerse va conduciendo por caminos de deleite. El paraíso de Lezama es presente: el momento de la lectura y el momento de la escritura. De esta manera el paraíso que crea la palabra es inmortal, no tiene un tiempo, pues renace en cada ser que se acerca a él y quiere disfrutar de la resurrección. Paradiso crea una eternidad: la vivencia de la imagen. La imagen es la "realidad absoluta":

"El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección". (1)

El cuerpo vive. La imagen poética canta sus glorias. La poesía nos pone en contacto con la realidad de lo eterno. El cuerpo muere. Es una ausencia y es entonces cuando vive más para la imagen. La imagen se regala a otro cuerpo que vive y así se sigue el curso de lo eterno. No deja de ser atrayente el idealismo de Lezama a pesar de su, a veces muy forzada, manía escolástica. Esta tesis lezameana, a fin de cuentas lo menos importante, de la poesía como redención, puede ser acusada de facilismo, de ingenuidad, de repetición de moldes culturales, de "loco idealismo" y cientos de cosas

más. Pero lo que quedará siempre en pie serán los cuerpos poéticos que ha construido: la realidad plástica que ha ido modelando a cada golpe de palabra. Lezama no es un pensador, es un malabarista de realidades ya pensadas. Nunca nos debería importar la veracidad o falsedad de lo que dice, pues el nivel poético en que coloca todo, le da a cada pensamiento una nueva luz y nueva textura. Lezama juega con la cultura, se extasía haciendo castillos filosóficos que luego destruye de un manotazo. Es un "viejo" sabio que cuando se cansa de tal investidura se pone a dar piruetas infantiles. Paradiso es profundamente trascendente y a la vez frívolamente lúdico, a veces burlón, a veces mordaz, a veces ingenuo.

Volvamos a la tesis central y citemos a Lezama:

"el poeta es el ser causal para la resurrección. El poema es testimonio o imagen de ese ser causal para la resurrección, verificable cuando el potens de la poesía, la posibilidad de su creación en la infinitud, actúa sobre el continuo de las eras imaginarias. La poesía se hace visible, hipostasiada, en las eras imaginarias, donde se vive la imagen, por anticipado en el espejo, la sustancia de la resurrección." (2)

Ya estamos de regreso ante una de las ideas con que empezamos este trabajo. Ya podemos repetir lo que hemos dicho hasta la saciedad, pero ahora ya con la mayoría de los hilos en la mano: Paradiso es el espacio privilegiado de la Poesía y ya está actuando en "el continuo de las eras ima-

ginarias" y es para nosotros la imagen de la salvación, el paraíso hecho palabra poética.

La poesía nos lleva a los "orígenes", al momento en que el "poder de la palabra era pleno". Con Paradiso descubrimos el mundo. Ver el cuadro del mundo que pinta Lezama es como ver los cuadros del Bosco:

"el Bosco lanza manifiestos de visionario, en un lenguaje extraño, en el que la realidad se halla envuelta en símbolos. Se trata, al mismo tiempo, de un análisis de conciencia y de una observación profunda del mundo exterior; un arte basado por completo en la fe y en la duda, un arte crédulo y cínico en el que el mensaje evangélico se mezcla con reminiscencias de la cábala y de la magia". (3)

¡Qué bien le van estas palabras a la obra de Lezama! Nos atrevemos a decir que así como el Bosco pintó "el otoño de la Edad Media" con un espíritu rabiosamente crítico y a la vez añorante de algo innombrado, Lezama pinta, con similar ansiedad alucinante, el otoño de la Cuba burguesa.

Es cierto que Lezama es profundamente universalista. Pero también es cierto que lo cubano retumba en cada una de sus palabras. Su hablar sabroso no puede ser sino cubano. Su dejadez sensual y su exhibicionismo tampoco pueden negar su tono cubano. Lezama no necesita hablar directamente de lo cubano para mostrar las entretelas de la isla. Comprende

que el latinoamericano no tiene por qué reinventar la cultura que está ya en la imagen que ha venido formando el universo cultural todo. De este punto universal parte la visión particular que está bañada necesariamente por un sentido nacional. Sería motivo de todo un trabajo mostrar la profunda cubanidad de Paradiso. A cada paso nos topanos con el tono criollo del cubano. La madurez de Lezama lo lleva a no buscar la expresión localista y folclórica. Su cultura es universal y su forma de expresión no puede ser sino cubana. A veces las perogrulladas adquieren relieve de problema. Lezama ha asimilado hasta lo más lejano de la cultura isleña. La poesía de todo el país vuelve a sonar en sus labios. Zenea y Martí están parados en la primera línea haciendo oír nuevamente los ecos de sus imágenes.

Cuba es quizá la imagen ideal del paraíso. Ya lo fue para los descubridores y lo fue para el Espejo de paciencia y para Martí. Ahora lo es para Lezama: Paradiso encierra la visión del mundo en una imagen, el paraíso:

"la imagen final del hombre que convierte el mundo en poesía sugiere también la alegoría profunda de la palabra como rescate de la inocencia, como fundación del paraíso en la creación verbal, como afincamiento en la temporalidad que asume la experiencia como forma de la Naturaleza creada". (4)

Aquí resume muy bien Julio Ortega lo que es Paradiso:

"Naturaleza creada". Naturaleza hecha por el hombre, es decir, creación poética. El hombre crea su propia salvación y no con esto adquiere luces divinas, sino al contrario se arraiga más en lo humano.

Cemí alcanza en Paradiso la dimensión universal y eterna del ser humano creador. Es el arquetipo de lo verdaderamente humano. Es lo que aspira a lo inmortal, pero no en la dimensión inalcanzable de lo divino. Cemí entre los antiguos taínos quiere decir ídolo, la representación de un poder supremo, "creen que está en el cielo y es inmortal, y que nadie puede verlo, y que tiene madre, mas no tiene principio". (5) El Cemí de la novela corresponde perfectamente a esta descripción.

En todos los personajes de Paradiso está dibujada la idea de la resurrección:

"Las madres al lado de Satán, con sus hijos salvados, instalados de nuevo en el Paraíso, celebrarán su definitiva victoria". p.358

"Tienen que estar convencidas de que su materia está hecha para la muerte y su forma para la resurrección". p.356

De esta manera habla Fronesis en su dilatado discurso platónico. La imagen del padre de Cemí, el coronel, vive en la familia y gravita con más fuerza, después que ha muerto. Oppiano Licarie es también la prueba final de la resurrección en la imagen y de la fuerza que ésta tiene en el mundo de la

realidad vivida. Siempre la ausencia intensifica la presencia de la imagen:

"Esas dos ausencias últimas desaparecían para darle paso a una aparición, al hecho de la llegada de Fronesis a su vida, y el testimonio del poema". p.362

Cemí es el señalado para interpretar las ausencias y convertirlas en un acto creativo. Es por esto que hemos dicho que Paradiso muestra el proceso de un aprendizaje del mester poético.

Lezama comparte con los simbolistas -y con Proust que para él también es simbolista- la idea del arte como la única posibilidad de alcanzar las esencias:

"Lo que el arte nos permite recobrar es el tiempo tal como se ha enrollado en la esencia, tal como nace en el mundo envuelto de la esencia, idéntica a la eternidad". (6)

Gilles Deleuze sigue diciendo al interpretar el pensamiento de Proust:

"El arte es la verdadera transmutación de la materia. En él la materia está espiritualizada, los medios físicos desmaterializados, para refractar la esencia, es decir, la cualidad de un mundo original". (7)

Paradiso está marcado por la ansiedad de alcanzar las "esencias". Por eso es que su reino es a veces metafísico. Ideológicamente la novela sería casi inalcanzable, si no tuviera el otro anclaje: la corporización de la palabra, la exaltación metafórica que es tan carnal y tan gustable. La palabra que es asible por toda la gama de los sentidos. Es este polo corpóreo lo que da el perfecto equilibrio en que está plantado Paradiso.

Lezama comparte con Mallarmé la idea de un programa poético que al mismo tiempo que se conceptualiza se hace realidad en el poema. La estética mallarmeana roza siempre muy de cerca las ideas poéticas de Lezama. En ambos se manifiesta la "divine transposition", que "va du fait à l'idéal". Lezama comparte la actitud de Mallarmé cuando éste dice que hay que "evocar un objeto, poco a poco, para poner de manifiesto un estado de ánimo mediante una serie de desciframientos".(8). Son infinitas las veces en que Lezama se enfrenta al espejo y ve a Mallarmé en el reflejo. Y en Mallarmé ve a Góngora y los poemas órficos. Y no hay razón para hablar de influencias, sino de afinidades. Si Mallarmé está en Lezama, Lezama está impulsando a Mallarmé. Un coup de déu puede enseñarnos otras luces después de haber recorrido el Paradiso.

Lezama es el poeta que cumple de manera absoluta aquellas palabras tan citadas de Martí:

"Injértese en nuestras repúblicas el mundo,
pero el tronco ha de ser el de nuestras re-
públicas". (9)

Lezama hace parte suya el universo y habla como cubano; como latinoamericano planta de una vez y para siempre su decir poético.

Paradiso es el tiempo recobrado. Es también la recuperación del paraíso. Es la Poesía la llave dorada.

Nuestro primer acercamiento a Lezama ha pretendido cercar el terreno para posibilitar la elección posterior de alguna de sus caras. Tomamos a Paradiso como la parte del todo y el recorrido descriptivo que hemos cumplido nos ha dejado la imagen de un laberinto visto desde arriba y en un plano total. Será esto, sólo el principio que desate la cacería de la obra lezameana. Vimos la diversidad de los accesos a su laberinto y comprendimos que todos los caminos son el mismo camino. De la misma manera, todas las palabras de Lezama son las mismas palabras. Todos los poemas son el mismo poema. Paradiso es el Soneto a la Virgen. El Enemigo rumor es la Introducción a los vasos órficos. Opplano Licario es La expresión americana. Paradiso es la Muerte de Narciso.

Toda la obra de Lezama se nutre de la idea que expresa, con una gran dosis de ironía, uno de los personajes de Opplano Licario. Parece que ese personaje estuviera hablando de

Lezama al decir: "Cree que es la forma artística donde se puede lograr la piedra filosofal, que cuando el artista logra la infinitud en la correlación habrá adquirido la materia primordial".(10)

Lezama persigue una quimera. En muchas ocasiones se burla de esa búsqueda vana. Pero en el fondo es un naïf que no abandona el gesto de esperanza. La esperanza que quiere encontrar "la esferaimagen, que es la resurrección del espacio tiempo en un nuevo cuerpo de gloria". (11)

En Oppiano Licario Lezama, ya sin pudores, nos lanza a la cara su obsesivo deseo:

"Si nuestra época ha alcanzado una indeterminable fuerza de destrucción, hay que hacer la revolución que cree una indeterminable fuerza de creación, que fortalezca los recuerdos, que precise los sueños, que corporice las imágenes, que le dé el mejor trato a los muertos, que le dé a los efímeros una suntuosa lectura de su transparencia, permitiéndole a los vivientes una navegación segura y corriente por ese tenebrario, una destrucción de esa acumulación, no por la energía volatizada por el diablo, sino por un cometa que los penetre por la totalidad de una médula oblongada". (12)

Lezama ha cumplido su tarea y con su muerte ha logrado la totalidad, ahora gravita como lo hace el personaje Oppiano Licario, en la imagen, en la realidad verdadera, en la

dimensión de lo eterno, en "el valle del esplendor".

Vamos ya a terminar con una cita de Proust -quizá homenaje- que nos instale en el ritmo "hesicástico, o del equilibrio anímico" y nos abra la posibilidad de decir, "podemos empezar":

"Lo enterraron, pero durante toda la noche fúnebre sus libros, dispuestos de tres en tres en vitrinas iluminadas, velaban como ángeles con las alas desplegadas y parecían para el que ya no era, el símbolo de su resurrección".

Marcel Proust, La prisionera.

ÍNDICE DE REFERENCIAS

CAPÍTULO 1

1. Lezama Lima. "Suma de conversaciones" en Lezama Lima de Armando Alvarez Bravo. pp.31 y 32.
2. Lezama Lima. Interrogando a Lezama Lima. p.49.
3. Idem.
4. Alvarez Bravo. Lezama Lima. p.13.
5. Lezama Lima. Interrogando a Lezama Lima. p.9.
6. Lezama Lima. Paradiso. pp.173,174 y 175.
7. Lezama Lima. "Muerte de Narciso" en Posible-imagen de Lezama Lima. p.21.
8. Alvarez Bravo. op.cit. p.40.
9. Raimundo Lazo. Historia de la literatura cubana. p.13.
10. José Martí. Nuestra América. p.13

CAPÍTULO 2

1. Lezama Lima. Algunos tratados en La Habana. p.7.
2. José Agustín Goytisolo. Posible imagen de José Lezama Lima. p.11
3. Lezama Lima. op.cit. p.118.
4. José Agustín Goytisolo. op.cit. p.186.

5. Lezama Lima. op.cit. p.49.
6. Vicente Huidobro citado por Anderson Imbert en Historia de la literatura hispanoamericana, vol.2. p.60.
7. Lezama Lima. Introducción a los vasos órficos, p.261.
8. Octavio Paz. El arco y la lira, p.13.
9. Ibidem. p.14.
10. Ibidem. p.47.
11. Lezama Lima. op.cit. p.55.
12. Ibidem. p.19.
13. Ibidem. p.152.
14. Varios. Enciclopedia literaria.
15. Vianu Tudor. Los problemas de la metáfora, p.19.
16. Lezama Lima. op.cit. p.127
17. Idem,
18. Ibidem. p.126.
19. Lezama Lima. Algunos tratados en La Habana, p.49.
20. Alvarez Bravo. op.cit. p.28,
21. Lezama Lima. Introducción a los vasos órficos, p.28,
22. Lezama Lima. Paradiso, pp.223 y 224.

23. Lezama Lima. Introducción a los vasos órficos, p.125.
24. Ibidem. p.20.
25. Ibidem. p.68.
26. Alvarez Bravo. op.cit. p.31.
27. Lezama Lima. Esferaimagen. p.77.
28. Lezama Lima. Introducción a los vasos órficos, p.23.
29. Ibidem. p.117.
30. Alvarez Bravo. op.cit. p.34.
31. Lezama Lima. Paradiso, p.413.
32. Alvarez Bravo. op.cit. p.35.
33. Idem.
34. Góngora y Fray Luis de León citados por Gracián en Agudeza y arte de ingenio, pp.35 y 37.
35. Alvarez Bravo. op.cit. p.38.
36. Idem.
37. Ralph Freedman. La novela lírica, p.7.
38. Idem.
39. Idem.

40. Ralph Freedman. op.cit. p.13.
41. Ibidem. p21.
42. Ibidem. p.19.
43. Ibidem. p.22.
44. Idem.
45. Lezama Lima. Paradiso. p.108.
46. Ralph Freedman. op.cit. p.8.
47. Ibidem. p.14.
48. Ibidem. p.36.
49. Ibidem. p.37.
50. Lezama Lima. Introducción a los vasos órficos. p.174.
51. Ibidem. p.163.
52. Ibidem. p.174.

CAPÍTULO 3

1. La Sagrada Biblia. Génesis 4,17.
2. Mircea Eliade. Tratado de historia de las religiones. p.340.
3. Ibidem. p.335.

4. Ibidem. p.337.
5. Ibidem. p.341.
6. Idem.
7. Lezama Lima. Paradiso. p.84.
8. Hesiodo. La teogonía. p.12.
9. Lezama Lima. Paradiso. p.7
10. Ibidem. p.26.
11. Ibidem. p.232.
12. Ibidem. p.425.
13. Ibidem. p.434.
14. Lezama Lima. Interrogando a Lezama. p.32.
15. Lezama Lima. Introducción a los vasos órficos. p.261.
16. Ibidem. p.262.
17. Lezama Lima. Paradiso. p.447.
18. Ibidem. p.490.
19. Mario Vargas Llosa. "Paradiso: una summa poética, una tentativa imposible" en Recopilación de Textos sobre José Lezama Lima. p.172.

20. Idem.
21. Lezama Lima. Paradiso. p.36.
22. Lezama Lima citado por Joaquín Santana en Lezama Lima: el mundo de la imagen. p.128.
23. Lezama Lima. Algunos tratados en La Habana. p.99.
24. Lezama Lima. Paradiso. p.126.
25. Ibidem. p.49.
26. Ibidem. p.70.
27. Idem.
28. Lezama Lima. Algunos tratados en La Habana. p.100.
29. Lezama Lima. Paradiso. p.132.
30. Ibidem. p.161.
31. Ibidem. pp.392 y 393.
32. Ibidem. p.393.
33. Ibidem. p.443.
34. Ibidem. p.442.
35. Idem.
36. Lezama Lima. Introducción a los vasos órficos. p.262.
37. Lezama Lima. Paradiso. p.490.

38. Víctor Nieto Alcaide. El Bosco. p.11.
39. Lezama Lima. Paradiso. p.108.
40. Roland Barthes. El grado cero de la escritura. p.45.

CAPÍTULO 4

1. Jakobson. "Lingüística y poética" en El lenguaje y los problemas del conocimiento. p.21.
2. Lezama Lima. Introducción a los vasos órficos. p.14.
3. Northrop Frye citado por Tzvetan Todorov en Introducción a la literatura fantástica. p.17.
4. Idem.
5. Idem.
6. Lezama Lima. op.cit. p.105.
7. Octavio Paz. El arco y la lira. p.56.
8. Ibidem. p.23.
9. Chklovski. "El arte como procedimiento" en Formalismo y Vanguardia. p.91.
10. Lezama Lima. op.cit. p.18.
11. Roland Barthes. op.cit. p.17.
12. Ibidem. p.18.

13. Ibidem. p.19.
14. Idem. .
15. Ibidem. p.20.
16. Idem. .
17. Ibidem. p.19.
18. Ibidem. p.20.
19. Ibidem. p.22.
20. Lezama Lima. Interrogando a Lezama. p.66.
21. Ibidem. p.25.
22. Ibidem. p.66.
23. Ibidem. p.69.
24. Ibidem. p.62.
25. Ibidem. p.8.
26. Ibidem. p.53.
27. Lezama Lima. Algunos tratados en La Habana. p.136.
28. Lezama Lima. Entrevista de Margarita García Flores en Revista de la Universidad, Vol.21, No.9, mayo de 1967.
29. Idem.

30. Idem.
31. Nombres ejemplares que se dan a Dios en diferentes culturas míticas.
32. Mirecea Eliade. op.cit. p.78.
33. José Pascual Buxó. Góngora en la poesía novohispana. p.91.
34. Schopenhauer citado por Abraham Waismann en Schopenhauer. p.62.
35. Cintio Vitier. "La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular" en Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. p.87.
36. Lezama Lima. Introducción a los vasos órficos. p.28.
37. Ibidem. p.31.
38. Ibidem. p.32.
39. Lezama Lima. La expresión americana. p.16.
40. Dante. La Divina Comedia. Canto Primero.
41. Lezama Lima. op.cit. p.45.
42. Tesouro citado por Jean Rousset en Circe y el pavo real. p. 273.
43. Lezama Lima. La cantidad hechizada. p.48.
44. Tesouro citado por Jean Rousset. op.cit. p.273.

45. Lezama Lima. La expresión americana. p.9.
46. Tesauro citado por Jean Rousset. op.cit. p.273.
47. Vianu Tudor. op.cit. p.70.
48. Michel Foucault. Las palabras y las cosas. p.35.
49. Ibidem. p.39.
50. Montaigne citado por Foucault, op.cit. p.48.
51. Wolfgang Kayser. Interpretación y análisis de la obra literaria. p.168.

CAPÍTULO 5

1. Lezama Lima. Interrogando a Lezama. p.42.
2. Ibidem. p.31.
3. Jean Starobinski. "Palabras acerca del pintor" en El lenguaje y los problemas del conocimiento. p.69.
4. Lezama Lima. Introducción a los vasos órficos. p.76.
5. Jorge Luis Borges. Otras inquisiciones. p.13.
6. Lezama Lima. op.cit. p.45.
7. Lezama Lima. La cantidad hechizada. p.28.
8. Jorge Luis Borges. op.cit. p.59.

9. Ibidem. p.69.
10. Ibidem. p.157.
11. Platón. Diálogos. p.271.
12. Pascal citado por Leopoldo Zea. Introducción a la Filosofía. p.238.
13. Emir Rodríguez Monegal. "Tradición y Renovación" en América-Latina en su literatura. p.269.
14. Lezama Lima. Entrevista con Jan Michel Forsey.
15. Ramón Xirau. Poesía latinoamericana. p.110.
16. Ibidem. p.109.
17. Dante. op.cit. p.320.
18. Jorge Luis Borges. op.cit. p.161.
19. Lezama Lima. La cantidad hechizada. p.175.
20. Ibidem. p.253.
21. Ibidem. p.281.
22. Julio Ortega. "Aproximaciones a Paradiso" en Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. p.212.
23. Michel Foucault. Historia de la sexualidad. p.29.
24. Sade citado por Foucault. op.cit. p.30.

25. Varios. Léxico sucinto del erotismo. p.38.
26. Michel Foucault. op.cit. p.78.
27. Lezama Lima. La cantidad hechizada. p.253.
28. Lezama Lima. Introducción a los vasos órficos. p.16.
29. Herbert Marcuse. Eros y civilización. p.170.
30. Idem. . . .
31. Idem.
32. Lezama Lima. La cantidad hechizada. p.255.
33. Cintio Vitier. "La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular" en Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. p.71.
34. Ibidem. p.74.
35. Ibidem. p.75

CAPÍTULO 6

1. Lezama Lima. Introducción a los vasos órficos. p.180.
2. Ibidem. p.152.
3. Víctor Nieto Alcaide. El Bosco. p.7.
4. Julio Ortega. Lezama Lima. p.193.
5. Fray Ramón Pané. Relación acerca de las antigüedades de los indios. p.21.

6. Gilles Deleuze. Proust y los signos. p.58.
7. Ibidem. p.59.
8. Mallarmé. citado por Anna Balakian en El movimiento simbolista. p.105.
9. José Martí. Nuestra América. p.18.
10. Lezama Lima. Oppiano Licario. p.24.
11. Ibidem. p.161.
12. Ibidem. p.67

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Leonardo.
"El barroco de Indias y la ideología colonialista" en Comunicación y cultura, Número 2. Editorial Galerna. Buenos Aires, 1974.
- ACOSTA, Leonardo.
José Martí, la América precolombina y la conquista española. Casa de las Américas. (Cuadernos, 12). La Habana, 1974.
- ALAMEDA, José.
"Manierismo y barroco a través de Picasso y Dalí" en Cuadernos hispanoamericanos, Número 295. Madrid, enero, 1975.
- ALONSO, Dámaso.
Estudios y ensayos gongorinos. Gredos. Madrid, 1970.
- ALVAREZ BRAVO, Armando.
Lezama Lima. Arca editorial. Montevideo, 1968.
- BACHELAR, Gaston.
La poética del espacio. Fondo de Cultura Económica. (Breviarios, 183). México, 1975.
- BALAKIAN, Anna.
El movimiento simbolista. Ediciones Guadarrama. (Punto Omega, 72). Madrid, 1969.
- BARTHES, Roland.
El grado cero de la escritura. Siglo XXI. Buenos Aires, 1973.
- BARTHES, Roland.
El placer del texto. Siglo XXI. Buenos Aires, 1974.
- BATAILLE, Georges.
El erotismo. Sur. Buenos Aires, 1960.

- BORGES, Jorge Luis.
Otras inquisiciones. Emecé editores. Buenos Aires, 1971.
- BOZAL, Valeriano.
El lenguaje artístico. Ediciones Península. Barcelona, 1970.
- BRUN, Jean.
El retorno de Dionisos. Editorial Extemporáneos. México, 1971.
- CASSIRER, Ernst.
Filosofía de las formas simbólicas. Vol. II. Fondo de Cultura Económica. México, 1971.
- CASSIRER, Ernst.
Mito y lenguaje. Ediciones Nueva Visión. (Fichas, 12). Buenos Aires, 1973.
- CASTRO, José Antonio.
"Los caminos de Paradiso" en Revista de literatura hispanoamericana. Número 8. Enero-junio, 1975. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.
- CORTÁZAR, Julio.
La vuelta al día en ochenta mundos. Vol. II. Siglo XXI. Madrid, 1974.
- CHKLOVSKI.
Formalismo y vanguardia. Alberto Corazón Editor. (Comunicación, serie B). Madrid, 1970.
- DELCOURT, Marie.
Hermafrodita. Seix Barral. (Biblioteca breve de bolsillo). Barcelona, 1970.
- DELEUZE, Gilles.
Proust y los signos. Editorial Anagrama. (Argumentos, 22). Barcelona, 1972.
- ELIADE, Mircea.
El mito del eterno retorno. Emecé Editores. Buenos Aires, 1968.

- ELIADE, Mircea.
Mitos, sueños y misterios. Compañía general
fabril editora. Buenos Aires, 1961.
- ELIADE, Mircea.
Tratado de historia de las religiones.
Ediciones ERA. México, 1975.
- FERNÁNDEZ, Sergio.
Las grandes figuras españolas del Renacimiento
y el Barroco. Editorial Pormaca. México, 1966.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R.
Calibán (Apuntes sobre la cultura de nuestra
América). Edotorial La Pléyade. Buenos Aires,
1973.
- FOUCAULT, Michel.
Historia de la sexualidad. Vol. I. Siglo XXI.
México, 1977.
- FOUCAULT, Michel.
Las palabras y las cosas. Siglo XXI. México,
1971.
- FRANCO, Jean.
Historia de la literatura hispanoamericana.
Ariel.(Instrumenta, 7). Barcelona, 1975.
- FRANCO, Jean.
La cultura moderna en América Latina. Joaquín
Mortiz. México, 1971.
- FRANQUI, Carlos.
Cuba, el libro de los doce. Ediciones ERZ.
(Serie popular, 5). México, 1970.
- FREEDMAN, Ralph.
La novela lírica. Barral Editores. (Biblioteca
brece de respuesta, 39). Barcelona, 1972.
- FUENTES, Carlos.
La nueva novela hispanoamericana. Joaquín
Mortiz. (Cuadernos). México, 1972.

- GIDE, André.
Corydon. Alianza editorial. (El libro de bolsillo, 314). Madrid, 1971.
- GÓNGORA, Luis de.
Poesías. Editorial Porrúa. (Sepan Cuantos, 262). México, 1974.
- GOYTISOLO, José Agustín.
Selección y prólogo a Posible imagen de José Lezama Lima. Editorial Llibres de Sinera. (col. Ocnos, 2). Barcelona, 1971.
- GRACIÁN, Baltasar.
Agudeza y Arte de ingenio. Espasa-Calpe. (Col. Austral, 258). Madrid, 1957.
- GRACIÁN, Baltasar.
El héroe. Espasa-Calpe. (Col. Austral, 49). Madrid, 1969.
- GUTHRIE, W.K.C.
Orfeo y la religión griega. (Estudio sobre el movimiento órfico). Eudeba. Buenos Aires, 1970.
- HALPERIN DONGHI, Tulio.
Historia contemporánea de América Latina. Alianza Editorial. (El libro de bolsillo, 192). Madrid, 1972.
- HARNECKER, Marta.
Coordinación y prólogo a Cuba ¿dictadura o democracia? Siglo XXI. México, 1975.
- HAUSER, Arnold.
Historia social de la literatura y el arte. Vols. I y II. Ediciones Guadarrama. (Punto Omega, 19). Madrid, 1969.
- HAUSER, Arnold.
Introducción a la historia del arte. Ediciones Guadarrama. (Punto Omega, 53). Madrid, 1973.
- HAUSER, Arnold.
Literatura y manierismo. Ediciones Guadarrama. (Punto Omega, 39). Madrid, 1969.

- 7
HEGEL, J.G.F.
De lo bello y sus formas. (Estética). Espasa-Calpe. (Cil. Austral, 594). Madrid, 1969.
- HESÍODO.
La teogonía. Editora Nacional. México, 1967.
- JAKOBSON, Roman.
Ensayos de lingüística general. Editorial Seix Barral. (Biblioteca breve, 381). Barcelona, 1975.
- KAYSER, Wolfgang.
Interpretación y análisis de la obra literaria. Gredos. (Biblioteca Romanica-Hispánica). Madrid, 1970.
- LAZO, Raimundo.
Historia de la literatura cubana. U.N.A.M. (Textos universitarios). México, 1974.
- LEFEBVRE, Henri.
Más allá del estructuralismo. Editorial La Pléyade. Buenos Aires, 1973.
- LEZAMA LIMA, José.
Algunos tratados de La Habana. Editorial Anagrama. (Ediciones de bolsillo, 158). Barcelona, 1971.
- LEZAMA LIMA, José.
Analecta del reloj. Orígenes. La Habana, 1953.
- LEZAMA LIMA, José.
Antología de la poesía cubana. Consejo Nacional de Cultura. (Biblioteca básica de autores cubanos). La Habana, 1965.
- LEZAMA LIMA, José.
Breve antología. Selección y nota introductoria de David Huerta. U.N.A.M. (Serie poesía moderna, 5) México, 1977.

- LEZAMA LIMA, José.
Coloquio con Juan Ramón Jiménez. Publicaciones de la Secretaría de Educación, Dirección de Cultura, La Habana, 1938.
- LEZAMA LIMA, José.
Introducción a los vasos órficos. Barral editores, La Habana, 1971.
- LEZAMA LIMA, José.
La cantidad hechizada. Ediciones Jucar. (La vela latina, 7). Madrid, 1974.
- LEZAMA LIMA, José.
La expresión americana. Alianza Editorial. (El libro de bolsillo, 206). Madrid, 1969.
- LEZAMA LIMA, José.
Oppiano Licario. Ediciones ERA. (Claves). México, 1977.
- LEZAMA LIMA, José.
Paradiso. Ediciones ERA. México, 1973.
- LEZAMA LIMA, José.
Poesías completas. Instituto del libro. La Habana, 1970.
- LÓPEZ SEGRERA, Francisco.
Cuba: capitalismo dependiente y subdesarrollo. 1510-1959. Editorial Diógenes, Méxuci, 1973.
- MALMBERG, Bertil.
Teoría de los signos. Siglo XXI. México, 1977.
- MARAYALL, José Antonio.
La cultura del barroco. (Análisis de una estructura histórica). Editorial Ariel. (Maior, 7). Barcelona, 1975.
- MARCUSE, Herbert.
Eros y civilización. Editorial Seix Barral. (Biblioteca breve de bolsillo, 16). Barcelona, 1972.

- MARTÍ, José.
Nuestra América. Ediciones Ariel. Barcelona, 1970.
- MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel.
Análisis funcional de la cultura. Editorial Diógenes. México, 1971.
- MAUROIS, André.
En busca de Marcel Proust. Espasa-Calpe. (Col. Austral, 1255). Buenos Aires, 1958.
- MILTON, John.
El paraíso perdido. Editorial Porrúa. (Sepan Cuantos, 194). México, 1971.
- MIRANDA, Julio E.
Nueva literatura cubana. Taurus. (Cuadernos, 109-110). Madrid, 1971.
- O'GORMAN, Edmundo.
La idea del descubrimiento de América. U.N.A.M. (Nueva biblioteca mexicana, 47). México, 1976.
- PANÉ, Fray Ramón.
Relación acerca de las antigüedades de los indios. Siglo XXI. (América nuestra, 5). México, 1977.
- PASCAL, Blas.
Pensamientos. Ediciones Nauta. (Arco Iris, 43). Barcelona, 1973.
- PAZ, Octavio.
El arco y la lira. Fondo de Cultura Económica. México, 1973.
- PAZ, Octavio.
Los hijos del limo. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1974.
- PIZARRO, Narciso.
Análisis estructural de la novela. Siglo XXI. Buenos Aires, 1970.

- PLATÓN.
Diálogos. Editorial Porrúa. (Sepan Cuántos, 13).
México, 1970.
- PROUST, Marcel.
En busca del tiempo perdido; 5. La prisionera.
Alianza Editorial. (Libro de bolsillo, 105).
Madrid, 1975.
- QUEVEDO, Francisco de.
Obras completas. 2 vols. Aguilar. Madrid, 1961.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir.
El boom de la novela latinoamericana. Editorial
Tiempo Nuevo. Caracas, 1972.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir.
Narradores de esta América. 2 vols. Editorial
Alfa Argentina. Buenos Aires, 1974.
- ROSOLATO, Guy.
Ensayos sobre lo simbólico. Editorial Anagrama.
Barcelona, 1974.
- ROUSSET, Jean.
Circe y el pavo real. Editorial Seix Barral.
(Biblioteca breve). Barcelona, 1972.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier.
La estética y sus herejías. Editorial
Anagrama. Barcelona, 1974.
- SÁBATO, Ernesto.
Tres aproximaciones a la literatura de nuestro
tiempo. Editorial Alfa Argentina, Buenos Aires,
- SARDUY, Severo.
Barroco. Editorial Sudamericana. Buenos Aires,
1974.
- SARDUY, Severo.
Cobra. Editorial Sudamericana. (Col. El espejo).
Buenos Aires, 1973.

- SARDUY, Severo.
Escritos sobre un cuerpo. Editorial Sudamericana.
Buenos Aires, 1969.
- SCHMIDT, Albert-Marie.
La literatura simbolista. Editorial Eudeba.
(Cuadernos, 72). Buenos Aires, 1976.
- SCHOPENHAUER, Arthur.
El mundo como voluntad y representación.
Editorial Labor.(Col. Maldoror, 36).
Barcelona, 1976.
- TAPIÉ, Víctor-Lucien.
El barroco. Editorial Eudeba. Buenos Aires, 1963.
- TODOROV, Tzvetan.
Introducción a la literatura fantástica.
Editorial Tiempo Contemporáneo.(Trabajo
crítico). Buenos Aires, 1972.
- VARIOS.
América Latina en su literatura. Editorial
Siglo XXI. México, 1972.
- VARIOS.
Convergencias/Divergencias/Incidencias.
Tusquets Editor.(Col. Textos en el aire).
Barcelona, 1973.
- VARIOS.
El lenguaje y los problemas del conocimiento.
Rodolfo Alonso Editor.(Argumentos). Buenos
Aires, 1971.
- VARIOS.
Formalismo y vanguardia. Alberto Corazón
Editor.(Comunicación. Serie B,3). Madrid,1970.
- VARIOS.
Historia de Cuba. Dirección política de las
F.A.R. La Habana, 1971.
- VARIOS.
Interrogando a Lezama Lima. Editorial
Anagrama. (Cuadernos, 25). Barcelona, 1971.

- VARIOS. La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. U.N.A.M., 1973.
- VARIOS. Léxico sucinto del erotismo. Editorial Anagrama. Barcelona, 1974.
- VARIOS. Literatura y arte nuevo en Cuba. Editorial Estela. (Ediciones de bolsillo, 95). Barcelona, 1971.
- VARIOS. Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. Casa de las Américas. (Serie Valoración Múltiple). La Habana, 1970.*
- VARIOS. Sagrada Biblia. Editorial Apostolado de la prensa. Madrid, 1958.
- VIANU, Tudor. Los problemas de la metáfora. Editorial Eudeba. (Ensayos). Buenos Aires, 1971.
- VITIER, Cintio. Ese sol del mundo moral. (Para una historia de la eticidad cubana). Editorial Siglo XXI. México, 1975.
- WAISMANN, Abraham. Schopenhauer. Centro editor de América Latina. Buenos Aires, 1968.
- XIRAU, Ramón. Poesía iberoamericana contemporánea. S.E.P. (Sep/setentas, 15). México, 1972.

* Esta obra registra una bibliografía detallada de la obra de Lezama Lima, tanto bibliográfica como hemerográfica.

Í N D I C E

<u>CAPÍTULO</u>	<u>página</u>
1. Lezama Lima: una imagen dibujada al rápido vuelo.	1
2. Los caminos posibles.	12
2.1. Lezama y la desnudez de su propio "sistema poético".	13
2.1.1. La armonía de las esferas. ...	14
2.1.2. Los elementos sustanciales. ...	15
2.1.2.1. La poesía.	15
2.1.2.2. La poesía. El poema. .	18
2.1.2.3. La poesía. El poema. El poeta.	20
2.1.2.4. Tres divinas personas.	21
2.1.2.5. La metáfora.	22
2.1.2.6. La metáfora. La imagen.	25
2.1.2.7. La metáfora. La imagen. Las eras imaginarias. .	28
2.1.2.8. La ocupatio.	30
2.1.2.9. La vivencia oblicua. ..	30
2.1.2.10. El súbito.	31
2.1.2.11. El método hipertélico.	32
2.1.2.12. La terateia.	33
2.1.3. Suma y corporación en <u>Paradiso</u> .	34
2.2. Los conceptos de la novela lírica.	36
2.2.1. La poesía. La narración: un campo híbrido.	38
2.2.2. El poema. La novela: la novela lírica, un mundo artificial.	43
2.2.3. El poeta. El escritor: Un nuevo ordenador del universo.	44

2.2.4.	La metáfora, el narrar; la figura-imagen.	46
2.2.5.	La imagen. Las acciones; un diseño de imágenes.	47
2.2.6.	Las eras imaginarias. Los momentos históricos; el sentido alegórico.	49
3.	<u>Paradiso</u> ; el poema que encierra una novela. .	51
3.1.	<u>Paradiso</u> ; un diseño laberíntico.	56
3.2.	Una posible estructuración de la anécdota.	58
3.3.	Topografía del paraíso-laberinto.	61
3.3.1.	Primer nivel; José Cemí como centro oscuro.	65
3.3.1.1.	La familia de la sangre; la infancia.	65
3.3.1.2.	La familia del espíritu; la adolescencia.	68
3.3.1.3.	El espíritu puro; la creación y la alegoría.	69
3.3.2.	Segundo nivel; el mundo familiar. El fin de la grandeza.	75
3.3.3.	Tercer nivel; la amistad como forma de conocimiento.	80
3.3.4.	Cuarto nivel; los personajes engendradores de otras historias.	86
4.	<u>Paradiso</u> ; la palabra que se viste de poesía.	90
4.1.	La metáfora y la imagen como generadores poéticos.	99
4.2.	El Lezama artífice del estilo. versus El Lezama propiciador de lo primigenio.	102
4.2.1.	El artífice del estilo.	103
4.2.2.	El demiurgo del lenguaje. ...	110

4.3.	La épica de lo cotidiano.	117
4.4.	El mundo como "imagen y semejanza".	121
5.	<u>Paradiso</u> ; <u>summa</u> cultural transformada en cuerpo.	130
5.1.	La "poética" como núcleo generador. ...	131
5.2.	En busca del texto primero.	135
5.3.	La poética como sistema epistemológico.	138
5.4.	La concepción religiosa en <u>Paradiso</u>	141
5.5.	<u>Paradiso</u> ; Eros y conocimiento.	146
5.5.1.	<u>Paradiso</u> ; Ars erótica.	151
5.6.	El universo como jeroglífico.	156
6.	La recuperación del paraíso.	161
	ÍNDICE DE REFERENCIAS	173
	BIBLIOGRAFÍA	186