

01082
lej. 1

EL LENGUAJE LITERARIO EN "PARADISO" DE JOSE LEZAMA LIMA

Tesis Doctoral presentada por: Ruth Elizabeth Borgman

Asesor de Tesis: Mtro. José Luis González



Facultad de Filosofía y Letras,
Depto. de Estudios Latinoamericanos,
~~UNIVERSIDAD DE FILOSOFIA Y LETRAS~~ ~~UNIVERSIDAD~~ ~~ESTUDIOS SUPERIORES~~ Universidad Nacional Autónoma de México

Diciembre 1981

01082
1981

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

INDICE

INTRODUCCION	1
Capítulo I: EL SISTEMA POETICO DEL MUNDO DE JOSE LEZAMA LIMA	1
INTRODUCCION	1
LA CONTINUIDAD POETICA Y EL HOMBRE DE LA RESURRECCION	5
LA IMAGEN Y LA METAFORA	8
La imagen	9
La metáfora	12
El sentido de la poesia	13
LA CREACION POETICA	14
LA IMAGEN COMO VIA DE CONOCIMIENTO	17
La imagen anterior al ser	17
La vía poética	18
"Escalas de fe" de la vía poética.....	19
LAS ERAS IMAGINARIAS	21
Capítulo II: LA EXPRESION NOVELISTICA EN <u>PARADISO</u> ..	26
INTRODUCCION	26
ESTRUCTURA DE LA NOVELA	28
Los antepasados de José Cemi:	
Primeras memorias	29
José Cemi adolescente:	
La metamorfosis	32
Oppiano Licario:	
La plenitud en la poesia	34
CARACTERIZACION DE LOS PERSONAJES	38
El árbol geneológico	38
La triada	39
Lo demoníaco	42
Los bufones	44
EL TIEMPO Y EL ESPACIO	47

Capítulo III: EL LENGUAJE DE LA IMAGEN EN <u>PARADISO</u>	58
LA AUTONOMIA DEL LENGUAJE	58
EL POEMA LARGO	62
LAS IDIOSINCRASIAS DE LA NARRACION	66
El narrador	66
Los nexos narrativos	69
Errores en los detalles novelísticos	70
LA FABULA EN <u>PARADISO</u>	72
EL ESTILO DE LA ABUNDANCIA	81
El poder de la palabra	87
La potencia rítmica	87
La potencia sensorial	89
La potencia conceptual	91
La imagen toma cuerpo	95
La sensualidad	97
Lo cinematográfico	103
Lo inerte vivificado	107
Lo onírico	108
Las alusiones cultistas	110
El estilo de la claridad y del goce	117
Capítulo IV: EL LENGUAJE DEL EROS EN <u>PARADISO</u>	124
EL MITO COMO LENGUAJE	124
El mito en la historia	124
El mito y la literatura	127
EL LENGUAJE MÍTICO EN <u>PARADISO</u>	131
La consagración de los valores cubanos	134
<u>PARADISO</u> : COSMOGONIA DEL EROS	143
El Eros sistálico	146
El placer del cuerpo	147
El culto al falo	152
El Eros órfico	163
El descenso órfico	164
El llamado del Eros del conocimiento	168
La eternidad del Eros	174
CONCLUSION	180
NOTAS	185
APENDICE	196
BIBLIOGRAFIA :	199

INTRODUCCION.

Cualquier trabajo de esta índole comienza con una serie de interrogaciones que se le imponen al investigador y que no lo dejan descansar hasta encontrar sus respuestas. Así fue, desde la primera lectura de Paradiso, cómo nos dimos cuenta de que estábamos frente a una obra literaria que requeriría un estudio paciente y profundo para responder a muchas dudas y preguntas que se resumían en una principal mente: ¿cuál es la intención literaria de esta novela, y cuál es su significado esencial? No cabe duda, desde la lectura más superficial, de que es una obra maestra, pero ¿por qué? ¿Cómo puede una novela tan extensa y tan densa, cuya lectura se interrumpe constantemente para la consulta de un diccionario o algún libro de historia o mitología, sostener una atmósfera seductora y capaz de construir puentes entre los múltiples niveles de lectura? Los momentos de fastidio

ante lo desconocido, lo irreconocible, se transforman en momentos de gran entusiasmo ante el fulgor de la obra de arte.

Es evidente que Paradiso no es una obra destinada a una lectura general; sentimos que su lector más inmediato debería ser un cubano de alta formación clásica. Sin embargo, en Cuba no ha sido acogida con la admiración y aprecio que amerita, ni mucho menos. Se presiente el carácter netamente vanguardista de esta novela que la hace a primera vista impenetrable; es un laberinto que rompe con todos los elementos narrativos tradicionales para lograr algo más; desafía los límites de la "novela" para comprobar, sin que esto sea en ningún momento su propósito, que la novela es un género de creación literaria con infinitas posibilidades de transformación y de adecuación a las dimensiones también infinitas del lenguaje.

Sin embargo, la naturaleza vanguardista de Paradiso poco tiene que ver con el vanguardismo tan comentado por Lukacs, quien utiliza el término para designar la tendencia de evasión en muchas obras literarias de la primera mitad del siglo XX, obras que en muchos casos llegan a ser nihilistas en todos los sentidos -- ni siquiera se salva el lenguaje. Pero Lukacs, en su afán por poner en relieve una dialéctica estética nítida (el vanguardismo versus el realismo crítico), parece ignorar el desarrollo dialéctico dentro del mismo impulso vanguardista, que hará posible obras como Paradiso, y que ciertamente no proponen soluciones al dilema del individuo como ser pro

veniente de y en lucha contra la sociedad. Estas obras, empezando con el Ulises de Joyce, se dirigen más bien al dilema del individuo como ser frente a lo supra-humano: los dioses de antaño desmitificados que siguen siendo fuerzas vitales dentro de la mente humana, exigiendo una expresión cada vez más original, la cual implica a su vez la creación de un lenguaje capaz de abarcar la potencia y la extensión de la "nueva criatura".

Lo distintivo de Paradiso es la creación de un tiempo y un espacio mágicos, míticos, que hacen posible no sólo la creación de un lenguaje poético original, sino también su vitalidad a lo largo de la novela y su extensión infinita (temporal, espacial) por los alcances del lenguaje mismo. No se trata de evadir el tiempo y el espacio de la realidad cotidiana, sino de advertir en ellos la posibilidad de crear un lugar donde lo exterior comulgue con lo interior a través de la imagen. Por eso podemos afirmar que aunque Paradiso esté arraigado en la realidad cubana, esta realidad no se manifiesta literalmente, sino que brota otra realidad a través del lenguaje, como el Arbol de la Vida, alzando sus ramas hacia un tiempo y un espacio eternos.

Hemos tomado como punto de partida en esta investigación el hecho de que aun con todas las incógnitas de esta novela, su intención y logro literarios quedan totalmente claros desde un principio: se trata de una creación poética nueva y original en el mundo de las letras hispánicas, una creación cuya fuerza

novelística se debe a la fuerza mayor del lenguaje. El lenguaje como principio de la comunicación humana que nos permite poseer. gracias a las imágenes posibles, visiones del mundo diferentes, que nos permite visualizarlas "en voz alta", dibujarlas para los demás. La visión de Lezama parte de y se consume en el lenguaje poético; todo en Paradiso se somete a él.

Después de proponer el estudio del lenguaje literario en Paradiso como el único camino para descubrir su significado esencial, se nos presentó la dificultosa tarea del "cómo". Nuestra formación literaria nos hizo descartar desde el principio la posibilidad de utilizar una sola metodología dada, ya que ninguna tendría los alcances suficientes para abarcar la originalidad de la novela. Más bien consideramos que cualquier obra maestra contiene en sí las claves para discernir su esencia; claves que permiten múltiples acercamientos que en su conjunto llegan a proveer una perspectiva más cabal de la obra. Este trabajo sería uno de tantos intentos, y en el caso de Lezama Lima, correremos la suerte de que él nos ha dejado una estructura explícita dentro de su obra creativa que son las bases conceptuales de su poética. Dentro del mundo literario de Lezama hay un contenido fundamental que es expresado a través de la poesía y el ensayo durante los veintiocho años en los que publicaba Lezama antes de la aparición de su primera novela Paradiso en 1965. Lezama vive dentro de la imagen, encuentra su cuerpo en la

imagen. En sus ensayos, elabora su "sistema poético" que nos familiariza con los conceptos vitales de su mundo de las eras imaginarias. Paradiso viene a ser la "prueba hiperbólica" de este sistema, la novelización de su vida dentro de la imagen. Encontramos en la obra de Lezama el complemento al espíritu crítico que se niega a enfocar lo literario con bases psico- o sociológicas, o incluso lingüísticas: la literatura tiene su propio lenguaje, y por medio de él deberá ser abarcado. Por eso hemos querido apoyarnos en el sistema poético de Lezama como primer instrumento de acercamiento a la estructura y el lenguaje de la novela, tomando en cuenta que sólo a la luz de las intenciones literarias de una obra pueden ser apreciados sus logros poéticos.

En primera instancia parecería arbitraria nuestra organización temática, debido a que en una obra como ésta hay una imbricación constante entre contenido y estilo que pone en duda cualquier intento de categorización. Nuestro estudio avanzaba siempre bajo la consigna de dejar que surgieran desde la novela misma, los temas a tratar y su jerarquía. El lenguaje: la palabra, la imagen, el símbolo, la era imaginaria...el esquema final de este trabajo resaltaba como puntos de alto relieve a medida que nos fuimos adentrando en él. Terminamos por estudiar estos elementos, primero dentro del sistema poético de Lezama, después a través de las características formales de Paradiso. Cuando llegamos al estudio del lenguaje en la novela, lo dividimos en dos partes: primero,

el análisis de los varios niveles de la imagen, y después, concentrándonos en el nivel más alto, el mítico, analizamos la imagen que logra crear de la novela una verdadera cosmogonía del Eros.

Después de establecer el esquema (que sufrió cambios hasta el último momento por el esfuerzo de obtener el máximo grado de coherencia), tuvimos que escoger entre la miríada de posibles ejemplos para ilustrar cada aspecto del lenguaje. Para la selección hemos fijado como criterios: 1) la fuerza literaria de los ejemplos, su resonancia poética dentro de la narración, y 2) su peculiaridad como expresión literaria característica de la imaginación lezámica. En los dos casos se trata de criterios sumamente subjetivos; es aquí donde el crítico literario acude al reto de aportar una visión particular que esclarezca los aspectos logrados de la obra poética. A veces estos logros no son los mismos que señalaría el mismo autor u otro crítico, ya que la obra literaria recibida por el lector suscita nuevas ensoñaciones y se crean nuevos lanzamientos de la imaginación.

Por último, no quisimos incluir la información biográfica sobre José Lezama Lima dentro del estudio, así que aparece como "Sinopsis cronológica de la vida y obra de José Lezama Lima" en el Apéndice. Los eventos que se relacionan con los aspectos literarios de Paradiso, aparecen dentro del trabajo en el momento de la discusión del tema tratado.

CAPITULO UNO

EL SISTEMA POETICO DEL MUNDO DE JOSE LEZAMA LIMA

INTRODUCCION

Antes de entrar en la explicación del sistema poético de Lezama Lima, será necesario hacer una aclaración acerca de la utilización del término "sistema". El nacimiento de la ciencia de los sistemas en este siglo ha dado un significado preciso al concepto de "sistema", por lo que puede parecer falaz el uso que le da Lezama. No se trata, ni mucho menos, de una organización nítida de conceptos que demuestre jerarquías y coordinadas. Es más bien un intento de plasmar poéticamente, utilizando los mismos componentes de la poesía, los fenómenos principales del mundo de la sobre naturaleza que es propio de la creación poética. En este sentido, Lezama analiza las herramientas de la poesía (la imagen, la metáfora), la atmósfera del mundo de la poesía, el acto creador del poeta, la poesía extendida en la historia

silenciosa de las eras imaginarias.

En 1965, José Lezama Lima advierte en una carta a su hermana Eloísa, que sigue trabajando sobre su Sistema poético del mundo, del cual ya ha publicado varios ensayos, y cuya elaboración avanza con lentitud, por la misma dificultad de los ensayos que lo forman. "Se va haciendo como los corales, por decantación y suma".¹ El libro que aparece en 1971 con el título Introducción a los vasos órficos contiene ensayos sobre el sistema poético de Lezama; sin embargo, por otra carta de 1974 a su hermana, tenemos la impresión de que no es el que tenía en mente Lezama en 1965: "..publicó, desde luego que piráticamente, Las eras imaginarias, un libro que reproduce la edición de Barral Los vasos órficos, que es una recopilación de ensayos míos, tomados de distintos libros, pero al menos tipográficamente están bien representados".²

El pensamiento de Lezama sobre la poesía se encuentra esparcido no sólo a través de los doce ensayos escritos entre 1945 y 1968 y que componen el libro al que nos estamos refiriendo aquí, sino también en las entrevistas, cartas y otros ensayos suyos. Si al lector le desespera el laberinto conceptual que atraviesa en estas páginas, quizá le consuele el hecho de que para Lezama fue una tarea ardua que emprendió impelido por su destino como poeta: "quien vive para la imagen tiene que sufrir y perecer dentro de ella".³

Ahora bien, dentro de este sistema poético encontramos

una descripción de la hipóstasis de la poesía.⁴ desarrollada de manera espiral, cuyas múltiples manifestaciones se nos presentan, en primera instancia, bajo la sombra de alguna deliciosa metáfora, para ser re-presentadas en otros contextos y con nuevos ejemplos, hasta lograr que el lector se aproxime al concepto original del autor.

Nuestra presentación aquí pretende captar las ideas centrales a la poética de Lezama, omitiendo en su mayoría los cuadros poéticos que permiten al lector acompañar al poeta en sus vivencias imaginarias de la hipóstasis de la poesía. Este recorrido, si bien pone en relieve en forma coherente la visión poética de Lezama, no mantiene ninguna semejanza con su obra ensayística, la cual es una creación en sí de tal grado artístico, que merece un análisis aparte. Esto responde a la naturaleza poética de los ensayos, que lejos de ser estudios filosóficos, se inician en la poesía: "...el motor [del sistema] es esencialmente poético... he partido siempre de los elementos propios de la poesía, o sea, del poema, del poeta, de la metáfora, de la imagen".⁵

En su sistema poético del mundo, Lezama ve el reemplazamiento de la religión, gracias a las conversiones alquímicas producidas por la imagen y la metáfora:

Si la metáfora como fragmento y la imagen como incesante evaporación, logran establecer las coordenadas entre su absurdo y su gravitación, tendríamos el nuevo sistema poético, es decir: la más segura marcha hacia la religiosidad de un cuerpo que se restituye y se abandona en su misterio... Si la

poesía logra disolver la mirra, es decir, la alabanza, en la circunstancialidad de la sangre, el espíritu renacerá de nuevo en la alegría creada.

La suma trascendencia otorgada por Lezama a su visión de un sistema poético se debe a la unicidad conceptual entre las diferentes ramas de la expresión literaria: "Primero hice poesía, después la poesía me reveló la cantidad hechizada. Mis ensayos relatan la hipóstasis de la poesía en lo que he llamado las eras imaginarias. En la novela persigo el contrapunto del hombre, sus infinitos entrelazamientos, que son sus infinitas posibilidades".⁷

Así pues nos conviene, antes de entrar en el mundo de la contracifra del Paradiso, conocer la concepción del autor acerca de la poesía: el verbo, la imagen, la obra creativa, las eras imaginarias. Nos expondremos a la terminología muy propia del autor, en la que se incorporan vocablos griegos y latinos, a veces sin alteración ("poiesis", "potens", "logos") otras veces hispanizados o adaptados a un contexto poético ("hipertólico", "hipóstasis", "vivencia oblicua"). Los conceptos que vamos a ver aquí nos ayudarán a penetrar en el mundo del Paradiso, donde el feliz encuentro entre el hombre y la poesía se da en mil formas de página a página.

LA CONTINUIDAD POETICA Y EL HOMBRE DE LA RESURRECCION

En el primer ensayo del libro Introducción a los vasos órficos se nos presenta, en forma de un diálogo entre X y XX, la naturaleza discontinua de la poesía con respecto a la continuidad y la extensión del espacio. Lezama aclara que esta discontinuidad no es en sí el logro de la creación, de ahí que sea una discontinuidad aparente, un "arco tenso" que, al llevar a cabo el acto poético, crea el poema repetible y se convierte paradójicamente en una nueva continuidad.⁸

Estamos frente a una paradoja mayor, denominada por Mircea Eliade la más grande en la historia del hombre, manifiesta en la deseada "salida del tiempo", el anhelo de pasar de lo condicionado a lo no-condicionado. Al analizar la estructura de las imágenes mitológicas sobre el tiempo, se pone en relieve "la necesidad de trascender los contrarios, de abolir la polaridad que caracteriza la condición humana para acceder a la realidad última".⁹ Y aunque los ritos establecidos con el fin de ofrecer una vía real de liberación fueron destinados a los pocos iniciados, un estudio de los mitos nos revela que "basta con tener conciencia de la irrealdad ontológica del Tiempo y realizar los ritmos del Gran Tiempo cósmico para liberarse de la ilusión de lo condicionado".¹⁰

Para Lezama, como hemos visto, la poesía tiene rasgos religiosos, y en este primer ensayo, escrito en 1945, empezamos a vislumbrar la función trascendental de la poesía.

Como es frecuente en Lezama, la situación más difícil se enfrenta entrando en ella. Como la esencia más elemental de la poesía está impregnada de enigmas paradójicos, Lezama decide acercarse inmediatamente al fenómeno de la paradoja; para esto evoca la isla ("todo es isla: la tierra, la luna, los planetas"¹¹) como instancia terrestre de lo que es la paradoja en la esfera del pensamiento. Partiendo de una visión de la relativa continuidad de la tierra y la sorprendente irrupción de la desviación de la isla, afirma Lezama que la continuidad temporal se va convirtiendo en "una sustancia histórica", en una "resistencia" formada por "las asimetrías y desemejanzas entre nuestro cuerpo y esa extensión espacial".¹² En desafío de esta sustancia histórica, apartándose de ella como la isla de la tierra, se yergue la paradoja, reminiscencia de lo conocido desde antes de nacer.¹³ La poiesis se nutre de la discontinuidad, cuya manifestación más aguda es la muerte, y produce su forma, o máscara.¹⁴

Regresamos a las imágenes de la isla y el arco. Hay un vacío, una ruptura, implícitos en el concepto de isla. Es el "vacío creador" que veremos con más detenimiento en otro lugar. Por ahora, diremos que Lezama advierte que el hombre puede provocar ese vaciado; su ensayo termina con la plegaria: "Que nuestra demoníaca voluntad para lo desconocido tenga el tamaño suficiente para crear la necesidad de unas islas y su fruición para llegar a ellas".¹⁵ El impulsor de la fruición

viene a ser el arco "enarcador de la imagen".

La discontinuidad se vuelve continua a medida que el poeta insiste en la reaparición de islas que combatan la muerte, "la par loja que más nos cuesta", para preludear la segunda muerte, entendiendo como la primera, la de la pre-existencia.¹⁶

La primera frase del ensayo nos anuncia la intención de Lezama de quedar dentro de los límites (infinitos) de la poesía para llegar a describir el sistema poético del mundo. "Partir de un verso".¹⁷ En su estudio sobre la creación poética, Cleanth Brooks afirma que el lenguaje de la poesía es, debido a su naturaleza connotativa, el de la paradoja. El poema, con su lenguaje de sorpresa e ironía, es el único vehículo lingüístico adecuado para incorporar todas las facetas de la realidad que quiere comunicar.¹⁸

En este ensayo Lezama se asoma a la mayor de las paradojas que da vitalidad a la poesía, expresada de varias formas: continuidad-discontinuidad, sustancia-vacío, resistencia-fluidez, tierra-isla, moral-desviación, todas ellas variantes de la gran paradoja vida-muerte. De ahí la importancia de la resurrección en el sistema poético de Lezama Lima, ya que la poiesis es una respuesta de índole metafísica, que corregponde a una comprensión particular del cosmos dentro de la potencia de la Imagen, fijando su punto de culminación en la resurrección.¹⁹ En una carta a su hermana Eloísa,

escribe que "la poesía es el anticipo de la Resurrección. El poeta es el hombre que ya prepara la Resurrección en la poesía".²⁰

En otro momento Lezama contrasta el fuego y la poesía como dos caminos, el de la destrucción y el de la salvación. "La poesía es siempre lo sobreviviente, como si el hombre habitase también el centro de la creación...hay una red de coordenadas en la poesía que llevan al hombre a la visión de la gloria, a la resurrección".²¹ La posibilidad de la resurrección, vislumbrada a través de la creación poética, se convierte en "exigencia total", la responsabilidad ganada por el hombre del quehacer poético.²² El hombre de la resurrección es el creador de imágenes capaces de encarnar la posibilidad infinita que es la resurrección. Lezama llega a afirmar: "Si me pidiera que definiera la poesía, una conyuntura casi desesperada para mí, tendría que hacerlo en los términos de que es la imagen alcanzada por el hombre de la resurrección".²³

LA IMAGEN Y LA METAFORA

Después que la poesía y el poema han formado un cuerpo o un ente, y armado de la metáfora y la imagen, y formado la imagen, el símbolo y el mito -- y la metáfora que puede reproducir en su 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.²⁴

En estas líneas sumarias del segundo ensayo, "Las imágenes posibles", se aprecia el homenaje profundo rendido por el

poeta a las posibilidades del verbo alcanzadas por la metáfora y la imagen, repetidas en la cita para destacar su doble función: "En los términos de mi sistema poético del mundo, la metáfora y la imagen tienen tanto de carnalidad, pulpa dentro del propio poema, como de eficacia filosófica, mundo exterior o razón en sí".²⁵ Intentaremos aquí describir brevemente su función en los dos niveles, la cual permite, en última instancia, el desarrollo del sentido en la poesía.

La imagen

Partiendo de otro concepto platónico, el de la Forma como esencia eterna e irreductible, Lezama describe la trayectoria de la imagen como una serie de acercamientos que comienza con la elaboración de una semejanza, y cuyo fin será, como acabamos de ver, el de vencer una resistencia tiempo-espacial. La imagen es antes que nada, cuerpo. De nuevo nos encontramos con una paradoja continua: el cuerpo humano que se toma a sí mismo como cuerpo, tiene la conciencia de estar en posesión de una imagen. El cuerpo es a su vez el paradero de un ser (Lezama no lo llamará ni "mente" ni "espíritu") cuyo viaje "incógnito...hasta posarse en nosotros y [cuya] posterior definitiva despedida, forma un ente, el cuerpo de la imagen".²⁶

El cuerpo de la imagen se va desprendiendo de su hechura, la semejanza, para formar un ente repetible. Durand, en su libro La imaginación simbólica, señala el carácter redundante

del símbolo, precisamente por la infinitud de significados y el movimiento perfeccionante de las aproximaciones acumuladas: "A este respecto [el símbolo] es comparable a una espiral, o mejor dicho a un solenoide, que en cada repetición circunscribe más su enfoque, su centro".²⁷ Lezama también visualiza una progresión de imágenes, elaboradas por el poeta en su afán de asemejar con mayor exactitud la expresión a la Forma. El conjunto de estas imágenes forma la Imagen.²⁸

La Imagen en este segundo nivel va más allá del símbolo o la imaginación, alcanzando lo imposible:

Extrae del enigma una vislumbre, con cuyo rayo podemos penetrar, o al menos vivir en la espera de la resurrección. La imagen, en esta aceptación nuestra, pretende así reducir lo sobrenatural a los sentidos transfigurados del hombre.²⁹

Pensamos que Durand, aunque utilice el término "símbolo", está refiriéndose a este nivel de Imagen cuando dice que es el más alto nivel de representación indirecta, debido a su significado infinito y en un principio imposible de presentar, y a su significante igualmente infinito en cuanto a las posibilidades de realización, desde la dimensión cósmica, a la onírica y a la poética.³⁰

La inadecuación fundamental entre las posibilidades del lenguaje y los conceptos contradictorios a ser representados, ha sido una creciente preocupación entre los poetas y críticos de arte en este siglo. La capacidad de la imagen de contener muchos significados contrarios sin que éstos estén sometidos a un proceso dialéctico fue advertida por Octavio Paz en su

ensayo "El poema".³¹ La mente occidental, señala Paz, rechaza la idea de lo que es y no es al mismo tiempo, y sólo la imagen puede contener las dos (o más) realidades, ya que en lugar de representar o aludir a la realidad, la presenta, la recrea.³² Casi paradójicamente, la imagen poética, al contener la pluralidad de la realidad, la unifica.

Es en este sentido que Lezama ve la superioridad de la Imagen, concebida como la totalidad de las repeticiones, o aproximaciones, de las imágenes. La Imagen otorga el mayor potens posible al lenguaje, o como dice Paz: "El lenguaje vuelto sobre sí mismo, dice lo que por naturaleza parecía escapársele. El decir poético dice lo indecible".³³

En una bella imagen al final de "X y XX", Lezama evoca la actitud del poeta ante la posibilidad de contener lo otro por medio de la imagen. La espera, la resistencia, la huida... la huida afirmativa que va en búsqueda del "reverso del hilo, de la otra cara que no existe de la medalla que no se toca".³⁴ Esta doble paradoja no se puede explicar reduciéndola, como sugiere Ramón Xirau, a "expresiones metafóricas para referirse... a Dios",³⁵ sino que se aproxima a la complejidad de la Forma multidimensional que invita al ser humano a explorar la infinitud de encarnaciones posibles. El que se atreve, huye a un espacio que convierte en una resistencia poética, una gravedad, un lugar silencioso de espera, donde puede evolucionar la imagen.

La metáfora

En la procesión de las imágenes para llegar a la esencia de la Forma, queda la "distancia vacía evidenciada en la metáfora".³⁶ La metáfora, para Lezama, parece tener una naturaleza más cercana a la del propio poeta; se puede decir que es la vivencia misma del poeta al saltar entre imágenes. La metáfora es el mensajero que va en búsqueda de la imagen, la suprema intención de lograr una analogía. La relación que establece Lezama entre metáfora, metamorfosis y metanoia, nos sugiere la función transformadora de la metáfora. Más aún, es la metamorfosis misma sufrida durante la búsqueda; el poema sufrirá transmutaciones de cuerpo y alma en el proceso creativo que se esfuerza por lograr la plenitud de las sugerencias, a partir de los fragmentos casi embrionarios que son las metáforas.

Lezama evoca el mundo griego, donde la convivencia de los dioses y los hombres crea una tensión constante entre el azar y el destino, para definir mejor el papel conciliador de la metáfora: "Va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epítola; va como la carta de Ifigenia a Orestes, que hace nacer en éste virtudes de reconocimiento".³⁷ Así podemos observar varias características interesantes de la metáfora: llega inocentemente al poeta de un pasado lejano; aporta los secretos del mensajero que se dejan descubrir sólo a la luz de la imagen. "Cada vez que Orestes reconoce a Ifigenia se ve obligado a subrayar cada una de sus metamorfosis, encarnándolas en metáfora".³⁸ Las peripecias que conducen al re-encuentro de los dos hermanos y que aluden siempre al rito de Artemisa tauriana, son aproximaciones humanas que al fin y al cabo se someten al destino olímpico, como la

metáfora sirve a la Imagen. Los destinos de Ifigenia y Orestes se unen y se culminan en el robo de la imagen de Artemisa, justificando así los advenimientos que hasta este momento podrían haber parecido fortuitos. De igual forma la metáfora obra con paciencia en el proceso poético:

...mientras se cumplen las progresiones del conocimiento, cada una de las metáforas ocupa su fragmento y espera el robo de la estatua que se despliega como imagen.³⁹

La metáfora como la fuerza conectiva, el "desvelamiento de las posibles coincidencias de las metamorfosis" en la Imagen final,⁴⁰ se asemeja tanto a la vivencia misma del hombre, que podemos hablar de la vivencia oblicua, el segundo nivel de la metáfora sobre el que insiste mucho Lezama. El hombre puede encarnar el símbolo que dará lugar a la metáfora. Los reyes, por ejemplo, vivían como metáforas frente al pueblo; la imagen formaba así la sustancia del desenvolvimiento de la jerarquía.

El sentido de la poesía: la prueba hiperbólica

Armado con la metáfora y la imagen, el poeta construye el poema, esa "gran mentira" que necesita justificarse en lo que llama Lezama "la prueba hiperbólica". Es una prueba de fuego, que actúa sobre las imágenes y metáforas que han adquirido cuerpo y peso, que son sustancias capaces de resistir, o ser destruidas en la prueba. Resisten cuando actúan sobre un cuerpo en procesión, y no una totalidad amorfa. Se destruyen cuando actúan sobre un terreno estéril donde no es posible la metamorfosis de la semilla.⁴¹

El sentido del poema es la misma prueba hiperbólica, que actúa sobre el poema a la vez que va surgiendo como la

progresión interna del poema. Es inapresable pero coexistente, es la fuerza unitiva de las asociaciones de verbo, de situación, de relación, de intercomunicación.⁴²

LA CREACION POEFICA

Con lo que hemos visto, es aparente la calidad sustantiva implícita en todo momento del acto creativo; del silencio y el vacío emergen el verbo y la imagen, como cuerpos resistentes a lo condicionado tiempo-espacial. Lezama reitera ciertos conceptos en función de la creación individual y colectiva; de la creación colectiva surge su idea de las "eras imaginarias" que discutiremos después.

El vacío creador, como habíamos dicho, puede ser provocado por el hombre, con el fin de romper una resistencia (extensión espacial y continuidad temporal) para crear otra. Lezama lo resume así en una conversación: "Nosotros, en distintas ocasiones, hemos visto el poema como un cuerpo resistente, una resistencia formada por el avance de la metáfora...al mismo tiempo es un cubrefuego, el de la imagen que retrocede y envuelve ese cuerpo resistente que es el del tiempo y es el de la poesía".⁴³ El tiempo es una resistencia a la creación poética, ya que a veces el poeta es animado por el verbo y otras no.

El tiempo resistente del poeta se caracteriza por ser:

- 1) la espera, 2) el adolescente errante, 3) la retirada, y
- 4) el destierro.⁴⁴ Lezama no nos explica esta clasificación

casi parabólica; representa las cuatro fases que pueden propiciar la creación poética: el acercamiento al acto, la actuación en la aventura, el abandono del evento y el castigo en la l janía.

El poeta insiste; invade la extensión del tiempo para desarrollar un espacio que le permite comprobar su propia gravedad y resistencia, de igual forma que enfrenta la discontinuidad aparente del tiempo con la continuidad de la imagen. Si no fuera por este tiempo y espacio poéticos, no sería posible la polarización del embrión y de la imagen.⁴⁵ En su ensayo sobre "La biblioteca como dragón", Lezama traza la evolución de la filosofía china desde el "tao" o el "sin-nombre" al "wu wei" o "el vacío"; señala que es en el momento del vacío cuando surge la primera prosa. En otro lugar, refiriéndose a las eras imaginarias, Lezama dice que "todo nuevo saber ha brotado de la fértil oscuridad".⁴⁶

Este espacio incondicionado parece existir únicamente para el hombre, quien al reconocerlo como un vacío creador, germina allí una semilla "de la causalidad más misteriosa".⁴⁷ Del hombre-causalidad, al espacio-incondicionado, a la potencia-condicionante del poema, "imagen de ese ser causal para la resurrección".⁴⁸

Lezama hace mucho hincapié en la paradoja causalidad-incondicionado, y nota cómo la mayoría de los seres humanos se mantienen ignorantes de su propio potens: "El hombre se asombra del incondicionado de la divinidad, pero se niega a

aceptar que él es un incondicionado igualmente asombroso; encuentra en los desarrollos que le rodean un signo causal, pero si se le obliga a creer que él forma parte de esa causalidad mientras duerme, enmudece".⁴⁹ Es evidente que el propio Lezama se mantiene continuamente dentro del asombro a este respecto; volviendo a nuestra mención de la vivencia oblicua, en su sentido de hombre-metáfora, vemos que significa la posición tangencial del hombre ante los "actos primigenios" que se convierten en "espacios de encantamiento". El hombre a menudo es como una metáfora entre esos dos puntos, una participación "refractada en dos ámbitos de diverso adensamiento".⁵⁰ Precisamente al observar la vivencia oblicua de personajes en diferentes épocas y culturas, Lezama concibió con más claridad la naturaleza de las eras imaginarias.

Lo incondicionado (el germen) se convierte en causalidad (el acto) por medio de la poiesis, la creación poética. Se crea una nueva causalidad en la sobrenaturaleza así buscada, que viene a ser la potencia de otro acto creativo, formando así una tríada repetible de la creación: la potencia lograda da lugar a nuevos y desconocidos gérmenes.⁵¹ El germen de la poiesis es concebido por Lezama como la unión de lo estelar con lo entrañable, en beneficio de la eternidad silenciosa: "Lo estelar, aquello que los taoístas denominaban el cielo silencioso, necesitaba de las trasmutaciones en las entrañas del hombre".⁵²

LA IMAGEN COMO VIA DE CONOCIMIENTO

F: su introducción a Imágenes y símbolos. Eliade se refiere a la imagen como "instrumento de conocimiento", señalando su naturaleza multivalente de la que ya hemos hablado. Eliade tiene la particular visión del símbolo restaurador del mundo moderno que para él utiliza imágenes degradadas, o sea, violadas en cuanto a su esencia prismica.⁵³

Lezama no sólo aprecia la potencia infinita de la imagen en la literatura, sino también en el plano metafísico. Hagamos brevemente algunas precisiones que nos permitirán manejar la terminología de Lezama dentro de su propia obra, y comprender su visión del quehacer poético.

La imagen anterior al ser

Tomando a dos grandes filósofos, Aristóteles y Pascal. Lezama describe la paradoja eterna entre el ser y el existir que se unifican por medio de la poesía.

De Aristóteles, el concepto del ser que surge de la conciencia de ser imagen. Un existir derivado de saberse imagen. "Soy, luego existo": Soy como imagen, luego tengo un existir derivado -- existo como ser y como cuerpo. Mi existir me llega como un sobrante infuso, ya que he cobrado conciencia de mi trascendencia en el ser. Un ser concebido en imagen, la imagen como un fragmento donde hay que situar la esencia de mi existir.

De Pascal, la imagen vista como punto de llegada, partiendo

de un existir inquieto, con potencia apetitiva. "Existo, luego soy", entendiendo que la existencia es un "entrar en", donde el ser se sustancia en imágenes de los dioses.

El discurso poético, dice Lezama, es lo que nos permite atravesar la vida desde la perspectiva "perfeccionamiento es reposo" de Aristóteles, a la dinámica "reposo es muerte" de Pascal, asimilando las dos actitudes con "la incesante y visible digestión de un caracol".⁵⁴

La vía poética

Dentro de la poética lezámica encontramos la utilización de cuatro términos que caracterizan la nueva causalidad poética, y que quisiéramos esbozar aquí. Lezama atribuye la calidad de "camino poético o metodología poética", lo que nos indica su idea sobre el acercamiento del crítico. El desciframiento ha de ser estrictamente poético, ya que cada uno de los términos se refiere a un fenómeno sobrenatural que puede ocurrir dentro del lenguaje poético.

Habla primero de la ocupatio de los estoicos, o la total ocupación de un cuerpo. Recordando lo que hemos visto sobre la sustancia de la imagen como ente ocupando el cuerpo humano, podemos pensar en la imagen en función de sustancia resistente, ocupando el territorio del poema.⁵⁵ Sobre la vivencia oblicua ya hemos hablado, aquí resumiremos diciendo que es la fuerza que abre brecha para que la causalidad

dad pueda operar sobre lo incondicionado de una manera sorpresiva, es la sugerencia y la prueba de la nueva causalidad poética.

El caso contrario se observa cuando es el incondicionado el que revela las relaciones causales que no son aparentes y que de pronto (de súbito) se muestran al desnudo. Lezama utiliza el ejemplo de las palabras alemanas "vögelon" (acto sexual), en relación con "vogel" (pájaro=símbolo masculino) y "vogelbaum" (jaula para pájaros=símbolo femenino) y dice: "Penetramos por un súbito la riqueza de sus símbolos, súbito que penetra la acumulación de sus causalidades con la suficiente energía para hacer y apoderarse de su totalidad en una fulguración".⁵⁶

El camino hipertélico se refiere a lo que va más allá de su finalidad, venciendo todo determinismo. Lezama cita de Tertuliano, "lo creíble porque es increíble" y "lo cierto porque es imposible", dos principios de fe religiosa; como veremos más adelante, nuestro novelista vive con toda naturalidad este nivel sobrenatural dentro de la poesía.

"Escalas de fe" de la vía poética

Para Lezama Lima es imposible que un hombre haga poesía, si no cree absolutamente en nada.⁵⁷ Su sistema poético parte de unos puntos de referencia acerca de lo imposible, lo inalcanzable, lo infinito, sin los cuales Lezama no concebiría una unidad poética capaz de asir las grandes paradojas

existenciales que hemos mencionado, y que giran alrededor de la materia-espíritu/vida-muerte.

Hay cuatro frases a las que hace alusión Lezama en varias ocasiones, y que están reunidas en su "Imagen histórica"; nos indican la actitud de asombro del poeta al dejarse transfigurar por la imagen en presencia de la irrealidad de lo sobrenatural.⁵⁸

La caridad todo lo cree. (San Pablo). Una disposición, una aceptación de la posibilidad de creer lo imposible, que vimos en su reconocimiento del camino hipertélico. Paradiso parte del Eros; la novela es vista por el mismo Lezama en términos de un "acto de caridad" que envía el verbo a los límites de lo irreal y lo regresa acrecido por los carismas recibidos.⁵⁹

Lo imposible creíble. (Juan Bautista Vico). El poeta se siente uno con el mundo sobrenatural, no uniéndose con él con el abandono del místico, sino extrayendo de él su peso y gravedad. Vive la sobrenaturalidad de todas las cosas, se mueve en esta dimensión sin temor ni escepticismo.

Lo máximo se entiende incomprensiblemente. (Nicolás de Cusa). Esta frase evoca la mayor transustanciación, la del ser "máximo" en el reino del espíritu, a una realidad corporal. "El ser máximo es, lo que es tiene que ofrecer una realidad, si no, tendríamos que aceptar que la posibilidad real no es".⁶⁰

No es bueno que el hombre no vea nada; no es bueno tampoco que vea lo bastante para creer que posee, sino que vea

sólo lo suficiente para conocer que ha perdido. Es bueno ver y no ver; esto es precisamente el estado de naturaleza. (Pascal).

Mircea Eliade habla de la nostalgia del paraíso perdido como el deseo de algo completamente distinto e inaccesible, y del poder de las imágenes para hacer ver al hombre moderno todo cuanto permanece refractario al concepto de esta naturaleza perdida.⁶¹ En otra ocasión Lezama retoma el mismo pensamiento de Pascal, añadiendo la idea de la sobrenaturaleza engendrada por la penetración de la imagen en la naturaleza. Dice Pascal: "como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza". Y Lezama decide colocar la imagen en la naturaleza perdida, para que así, "frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responda con el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida".⁶²

No hay mejor prelude a nuestro acercamiento a las eras imaginarias que estas cuatro frases que nos anticipan la posibilidad de prolongación del verbo sobrenatural a lo largo de ciertos momentos en la historia.

LAS ERAS IMAGINARIAS

Para Lezama Lima, sus trabajos sobre las eras imaginarias han sido lo más significativo de su obra.⁶³ De hecho, en todos los ensayos de Lezama aparecen esparcidas, a veces como divagaciones sin vínculo aparente, sus reflexiones y

meditaciones sobre algún momento lejano perteneciente a las eras imaginarias. Lezama mismo hablaba de su sistema poético como una inquietud que le seguiría hasta la muerte, y lo que tenemos de él, en este sentido, es incompleto. En un ensayo, por ejemplo, menciona nueve eras imaginarias, pero sólo describe tres. Debemos pensar que las otras seis esperaban una elaboración igual.

Como nuestro propósito en este capítulo es dar a conocer el sistema poético de Lezama en cuanto éste nos ayuda a elucidar el uso del lenguaje poético en Paradiso, no nos detendremos en las eras imaginarias más que para señalar el sentido de Lezama al respecto.

Antes que nada, una era imaginaria es un tiempo no encarnado poéticamente en la historia, en el que predomina la imagen con toda su potencia de lo inmediato.⁶⁴ Entendemos con esto que el mismo proceso poético que acabamos de ver, de "germen → acto → potencia", sucede a nivel de cultura, plasmado a través de años y series de personajes y actos, con la misma penetración en la sobrenaturaleza para rescatar lo incondicionado y volverlo causalidad. Esta concepción del mundo coincide con la visión teilhardiana del "medio divino" donde la humanidad redime lo sagrado impulsado por el espíritu del Cristo universal.⁶⁵ Dice Lezama: "Toda poiesis es un acto de participación en esa desmesura, una participación del hombre en el espíritu universal, en el

Espíritu Santo, en la madre universal".⁶⁶ Nunca se podría juzgar, partiendo de la naturaleza, cuáles series causales crean la riqueza o la pobreza del acto, ni en qué momento se va a dar la intervención de lo incondicionado en la causalidad. Pero para que el proceso poético a nivel de la cultura tenga resonancia en lo que Lezama llama una era imaginaria, tiene que "surgir en grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las puede apresar al repetirse".⁶⁷

Tenemos que preguntarnos a qué se deberá la coincidencia entre el acercamiento de Lezama Lima a estas eras imaginarias a través de la poesía, y los de Jung, Kerenyi, Eliade a través de la psicología y la antropología, y a quienes nunca hace referencia Lezama. Sabemos que el poeta leyó La rama dorada de Frazer, punto de partida de todos aquéllos para llegar a alguna interpretación de la simultaneidad de los grandes mitos en diversas culturas. En lo que respecta a Lezama Lima, su insularismo poético parece haberle sellado un mundo hermético donde sondeaba con igual deleite las épocas míticas-esotéricas y las de la mitología histórica. El hecho es que a todos ellos les guiaba la magia de la imagen que se ha manifestado con mayor fuerza universal en algunas épocas que en otras.

Las eras enumeradas por Lezama en su ensayo "A partir de la poesía" son las siguientes: la filogeneratriz (los mitos

del génesis), lo tanático (la cultura egipcia), lo órfico (los celtas), los reyes como metáfora (Europa medieval y renacentista), las fundaciones chinas (taoísmo y confucionismo), el culto de la sangre (los druidas, los aztecas), el culto de las piedras (los incas, los griegos), la era de la gracia, caridad y resurrección (el catolicismo), y la posibilidad infinita del siglo XX (encarnada en Cuba con José Martí y la revolución del '57).⁶⁸

Las eras descritas ampliamente por Lezama son la órfica, la egipcia y la china. En "Introducción a los vasos órficos" señala que la gran característica de esta época, en cuanto a vivencia imaginaria, es la presencia total del mundo sagrado, de tal manera que se borra del todo la dialéctica tradicional entre los dioses/naturaleza y el hombre. Habla Lezama de los misterios eleusinos, para destacar el nuevo saber simbolizado en el descenso al infierno.

En "Las eras imaginarias: los egipcios", Lezama estudia la intimidad asumida por el egipcio frente a la muerte, donde ésta no es la otra vida, sino la otra tierra. Ve en la época de Hermes Trismegisto la abolición de la causalidad y la temporalidad, de la cual las pirámides en el desierto son la imagen.

En "Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón", estudia la época taoísta con su desarrollo de la "ausencia" al "vacío creador", y se maravilla Lezama ante el esfuerzo

mayor de Lao-tse de poner por escrito el Tao: "¿Por qué ese afán de definir lo indefinible? ¿De expresar lo inexpresable? ¿De apresar lo inapresable?"⁶⁹ Cualquier poeta se asombra ante lo prodigioso de la tarea, pero a la vez sabe la respuesta, que viene a ser el secreto más recóndito de las eras imaginarias. Rescatar la esencia de estas eras antiguas, donde la poesía se hace visible, hipostasiada, representa para Iezama una urgencia vital para la humanidad que ha perdido los nexos primordiales entre su existencia y la nostalgia del mundo sagrado.

CAPITULO DOS

LA EXPRESION NOVELISTICA EN "PARADISO"

INTRODUCCION

La novela como género en la historia y en sus múltiples manifestaciones durante este siglo, es un tema difícil para el crítico de la literatura, mayormente por tratarse de un género derivado, si tomamos en cuenta la división clásica de las formas poéticas establecida por Aristóteles entre la épica, la tragedia y la comedia. Todos están de acuerdo en cuanto a la relación entre la novela y la historia: "Novela e Historia tuvieron estrechas relaciones durante el siglo que vio su mayor desarrollo";¹ "Jacobó Burckhardt fue uno de los primeros en advertir que la épica de la sociedad es la novela";² "la novela es el primer arte que significa al hombre de una manera explícitamente histórico-social".³ La interpretación de Lukács añade la advertencia de que la novela se viene degenerando como forma poética, al igual que

la sociedad burguesa en la que ha florecido como género literario. Sería ocioso enredarnos en una discusión polémica acerca de la función histórica de la novela; más bien nos parece necesario afirmar la naturaleza multivalente de la novela. En su Anatomy of Criticism, Frye distingue cuatro tipos de ficción, utilizando esta palabra como género cuyas especies son: la novela, que tiene sus orígenes en la "comedy of manners"; el romance, ligado a la leyenda y la balada; la autobiografía o la forma confesional que a veces se manifiesta como "flujo de conciencia"; y la "anatomía", término utilizado por Frye para denotar la forma de sátira en la que interesan las ideas y actitudes mentales más que los seres humanos.⁴ Las grandes obras de ficción generalmente contienen combinaciones de estas formas; por ejemplo, Ulysses es una totalidad épica en prosa, en la que se integran las cuatro formas de una manera esencial y completa, para formar una unidad basada en un esquema complicado de contrastes paralelos. Frye concibe la épica como la gran forma enciclopédica de esta época, alrededor de la cual las grandes obras de ficción giran.

Gracias a esta visión de la expresión novelística, podemos evitar el perdernos en el laberinto de cuestiones fuera del ámbito literario que tienden a minar las posibilidades poéticas de la novela hoy en día. De hecho, consideramos a Paradiso como una totalidad épica que contiene las cuatro formas señaladas por Frye, y cuyas contribuciones a la novela

pretendimos esclarecer a través de nuestro estudio, aún cuando no las veremos de manera metódica.

Es interesante notar que en los ensayos que se han escrito a propósito de Paradiso, se le considere como algo más que una simple novela. Vargas Llosa lo califica como "una tentativa imposible...por la desmesurada, vertiginosa voluntad que manifiesta de describir...un universo fraguado de pies a cabeza por un creador de una imaginación ardiente y olucineda y una sensibilidad especial";⁵ Cortázar lo llama una ceremonia: "algo que preexiste a toda lectura con fines y modos literarios; tiene esa acuciosa presencia típica de lo que fue la visión primordial de los eléatas, amalgama de lo que más tarde se llamó poema y filosofía..."⁶

En este capítulo queremos poner en relieve los elementos formales de la novela: su estructura y la caracterización de sus personajes, para después adentrarnos en el tema del tiempo y espacio en la novela, que es donde se empieza a apreciar su valor más profundo como novela épica.

ESTRUCTURA DE LA NOVELA

Se ha destacado en innumerables ocasiones que Lezama Lima tardó veinte años en escribir Paradiso, libro que comprende alrededor de quinientas páginas en la edición corregida y revisada de 1973, lo que implicaría unas reconstrucciones peligrosas en lo que respecta a la estructura. Más acertadamente, nos avisa la hermana del autor: "Escribía capítulos,

interrumpidos por largos espacios de tiempo y -- a manera de técnica cinematográfica -- los ensamblaba. Toda su obra tiene como constante la elaboración más exquisita, no hay improvisación".⁷ Se percibe el cuidado de la configuración hasta en la estructura interna de cada capítulo.

Los catorce capítulos se dividen, por las diferencias de estilo, de ritmo, de tema y de personajes, en tres partes, de tal forma que se podrían considerar tres novelas, si no fuera por los nexos sutiles establecidos por el autor (que a la primera lectura pueden parecer gratuitos), y por la coherencia que adquiere el todo, imposible de percibir en las partes aisladas, tejida por el lenguaje en el nivel de las eras imaginarias.

Los antepasados de José Cemí: Primeras memorias (I-VII)

Aunque toda la novela adquiere un valor mítico-épico, es en la primera parte donde vemos el afán de Lezama Lima por re-crear un ambiente heroico-histórico de Cuba entre los años 1890 y 1920. Presenciamos con los antepasados de José Cemí, personaje central y representación del propio autor en la obra, la convivencia de lo criollo con lo español (vasco) por un lado, y la añoranza de Cuba de parte de los emigrados separatistas, por el otro. "Presenciamos" por medio de una serie de estampas, como si hojeáramos un álbum familiar en el que cada fotografía evoca un episodio del pasado.

En el primer capítulo José Cemí tiene cinco años; se abre

la novela con la escena de Baldovina, la criada, velando al niño casi moribundo de un ataque de asma y fiebre. Siguen dos escenas relacionadas con las delicias culinarias: la primera con el cocinero Juan Izquierdo, que tiene un altercado con la Señora Rialta (madre de José Cemí) y termina despedido por el Coronel, padre del niño. La última escena nos lleva a la casa del abuelo vasco, padre del Coronel, quien una vez al año ofrece "un gossá familia", sin más motivo que el de reunir a sus invitados en un banquete familiar.

El segundo capítulo empieza con un incidente en una vivienda pobre, al distraerse Cemí saliendo de la escuela. Ya tiene diez años, y se divaga cerca de la casa del Vedado, donde viven cinco unidades cuyas vidas el autor nos dibuja brevemente. Una de las habitantes, Mamita, regaña al habitante que agarró a Cemí por un supuesto vandalismo. Ella tiene un hijo que se entrena en el campamento militar donde está el Coronel, y se acude al Coronel a rogar por la vida de su hijo Vivo, que ella supone se ha fugado. El padre de Cemí le informa que ha sido enviado a México en una misión. Siguen dos escenas que son las dos ocasiones de ausencia del Coronel antes de su misión fatal en Pensacola: la primera en Kingstón y la segunda en México.

Los próximos cuatro capítulos nos dan los antecedentes de los padres de José Cemí: el capítulo tres nos transporta a Jacksonville, Florida, y a la niñez de Rialta Olaya con sus

dos hermanos, Andrés y Alberto, su hermana Leticia, su madre doña Augusta y su padre don Andrés. Atestiguamos la primera muerte de tantas en la novela, la de Andresito en la tómbola de los emigrados. Pasado el tiempo, Alberto regresa a Cuba para acompañar a su abuela Cambita, la "hija del oidor", en su muerte.

Cambiamos de escena en los capítulos cuatro y cinco, para ver a José Eugenio, el Coronel, de niño en la escuela a sus doce años. Es un niño huérfano con tres hermanas, viviendo bajo la tutela de su abuela Munda. José Eugenio conoce a Alberto en la escuela; son los dos chicos más destacados en un ambiente desordenado. Las familias de estos dos chicos viven en la misma manzana de casas; una noche un incidente las une, y José Eugenio presiente su vida futura con la hija Rialta.

El clímax de esta parte se da en el capítulo seis, donde José Eugenio es invitado a la casa de los Olaya, seguido por su graduación y la boda de Rialta y José Eugenio. Siguen unos recuerdos del niño Cemí con su padre: cómo le "enseñó" a nadar, empujándolo al agua desde la canoa, cómo intentó "curar" su asma, dándole un baño de hielo. Después acompañamos a la familia en su viaje a Pensacola, que será la última salida del Coronel de Cuba, ya que allí contrae una influenza mortal que deja destrozada a Rialta, embarazada con el tercer hijo, y a sus dos hijos, José Cemí y Violante.

En el capítulo siete, el autor nos regresa a La Habana,

a la casa de doña Augusta, donde se ha establecido la familia de Rialta. Cambian los trazos rápidos de la narración, por unas descripciones minuciosas; aunque se siente todavía el luto, entendemos que es el final de una época misteriosa y el comienzo de otra más vital, más arraigada para el joven Cemí. El lazo entre esta primera parte y la de la adolescencia de Cemí, es el tío Alberto, el elemento oscuro de la familia Olaya. Apenas la muerte del Coronel se ha convertido en una presencia familiar, vemos la importancia que ha adquirido para el joven Cemí la figura de su tío Alberto entre todos los adultos, y después de unas descripciones de convivencia con la familia extendida en la casa de doña Augusta, muere en un accidente automovilístico el tío Alberto.

José Cemí adolescente: La metamorfosis (VIII-XI)

En la segunda parte, la familia de José Cemí disminuye su presencia, mientras que pasa a primer plano el ámbito escolar de Cemí y el valor de sus amigos en los cambios definitivos de su visión del mundo (que son, en cada momento, los del autor).

La primera mitad del octavo capítulo contiene el polémico incidente de las actividades homosexuales de Farraluque, compañero de Cemí en el colegio. En la segunda mitad, Cemí vacaciona con su tía Leticia en el interior de la isla, donde conoce a Fronesis, su primer amigo.

Los capítulos nueve y diez transcurren mayormente en Upsalón, la Universidad donde estudia Derecho José Cemí, y en las calles de La Habana: sus cafés, sus librerías. Abundan las conversaciones entre Fronesis, Cemí, y Foción, amigo de Fronesis. Es aquí donde la novela adquiere su característica "anatómica", por sus largos pasajes dedicados a investigar temas filosóficos, sobre todo el de la sexualidad en sus orígenes, y el de la poesía. El noveno capítulo comienza con una sublevación de alumnos (que corresponde a la de 1929, en contra de Machado, en la que participó Lezama Lima) y termina con una imagen contrapuntística, después de las conversaciones mencionadas, de un desfile en honor al falo.

Cemí toma muy en serio su amistad con Fronesis y Foción, y se vuelve más y más introspectivo, mientras que ellos se enfrascan en aventuras eróticas: Fronesis en un intento malo grado con Lucía, y Foción en una situación grotesca con "el pelirrojo". Se cuentan los antecedentes familiares de Fronesis y Foción, mientras que en la familia de Cemí adquiere su valor definitivo la madre Rialta, pilar espiritual de la metamorfosis que sufre el joven. Sus palabras "no rehúses el peligro, pero intenta siempre lo difícil", entre otras muchas que le dice, son los que le ponen "tan decisivamente en marcha". (P, pp. 245-246). En esta parte, se entera de la muerte inminente de doña Augusta, pero se reitera que es la vida de Rialta, puesta en peligro por una operación que sufre, la que importa al hijo.

Se cierra esta parte (capítulo XI) con un ambiente de

mayor soledad para el joven Cemí; culmina la amistad de Fronesis con un intercambio de regalos, pero tanto Fronesis como Foción se ausentan, para no regresar más en la novela. El capítulo termina con una escena de Fronesis en su casa en Santa Clara, defendiendo su amistad con Foción, homosexual declarado. En la Habana muere doña Augusta, y ve en el jardín contiguo al hospital, que pertenece a un manicomio, la figura de Foción dando vueltas alrededor de un árbol que simboliza a Fronesis. Este lazo poético nos prepara para los sucesos puramente simbólicos de la tercera y última parte de la novela.

Oppiano Licario: La plenitud en la poesía (XII-XIV)

Otra vez, el estilo narrativo toma una nueva vertiente, de acuerdo con las nuevas intenciones del autor. Aquí nos despegamos completamente de los detalles cotidianos; cada capítulo tiene un valor poético-mítico que lejos de desprenderse de lo demás de la novela, re-toma los mismos temas y los reinvierte en escenas simbólicas. Sobre su significado hablaremos en otra parte; aquí vamos a resumir los eventos en relación con su estructura dentro de la novela.

En el capítulo doce, hay un juego de cuatro cuadros que se desarrollan alternativamente en una serie de tres viñetas, hasta su última presentación, donde se disuelven en dos cuadros, uniéndose el primero con el cuarto, el segundo con el tercero. El primero y cuarto son: Atrio

Flaminio, un guerrero romano, y Juan Longo, un crítico musical. Atrio encabeza a unas legiones romanas en tres encuentros bélicos, resulta victorioso por ingenioso; al final muere y los soldados lo atan a un caballo para que no se desmoralicen los soldados en su próximo avance. Juan Longo corre otra suerte: es inducido a un estado cataléptico por su segunda mujer, quien le preserva en cera para prolongar su sueño hasta sus 114 años. Un día los demás críticos de su círculo lo visitan, ella se asusta y lo prepara para la visita. El crítico emite unas palabras sabias sobre el tiempo y el vacío, y luego muere. Al final, se unen los dos cuerpos de Atrio Flaminio y Juan Longo, en la urna funeraria.

El segundo cuadro presenta a un niño jugando con una jarra danesa que se rompe; la abuela le consuela. Esta escena se repite tres veces, con diferentes versiones sobre cómo se rompió la jarra; por fin se identifica a la criada como la culpable. Por otro lado (escena tres) un desconocido sale a la calle de noche, vagabundeando por diferentes zonas insólitas de la ciudad y observando cuadros llenos de simbolismo. Al final, el caminante ve al niño del segundo cuadro en un foso rodeado de animales. Le compra una jarra y se la regala, uniéndose así estos dos destinos.

En el capítulo XIII, vemos otro cuadro que reúne cuatro vidas, esta vez por medio de José Cemí, que aunque no se menciona en el doceavo capítulo, es el caminante solitario. Aquí el motivo de reunión es el camión, una "guagua" descom

puesta, a la que suben un señor que lleva monedas griegas y que después resulta ser Oppiano Licario, Martincillo el ebanista, Adalberto Kuller y Vivo, tres personajes descritos en el capítulo dos (los habitantes de la casa del Vedado). En el camión, Martincillo le roba las monedas a Oppiano para regalarlas a su novia; después, desconfiado y asustado, las deposita en el bolsillo de Adalberto, de donde las rescata Cemí que ha visto todo, y las devuelve a Oppiano. Éste deja su tarjeta con Cemí, con una invitación al joven a venir a su casa. Termina el capítulo con la llegada de Cemí a la casa de Oppiano, y la promesa de haber encontrado un punto de armonía anímica.

El último capítulo nos presenta primero una escena en la casa de Oppiano Licario con su madre, doña Engracia, y su hermana Ynaca Eco, quienes discuten la vocación poética de aquél, con casi el mismo tono filosófico de los ensayos metafísicos de Lezama en su Sistema poético. Sigue la escena de Oppiano en su oficina de notaría, leyendo La gaceta veneciana de 1524, que contiene episodios más interesantes para él que los que se le presentaban en su trabajo de notario. Al final muere Oppiano, un poco después de la muerte de doña Engracia; la última escena es la caminata nocturna de Cemí que lo conduce a la casa del velatorio de Oppiano. Allí se le acerca Ynaca Eco Licario, entregándole un poema dedicado a él por Oppiano, en el que se afirma la "fe en la naturaleza" del poeta.

Ahora bien, el resumen que acabamos de hacer de los sucesos de la novela en orden cronológico, sirve de punto de partida para nuestro estudio del lenguaje en la novela. Desde un principio, desde que vemos con qué aparente arbitrariedad el autor selecciona y ordena los cuadros, introduciendo de repente un episodio totalmente ajeno a la línea narrativa sin ninguna explicación al lector, percibimos que se nos requiere un gran acto de fe ante el autor. Como dice Julio Cortázar: "leer a Lezama es una de las tareas más arduas y con frecuencia más irritantes que puedan darse",⁸ y es que Lezama, aunque escribe la novela desde la claridad ("mi trabajo oscuro es la poesía y mi trabajo de evidencia, buscando lo cenital...tiene como consecuencia la perspectiva de Paradiso"⁹), no tiene interés en la creación de ninguna de las cuatro formas tradicionales de la ficción como las hemos definido, sino en entregarnos una visión del mundo a través de un laberinto de episodios y personajes. El lector debe seguir con confianza los pasos marcados por el creador, quien nos seduce con la arrogancia del director cinematográfico. "Nada de lo que haga la cámara -- dice Perkins en su estudio sobre el lenguaje del cine-- puede representar una amenaza para la credibilidad del mundo imaginado. En el interior de dicho mundo, la cámara tiene una libertad absoluta para buscar aquella imagen que sea más reveladora".¹⁰ Esta libertad, aclara Perkins, se tiene que dar dentro de un marco de equilibrio y coherencia, cuyas implicaciones fílmicas son el meollo de su estudio.

Pensamos que este rasgo técnico es clave para entender la narrativa de Lezama Lima, en relación con el procedimiento novelístico del autor y las exigencias consecuentes para el lector de Paradiso.

LA CARACTERIZACION DE LOS PERSONAJES

Lo anteriormente dicho ha sido expresado por un crítico al decir que "el único protagonista de Paradiso es el lenguaje y sus posibilidades, y por tales posibilidades habría que entender la obra como tal".¹¹

Partiendo de esta afirmación, en nuestra discusión de los personajes dentro de la novela afirmaríamos en seguida su naturaleza caricaturesca. No hay un intento de desarrollarlos ni psicológica ni sociológicamente; no hay ninguna pretensión de verosimilitud; no son los héroes novelescos en duda sobre sí mismos que describe Paz al referirse a la transición de la épica a la novela.¹² Son personajes arquetípicos, simbólicos, representativos de las ideas y los valores de la cosmogonía lezámica. Veamos por grupos, de acuerdo con su función dentro de la novela, a estos héroes épicos.

El árbol genealógico

Al comienzo del libro Cartas hay un "cuadro de la familia de Lezama, remontándose a los abuelos" que podríamos llenar tal cual con nombres de los personajes de Paradiso, y hasta ampliarlo con los bisabuelos y tíos abuelos. La gran impor

tancia que da Lezama a los ancestros se relaciona con su fascinación por la primera era imaginaria, la filogeneratriz, descrita en su ensayo "A partir de la poesía", la era más remota en la que "se adormece el hombre, es decir, el tiempo se borra, de su costado empieza a crecer un árbol, de sus ramas se desprende la nueva criatura".¹³ Este nivel mitológico del árbol como símbolo del centro del mundo y el tiempo ha sido estudiado ampliamente por Mircea Eliade, y volveremos a él en su momento; por ahora, queremos destacar las ramas del árbol de donde surge el personaje original (el que vuelve a los orígenes), José Cemí. Al referirse al matrimonio de los padres de Cemí dice Lezama:

Alcanzaba el Coronel todavía el árbol universal en la última etapa feudal del matrimonio. Inmensas dinastías familiares entroncaban con el misterio sanguíneo y la evidencia espiritual de otras tribus...Las dos familias al entroncarse se perdían en ramificaciones infinitas, en dispersiones y reencuentros, donde coincidían la historia sagrada, la doméstica y las coordinadas de la imagen proyectadas a un ondulante destino. (P. p.70)

La familia de los Cemí y de los Olaya se nos presenta deliberadamente bajo el aura del destino; las uniones y las bifurcaciones se celebran con una conciencia clara de la unicidad del tronco. Esta consagración de la familia llega a un nivel plenamente mítico dentro de la novela, como veremos mas adelante; por ahora pasaremos a otra configuración de personajes relacionada con el árbol genealógico.

La tríada

En primer lugar, y correspondiendo a la primera parte de

la novela, resaltan tres ramas en el árbol genealógico: el padre, la madre y el hijo. El Coronel José Eugenio Cemí es hijo de un padre vasco y una madre descendiente de ingleses "entroncados con cultivadores de la hoja del tabaco". (P, p. 74) Se une lo fuerte con lo delicado, contrastados bellamente por Lezama a través de la imagen del "pescuezo de torete" del padre y "la vibración de las aletas de la nariz" de la madre. El Coronel es la personificación de la fortaleza, el liderazgo, la inteligencia y la alegría vital. Su muerte tiene toda la fuerza de cualquier héroe épico; muere en el cumplimiento de un deber militar: "Había en la lejanía como una familia irreal pero gravitante, que lo llevaba siempre a un impecable cumplimiento real". (P, p. 161). Se convierte el padre en un "ausente presente"; su esposa Rialta mantiene firme una "fidelidad jurada aunque fuese a una sombra en el valle de Proserpina". (P, p. 182).

La madre, Rialta Olaya, representa la rama criolla, separatista, cuya familia tuvo que emigrar a principios del siglo. Es el "centro sagrado de una inmensa dinastía familiar" (P, p. 227), es la continuación de la línea matriarcal establecida por su abuela Cambita, caracterizada por la frase "hija del oidor", frase repetida, susurrada como por un coro griego en el tercer capítulo. Cuando se está muriendo doña Augusta, Cemí le habla de su devoción por ella y por su madre Rialta:

Las dos tienen lo que yo llamaría el mismo ritmo

interpretado de la naturaleza...parecen dictadas, como si continuasen unas letras que les caen en el oído. Nada más que tienen que oír, seguir un sonido...Es como si obedeciesen, como si hubiesen hecho un juramento para que la cantidad de luz no disminuya en el mundo...
(P, p. 392)

Dos mujeres viudas a temprana edad han vivido para que el sentido de la vida brille en las vidas de sus hijos.

El hijo Cemí es la tercera rama, la conjunción de una larga historia, de un destino infinito. Para la caracterización de Cemí, nos enfrentamos necesariamente a otra triada, la de Cemí-Fronesis-Foción, quienes vienen a significar las tres fuerzas que contribuyen a la formación de Cemí, y que ocupan el panorama novelístico de la segunda parte. Hablando Fronesis a Cemí dice: "Estamos hechos, sin duda, para formar la triada pitagórica, el azar me une con Foción en el Hades...y el azar nos une con Cemí en la luz". (P, p. 295). Fronesis representa el impulso de la metamorfosis en Cemí, como indica su nombre: "Fronesis, la sabiduría, el que fluye, el que se mueve". (P, p. 321)

La tercera y última triada principal (entre los personajes de segundo plano siguen las triadas) es la que apenas se vislumbra en la tercera parte de la novela, y que personifica el génesis de la poesía: Oppiano Licario, Ynaca Licario y José Cemí. Al morirse Oppiano, "Cemí no tuvo la sensación de la ausencia de Licario, sino un infinito acercamiento de la figura y la imagen, las vibraciones esparcidas por el triángulo pitagórico continuaban..." --dice Lezama en Oppiano

Licario, que es la continuación de Paradiso. (OL, p. 113)
En esta tríada, Ynaca simboliza la resurrección, Oppiano la esencia de la poesía, y Cemí el aliento. Dice Ynaca: "Muerto Licario, el dueño de las excepciones morfológicas, no puedo yo, una inconsciente infusa, aprovecharme de su herencia, si usted no me insufla el aliento de la imagen. Somos la otra trinidad que surge en el ocaso de las religiones". (OL, p. 134.). Recordemos el valor sagrado de que está imbuido el sistema poético de Lezama; aquí la esencia de la poesía y su potencia de resurrección necesitan el aliento de Cemí, la figura más humana de esta tríada y la que encarna el llamado poético de Lezama.

Es interesante notar que Cemí es el eje espiritual de cada triángulo, el que da sentido a la tríada y al conjunto de las tres. Por eso Cemí como personaje se puede considerar el hilo vital del autor, pero en los siete personajes como conjunto encontramos la plenitud del "hombre para la resurrección".

Lo demoníaco

Como contraparte a la luz apolínea de José Cemí, encontramos los personajes que representan la fuerza oscura de lo diabólico. Cuando analicemos los niveles eróticos en Paradiso, veremos que esta fuerza se ve con todo su sentido mítico entre los jóvenes, como dice el Dr. Fronesis a su hijo:

Los padres nos pasamos la vida ocultando y domesticando nuestros demonios y después, con una arrogancia más banal de la que ellos creen tener, nuestros hijos entreambren delante de nosotros los mismos demonios como si fueran paraguas. (P, p. 385)

El personaje adulto que personifica esta fuerza dentro de la novela, y cuya razón-de-ser en la novela radica en la belleza con que la lleva a su justo final, es el tío Alberto, el hermano soltero de Rialta, caracterizado por ser un borracho y holgazán, "la pequeña dosis demoníaca en el ámbito clásico, robusto, de sonriente buen sentido de la dinastía familiar de los Cemí y los Olaya". (P, p. 180)

La madre veía en su hijo Alberto, la encarnación de todo un sistema de presuntas fortificaciones para defender la tesis de la perfección de determinados familiares, a la que todas las familias creen pertenecer, otorgándole todos los dones... para anular el pequeño o grande defecto de esas ingenuas ovejas descarriadas... Ese pequeño demonismo les gana a esa clase de hijos donde se excepciona el acorde tonal alcanzado por una familia... (P, p. 180)

Para Lezama, lo demoníaco, que con tanto fervor se ha tratado de anular durante la era imaginaria católica, necesita ser rescatado, por lo que él se remite a lo épico de los coros griegos para evocar el castillo familiar asediado por el mal, donde la madre absorbe lo demoníaco confesado por el coro:

Son los sacrificios de la última razón y el último misterio. Así las madres desearían, con esa preferencia que a la postre, no obstante su caparazón de incontenible bondad, quisieran también ser juzgadas como demoníacas. (P, p. 181)

Los bufones

Los personajes menores en Paradiso aparecen de una manera totalmente desarraigada en lo que se refiere a la motivación noveística. Están allí porque la cámara del autor nos los revela; se siente en la mayoría de los casos una función de relieve anímico en contraste con los personajes gravitantes que llevan el impulso épico a lo largo de la novela.

Así, los cinco personajes de la casa del Vedado en el segundo capítulo, no parecen tener otra función que la de destacar la "otra realidad" que vive la gente sin el destino peculiar hacia el que marcha resuelto el joven Cemí. Si son recogidos por el autor al final, en la escena del autobús, es otra vez para destacar lo banal (roban las monedas griegas de Licario como si fuera "dinero") y caótico frente a lo trascendental y armonioso, o en los términos de Lezama, la "vivencia oblicua" de la causalidad frente al "súbito" de lo incondicionado.

En esta categoría de personajes están los sirvientes de la primera época, los varios compañeros del colegio, y muchos otros que ni tienen nombre en la novela... todos viviendo una realidad vista por Lezama a veces con ternura, a veces con cinismo agudo, casi siempre con humor.

El humor cubano, el conocido choteo,¹⁵ que aplasta a todos por igual con una frase concisa, es un motivo de gran diversión utilizado por Lezama, y casi siempre al referirse

a estos personajes menores:

- La escena del homosexual afeminado, Martincillo, en la casa del escultor polinésico, en la que el falo de éste se asemeja a una lombriz:

Martincillo era tan prerrafaelista y femenil, que hasta sus citas parecían que tenían las uñas pintadas. Estaba en la casa del escultor...cuando empezó a llover con relámpagos de trópico...Picado tal vez por el azufre lejano de uno de aquellos relámpagos, se le escapó al escultor de su cuerpo una lombriz, que como una astilla se encajó en lo blando del prerrafaelista abstracto. Por la mañana, Martincillo, incurable, con una pinza procuraba extraerse la posesiva lombriz.

(E, p. 29)

- La descripción de Mr Squabs, organista en la iglesia protestante en Jacksonville (lo protestante siempre será visto por Lezama como un pobre hijo perdido de la Madre católica) quien cada domingo, nervioso, tocaba el órgano sólo después de que el pastor lo invitaba ante la congregación --Do you want to play the organ, Mr Squabs? Y el eco en la familia Olaya:

Cuando Alberto Olaya se hacía lento y parecía retroceder en el desayuno, frente al jugo de zanahoria y toronja...Rialta, con fingida gravedad, exclamaba, haciendo un gesto de llevarse a la boca el vaso sudado por la frigididad: --Do you want to play the organ, Mr Albert? (E, p. 49)

- El compañero de Foción, entrando en la librería con él nota que éste pide el Goethe de James Joyce, y pide lo mismo:

Cuando llegue guárdeme un ejemplar, le dijo la persona que hablaba con Foción, que no percibía la burla al referirse a una obra que jamás había sido escrita. La voz era espesa, con ensalivación de merengue endurecida, revelando además el sudor de sus manos y de la frente la violencia de sus crisis neurovegetativas.

(E, p. 252)

- Sigue esta misma escena Lezama, regocijándose ante un nuevo absurdo sugerido por el Goethe de James Joyce:

En la misma colección aparece un Sartre chino, del siglo VI antes de Cristo --dijo Foción, pídeselo al librero para que también te lo guarde. --Un Sartre chino habrá encontrado algún punto de contacto entre el wu wei de los taoístas y la nada de los existencialistas sartrianos --dijo la otra persona, comenzando a chasquear la lengua,

aumentando visiblemente su nerviosismo. (P, p.252)

Empezamos este breve análisis de los personajes subrayando el carácter arquetípico de los personajes, y hemos destacado cuatro categorías simbólicas en las que se agrupan naturalmente. Habría que mencionar que el tono de las conversaciones es siempre el mismo, el del autor, consecuente de la caracterización que no busca matices de ambivalencia en el hombre frente a su medio ambiente, sino que presenta tipos determinados en su mundo. Pero como señala Cortázar, es un lenguaje natural por su coherencia con la intención épica-mítica del autor:

Nada más natural que un lenguaje que informa raíces, orígenes, que está siempre a mitad de camino entre el oráculo y el ensalmo, que es sombra de mitos... A nadie le extraña el lenguaje de los héroes de Ilión... Por qué no ha de aceptar que los personajes de Paradiso hablen siempre desde la imagen...?

Por eso no nos extraña que el cocinero Juan Izquierdo se queje como en monólogo ante el niño Cemí sentado en un cajón de la cocina:

...habiendo aprendido mi arte con el activo chino Luis Leng, que al conocimiento de la cocina milenaria y refinada, unía el señorío de la "confiture",...y después había servido en North Caroline, y a esa tradición añado yo...la arrogancia de la cocina española y la voluptuosidad y las sorpresas de la cubana...Que un hombre de mi calidad tenga que servir... (P, p. 17)

Retomaremos este tema cuando hablemos del cultismo en el lenguaje de Lezama, pero aquí conviene notar que este cultismo lo mismo procede de boca de un infante, que de un sirviente, que del gran Jefe. Se podría decir que igual que el choteo, los

cultismos son una constante; los dos estilos se pueden manifestar indiferentemente a la clase social, la edad, el sexo o el lugar del personaje dentro de la novela, ya que el lenguaje es uno, es épico, es, como dijimos en el principio, el "único protagonista" en Paradiso.

EL TIEMPO Y EL ESPACIO

En esta parte vamos a hacer algunas observaciones acerca del tiempo y el espacio en Paradiso, introductorias en realidad a una discusión más detallada a propósito del lenguaje del mito en el último capítulo. Aquí nos incumbe señalar la organización estructural en lo que concierne al tiempo y al espacio.

La abolición del tiempo histórico ha sido el afán del hombre primitivo al crear los múltiples mitos del eterno retorno, y el hombre moderno vacila entre el extremo de verse exclusivamente como un ser dentro de la historia, haciendo su propia historia, y un ser viviendo en función de lo invisible, lo ahistórico. La búsqueda de lo invisible no implica una abdicación de lo humano, como afirma Eliade: "...esta parte ahistórica del ser humano lleva, como una medalla, la huella del recuerdo de una existencia más rica, más completa...al escaparse de su historicidad, el hombre no abdica de su cualidad de ser humano...vuelve a encontrar el lenguaje y, a veces, la experiencia de un paraíso perdido".¹⁷

Para nuestro poeta, el tiempo vital y el imaginado es uno. Dentro de la novela, vemos a Oppiano al final en su oficina de notaría, después de haber revisado un caso enredado de los que resolvía diariamente:

Hastiendo un crepúsculo, Licario leía un periódico, que lo mismo podía ser "La Gaceta Veneciana", de 1524, o una "Recopilación de avisos para mercaderes de Amsterdam", de la misma fecha. Así se liberaba, recibiendo las primeras brisas marinas del atardecer de junio, de la temporalidad. (P, p. 468)

En la descripción que sigue, con el mismo lenguaje de enredo y fantasía, no se puede distinguir las épocas a que pertenecen los sucesos. Nos recuerda lo que dice Moreno Fragnals cuando evoca las primeras líneas escritas por Lezama, "Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo", líneas tan aparentemente incoherentes con la carga burocrática de Lezama como abogado en la cárcel del Castillo del Príncipe: "Se trata del hecho real, concreto, de que Lezama durante seis horas diarias estudiaba y organizaba expedientes de presos comunes...y simultáneamente dejaba el venero de la más exquisita poesía...[mostrando así] un poder de aislamiento entre la realidad circundante y el mundo interior".¹⁸

Estamos ante el súbito lezámico: ya sea Dánae que entra de repente en el tiempo de Narciso, ya sea las historias del siglo XIV que interpone Oppiano a los de su momento, el tiempo para Lezama es la llave a todo un mundo de riqueza poética para quien lo sabe utilizar. No se trata de salir del tiempo, sino de hacer del tiempo "un aliado que lo robustece

y lo bruñe [a uno], como la marea volviendo sobre las hojas del coral". (P, p. 257)

Paradiso como novela pertenece al tipo de obras maestras que se esfuerza por lograr lo que Hermann Broch llama "el presente perpetuo":

[En la novela mítica] la historia eleva el pasado hasta el presente y a la vez sumerge el presente en el pasado, a fin de convertir el pasado en futuro devenido... sólo en la fusión del pasado y el futuro se consigue la unidad espacial del presente perpetuo que anhela el alma, en el que se quiebra el tiempo.¹⁹

Lezama, al fundir el tiempo épico (pasado) con el tiempo mítico (futuro), alcanza el tiempo hermético de las eras imaginarias (presente perpetuo). En cuanto al lenguaje, el tiempo épico se evoca a modo de coro griego, como hemos dicho. Frases hechas y repetidas: "gossá familia", "otro zapote, Enriqueta", "la hija del oidor", "cuando la emigración", "Mama, a scene in Pompeii", "trabajo fino de hojas muy nobles", "aquél ridículo tema azucarero", todos ellos rodean épocas con el gusto de Lezama por la palabra. Recordemos que la visión de Lezama, como hombre nacido dentro de la poesía, parte de la imagen como realidad primaria:

Cada palabra era para mí la presencia innumerable de la fijeza de la mano nocturna. "Es la hora del baño", "vamos a almorzar, a dormir", "tocan la puerta", eran para mí... larvas de metáfora, desarrolladas en indetenible cadeneta, como una despedida y una nueva visita.²⁰

Así nos transmite el heroísmo de la época que describe, a través de imágenes sencillas que abarcan las sensaciones más nobles, más nostálgicas del tiempo eterno dentro de la historia.

El tiempo futuro, el mítico, está simbolizado magistralmente en la figura del crítico musical, al final de la novela, quien cae en un sueño eterno cuando su mujer le provoca un estado cataléptico y lo preserva en cera hasta sus 114 años. Las palabras del crítico a sus colegas evocan todo el peso del vencimiento del tiempo.

Primero, en nuestra época la crítica musical tenía que reflejar el sueño que borra el tiempo y la casualidad... Después la crítica intentó bracear rudamente en el nadismo musical, pero la crítica que no puede captar el remolino descendional, menos puede captar la sonoridad parada en la nada. La crítica sí puede captar la vaciedad de la sonoridad, pues el vacío tolera el absoluto del fluir. (F, p. 418)

Se refiere al alcance de la era imaginaria en el reino del sonido, igual que en la poesía, para lograr una sonoridad por encima de toda unidad sonora. Pero esto no es posible yendo nada más al espacio libre, sino adentrándose hasta donde está el vacío creador, de donde brota la música. O sea que no es la atemporalidad lo que se añora, sino el lugar unitivo del tiempo y el espacio, desde donde puede haber creación artística. Por eso, al descubrir el cuerpo muerto del crítico en la urna funeraria, vemos con sorpresa, pero por la visión de "lo imposible creíble" lezámica, con credulidad, el cuerpo de Atrio Flaminio, guerrero de legiones romanas o cubanas; se funden todos los tiempos en el presente perpetuo. Este potens creativo así formado, se impone por las confluencias de tiempo constantes en Paradiso, "...mundo fuera del tiempo [que] se iguala con la sobrenaturalidad, ya que tiempo es también

naturaleza perdida y la imagen es reconstruida como sobre naturaleza".²¹

En su estudio sobre La poética del espacio, Bachelard dice: "Dar su espacio poético a un objeto, es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o para decir mejor, es seguir la expansión de su espacio íntimo".²² Hemos visto como los tiempos se funden en Paradiso para crear el presente perpetuo; paralelamente, los espacios en la novela contribuyen a marcar la evolución hacia el espacio gnóstico donde nace la poesía.

En términos de estructura, notamos que la novela comienza y termina en la casa, con la gran diferencia de que la primera es "la casa natal" y la última "la casa del porvenir", de acuerdo con las distinciones de Bachelard. En medio, las calles, la Universidad y el ensueño de la inmensidad simbolizado por las jarras pintadas. Veamos estos lugares por partes.

La casa natal, según Bachelard, tiene una función integrativa. Sin ella, el hombre sería disperso. Es el espacio de nuestros ensueños y soledades: "...porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la aceptación de la palabra".²³ Es notable el interés de Lezama por darnos los detalles de las primeras casas, sobre todo dada su tendencia a no entrar en descripciones cotidianas. Desde la primera escena, en la casa del Campamento Militar, vemos la casa cuarto

por cuarto, siguiendo los pasos de Baldovina quien va por alcohol para frotar al niño febril. De especial interés en esta ocasión es la biblioteca del Coronel, llena de libros quizá mal colocados pero seguramente leídos, no como los que lucen estanterías ordenadas pero donde los libros sirven de "golpe de efecto". (P, p. 9) En "Confluencias" habla Lezama más sobre el gran significado de esa casa, de cómo él de niño sentía el paso de las estaciones: "La casa ofrecía no tan sólo esa esperada metamorfosis, sino una continuada maravilla oculta",²⁴ y hablando en específico de la biblioteca: "De esa pieza, desván, biblioteca, descanso para lo errante, iría desovillando la magia que he percibido siempre en toda morada del hombre, como el resguardo de un caracol que ofrece sus laberintos defensivos a la embestida de la marina nocturna".²⁵ De ahí que Lezama desarrollara un sentido de la "biblioteca como dragón", el concepto que le lleva a escribir sobre la cultura china, "el convencimiento de que el dragón, lo que está y no está, aparece y desaparece, necesita de un resguardo más allá de las Columnas de Hércules, disponía también de la biblioteca como una sobrenaturalidad".²⁶

La otra casa de gran importancia es la de Prado, donde vivía doña Augusta que "se expresaba por las dos ventanas de su pórtico". (P, p. 170). Es en esta casa donde el infante Cemí crece mientras doña Rialta guarda luto y brinda a sus tres hijos lo mejor del buen sentido y la confianza de su espíritu infatigable.

El patio, desde la primera parte, se intuye como un pequeño "axis mundi", siguiendo la interpretación simbólica de Eliade: "...todas las casas, como todos los templos, los palacios, las ciudades, se encuentran situadas en un solo y mismo punto común, el centro del universo. Se trata aquí... de un espacio trascendente, de una estructura totalmente diferente del espacio profano".²⁷ En este sentido, es significativo el juego de los niños a los "yaquis" en el patio de la casa de Prado; están inmersos en su juego:

El cuadrado formado por Rialta y sus tres hijos, se iba trocando en un círculo. Hicieron los infantes un pequeño movimiento para darle entrada a la madre, afanosa de llegar a esa isla, apoyada en un círculo cuyos bordes oscilaban, y en una vertical trazada por los puntos móviles de la pelota, que se lanzaba hacia un pequeño cielo imaginario, y después se hundía momentáneamente en las losas, que parecían líquidas láminas pues la fijeza de las miradas sobre la suma de su cuadrado las iba trocando en un oleaje ad infinitum.

(P, p. 174)

Aquí el espacio interior e infinito es el que adquiere realidad, como también el tiempo:

Estaban en ese momento de éxtasis coral que los niños alcanzan con facilidad. Hacer que su tiempo, el tiempo de las personas que los rodean, y el tiempo de la situación exterior, coincidan en una especie de abandono del tiempo... (P, p. 173)

En la segunda parte de la novela, que corresponde a la salida al mundo de José Cemí, las calles de la Habana y el patio de Upsalón ocupan el primer plano como espacio simbólico de la apertura del joven al mundo. Refiriéndose a las calles de Paradiso en relación con la atmósfera cubana en la novela, dice Ulloa que la Habana de Lezama nos muestra "más bien una

ciudad secreta, subyugante, donde las calles parecen guardar un misterio legendario que sólo un habanero como Lezama Lima conoce".²⁸

Para Cemí, las calles tienen su propia personalidad; contrastando Obispo con Obrapía, "le maravillaba que dos calles, en un paralelismo tan cercano, pudieran ofrecer dos estilos, dos ansiedades, dos maneras de llegar, tan distintas e igualmente paralelas, sin poder ni querer juntarse jamás".

(P. p. 372). Y es que Obispo era idónea para las conversaciones, para observar los escaparates o entrar en una librería, mientras que Obrapía servía para caminar más de prisa. Llevando esta personificación aún más lejos, Cemí sale a caminar por Obispo y O'Reilly:

Esas dos calles tienen algo de barajas. Constituyen una de las maravillas del mundo...El obispo baja por una de esas calles, bajo palio, rodeado de farolas. Va a llevarle la extremaunción a un alférez que se muere en un galeron. Sube por la otra calle un general de origen irlandés, rubio muy tostado por largas estancias en el Líbano, porta un bastos florecido, adquirió la costumbre de usar aretes en las campañas de Nápoles.
(P. p. 251)

Vemos en esta cita cómo el autor da contorno a la imagen valiéndose de una serie de metáforas que se hipostasian en una red de semejanzas sorprendidas; los nombres propios de las calles se vuelven fantasmas con cuerpo e historia; sus imágenes rompen la causalidad del tiempo y el espacio. Así Lezama otorga a las calles el potens de "nexo identificador, el punto de contacto [capaz de] clarificar o subrayar la actitud del personaje hacia sus circunstancias".²⁹ Son también la extensión misma del

laberinto de andanzas del joven Cemi en su búsqueda del sentido y del conocimiento de la vida.

La escalera de piedra de Upsalón, sus pasillos y su patio, en cambio, que son el escenario de largas horas de diálogos en esta segunda parte de la novela, sugieren de nuevo el acercamiento al "centro del mundo": "La escalera es la entrada a un horno, a una transmutación, en donde ya no permanece en su fiel la indecisión voluptuosa adolescente". (P, p. 237). Los temas discutidos entre Fronesis, Cemi y Foción son una búsqueda de los orígenes de la existencia.

Otro espacio poético tratado por Bachelard y que tiene gran relieve dentro de Paradiso, es el de la miniatura. "El mundo es mi imaginación;--dice Bachelard-- poseo el mundo tanto más cuanto tengo mayor habilidad para miniaturizarlo".³⁰ Hay varios espacios miniatúrescos sobresalientes en la novela, que muestran el interés de Lezama por "poseer el mundo" a través de ellos, y en especial probar ("prueba hiperbólica") su asombro ante la vivencia oblicua de los personajes. Aquí nos detendremos a ver uno. Se da en la casa de Foción donde observamos tres objetos de arte: una estatuilla en bronce de Narciso, una jarra griega con un efebo desnudo tocando la flauta, y una estatua de Laotsé cabalgando al búfalo hacia su muerte. Del Narciso, Foción solía decir a sus visitas: "La imagen de la imagen, la nada". Del efebo decía: "El deseo

que conoce, el conocimiento por el hilo continuo del sonido de los infiernos". Y de Laotsé montado en el búfalo decía: "El huevo empolla en el espacio vacío". (P. p. 312). Un día Foción lleva al "pelirrojo" a la casa, y después de un escape de muerte, ya que el pelirrojo tenía la intención de matarlo, el joven despierta dándose cuenta de que Foción se ha ido. Se enoja y tira dos objetos por la escalera; el Narciso viene a caer en el plato del gato, brillando allí para mostrar el reflejo del "único que quería ser al mismo tiempo el otro". El efebo queda intacto, pero la flauta se rompe. El tercero, el Laotsé "maestro del vacío y del cielo silencioso", queda en su lugar porque interviene un vecino que asusta al joven pelirrojo; lo último de esta escena es la mención del Laotsé triunfador sobre el ruido y el caos causados por los objetos arrojados.

Recordando las ideas de Lezama de la vivencia oblicua (la participación refractada del hombre ante la causalidad que irrumpe en lo incondicionado), vemos cómo estos objetos diminutos participan dentro de la novela para enriquecer la dimensión de sorpresa. Empezando por los objetos, cada uno sugiere toda una era imaginaria: la egipcia, la órfica y la china. Después, Lezama cristaliza estas eras en un comentario metafísico que Foción inventa. Foción y el pelirrojo son las vivencias oblicuas; el primero sirve para engrandecer los objetos, el segundo para anularlos por medio de la destrucción. El vecino interviene de tal manera que un objeto quede intacto;

en su "espacio" final, cada objeto se encuentra transmutado, sugiriéndonos en su nuevo lugar (condición y espacio) la esencia de su imagen original.

Vamos a cerrar este estudio del espacio en Paradiso señalando que el espacio utilizado en la última parte de la novela es una combinación perfecta de las calles, lo miniaturesco y la casa. El paseante del capítulo XII se adentra de noche en las calles más misteriosas; el niño juega con la jarra danesa; Cemí encuentra a Oppiano muerto en una casa erguida y alumbrada. Esta casa del final, como veremos más adelante, simboliza la lejanía del Eros del conocimiento; en este respecto es interesante la posibilidad de la "casa final" en el estudio de Bachelard: "Una casa que fuera final, simétrica de la casa natal, prepararía pensamientos y no ya sueños, pensamientos graves, pensamientos tristes".³¹ Sumada a la muerte de Oppiano, y ya entregada la fe en la naturaleza y en la resurrección, esta casa nos sugiere toda la gravedad de un alma destinada a sublimar su vida en la poesía.

CAPITULO TRES

EL LENGUAJE DE LA IMAGEN EN "PARADISO"

En última instancia, la realidad en que participamos reside en la mirada, en el lenguaje. El verdadero realismo, o quizá el único posible, es el de la imaginación. Y el primer poder de ésta en literatura es verbal.

--Guillermo Sucre,
La máscara, la transparencia

LA AUTONOMIA DEL LENGUAJE

En este capítulo queremos destacar las características del lenguaje en Paradiso, entendiendo que en la obra de Lezama Lima se da el fenómeno de un mismo lenguaje poético, con cambios de matiz solamente, desde su conversación hasta su ensayo escrito. Una anécdota narrada por Cabrera Infante nos muestra cómo Lezama se levantó en defensa de un escritor cubano ante la Unión de Escritores. Después de citar sus palabras, dice Cabrera Infante: "Lo que resaltan de ellas no es sólo su valentía solitaria...sino ese poético 'discurrir bajo los álamos': es típico del hombre, de su prosa que era idéntica a su conversación".¹

Antes que nada, sería conveniente partir de una perspectiva histórica de la literatura, que en términos generales

vio una ruptura tajante entre los grandes estilos de época (clasicismo, barroquismo, romanticismo, realismo, modernismo) y la rebelión de la modernidad cuyos múltiples "ismos" se ha agrupado bajo la denominación de "vanguardismo". Sobre esta ruptura se ha comentado ampliamente; para nosotros la interpretación más interesante, aunque demasiado esquemática, es la de Roland Barthes en El grado cero de la escritura. El crítico traza la tendencia de la literatura desde los comienzos de esta ruptura en Francia: con Chateaubriand la literatura está en su etapa narcisista; se contempla a sí misma después de lograr la separación de su función instrumental. Con Flaubert, se objetiviza la literatura, se le contempla por su fabricación como a una joya. Mallarmé se esforzó por destruir la literatura-objeto, a través de la aniquilación del lenguaje; y en nuestros tiempos la literatura ha alcanzado "su último avatar, la ausencia".² A esta ausencia de literatura como objeto se refiere Barthes cuando habla del "grado cero de la escritura". Si aceptamos esta evolución aparentemente anuladora dentro de la literatura, tendremos que afrontar dos hechos importantes: primero, el lenguaje literario adquiere dimensiones antes no soñadas, ya que el signo literario es desposeído de su significado original, para ser re-poseído por el poder de la imagen, que actúa en un nuevo nivel (grado cero) desde donde el lenguaje mismo es el contenido. "El tema subterráneo de la nueva narrativa --dice Rodríguez Monegal-- es el lenguaje,

lugar (espacio y tiempo) en que 'realmente' ocurre la novela. El lenguaje como 'realidad' única y final de la novela".³ En segundo lugar, afirmaríamos la gran dificultad que presenta esta literatura para quien intenta su análisis, precisamente por el hecho de haber dejado de ser un objeto contemplable, por la casi identidad en cada momento del lenguaje literario con las categorías de elementos narrativos (línea narrativa, personajes, ambiente, temas principales).

El sistema poético de Lezama, sobre todo sus escritos sobre el fenómeno de la creación poética, adquiere mayor importancia en este contexto. Cuando él habla del logos spermatokis, y cuando sigue minuciosamente, a través de imágenes difíciles, la germinación dentro de la poesía que produce el acto y finalmente el potens de la Imagen, sabemos que se refiere nada menos que a la creación de un lenguaje capaz de sostener por sí solo toda una obra poética.

Otra manera de entender este potens del lenguaje es el concebir la lengua y el estilo como extensiones con sus respectivos límites; Barthes habla de lo horizontal de la lengua y lo vertical del estilo en calidad de objetos, mientras que la escritura es el lenguaje literario en función de vínculo entre la creación y la sociedad.⁴ Paz, a su vez, habla de lo inerte y horizontal del lenguaje, que crea una resistencia a la creación poética; el poeta y la

palabra son uno, con la tarea difícil de devolverle al lenguaje su naturaleza original de multivalencia de significados.⁵

En Latinoamérica fue Vicente Huidobro quien inició la conscientización del acto creativo en la poesía y las implicaciones para el lenguaje. En su ensayo sobre el creacionismo de Huidobro, señala Carlos Montemayor: "Huidobro se entrega a una instauración plenamente poética del lenguaje, cuya comunicación es el poema mismo, cuya realización es el logro y el fin de sí mismo, y que nada traduce porque logra ser la realidad del lenguaje...La realización...se da en las palabras, se da en el lenguaje".⁶

Son obvias las dificultades que se nos presentarán al analizar la obra literaria elaborada dentro de este marco, donde el lenguaje no es una herramienta para imitar la naturaleza, sino el resultado de la búsqueda del poeta para crear algo nuevo. Tendremos que entrar en el lenguaje mismo, en el vacío de su goce, que es el lugar de la creación poética. Barthes, al discutir el texto de goce, el texto "imposible", dice: "Ese texto está fuera del placer, fuera de la crítica, salvo que sea alcanzado por otro texto de goce: no se puede hablar 'del' texto, sólo se puede hablar 'en' él a su manera, entrar en un plagio desenfrenado, afirmar históricamente el vacío del goce".⁷

Ahora bien, frente a Paradiso nos encontramos con esta dificultad de procedimiento, conscientes de que el

lenguaje es la fuerza que determina la sucesividad de los acontecimientos, de que la escritura es la última realidad, el mayor potens de la novela. Tendremos que entrar en el lenguaje, deja que él mismo nos revele sus secretos, y no sólo en este capítulo que trata específicamente el aspecto de la imagen, sino por toda la extensión de este estudio.

EL POEMA LARGO

Si bien existe una imbricación entre la novela y el poema épico hoy en día, consideramos que esto se debe mayormente al poder del lenguaje, y que el lugar que ha asumido el lenguaje en la expresión literaria, sea poema o novela, es justamente el lugar donde se confunden los géneros.

Paradiso, por el predominio del lenguaje, se acerca en su esencia a un poema largo. Para ahondar más en este aspecto, quisiéramos remitirnos a nuestros apuntes de una conferencia de Octavio Paz en el Colegio Nacional de México, sobre el poema extenso, en la que se hizo la distinción entre un poema corto, que es como una exclamación sin principio ni fin, el poema de extensión media, donde hay principio y fin y no se pueden aislar las partes, y el poema largo, donde hay un desarrollo de principio a fin, y cuyas partes se pueden leer por separado sin perder el sentido. Esto es una característica significativa de Paradiso: "como toda su obra, cada página es un poema aislable".⁸ Carac

terística que a la vez llega a estorbar a algunos lectores, por la falta de línea narrativa explícita, o por la abundancia de imágenes poéticas.

En su origen, aclara Paz, el poema extenso era mítico-épico; el poeta épico tenía la libertad de expresar lo visto más la suma de sus sueños y fantasías, ya que el mundo heroico de la épica dramatizaba la convivencia de los dioses con los hombres héroes. Con la poesía épica cristiana, se introduce el autor como personaje, considerado el "yo" del autor como el compendio de la cultura en su momento. Los cambios que sufrió el poema épico con el romanticismo y el simbolismo fueron de índole técnica, otorgando mayor libertad de expresión, menos narración explicativa, más sugestión a través de imágenes y metáforas.

En la modernidad, la gran variedad y sofisticación de técnicas literarias ha permitido múltiples formas de realización del poema extenso, pero a nosotros nos interesan las que utiliza Lezama Lima y que en primera instancia pueden dejar la impresión de un descuido en el desarrollo narrativo.

En el poema extenso, prosigue Paz, el canto se vuelve cuento y el cuento, canto. Paradiso empieza por ser cuento y acaba siendo un canto. De su calidad de canto mítico trata nuestro último capítulo. Aquí nos limitaremos al panorama del desarrollo técnico de este poema extenso.

El mismo Lezama trabajaba sin cansancio por lograr la extensión dentro de la poesía. En una carta de 1944

a Cintio Vitier, explicó el sentido de "enemigo rumor", nombre que puso a su primera colección de poemas publicados después de Muerte de Narciso: "Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable".⁹

El valor sustancioso de la poesía, y su resistencia a ser expresado por el hombre, viene a constituir la "justificación óptica del tamaño de un poema", discutida por Lezama en su ensayo "X y XX".

El tiempo que resiste en palabras la fluencia de la poesía, puede convertirse en una sustancia establecida entre dos desemejanzas, entre dos paréntesis que comprende a un ser sustantivo... El tamaño de un poema, hasta donde está lleno de poesis, hasta donde su extensión es un dominio propio, es una resistencia tan compleja como la discontinuidad inicial de la muerte.¹⁰

La imagen, la poesía, se vuelve un continuo temporal, un cuerpo eterno en el espacio y en la marcha del tiempo. Hacer de ella una extensión, convertirla en poema largo, es desafiar sus propias leyes de atemporalidad. En otro momento novelístico, le dice Cemí a Ynaca: "Por la imago se sustantiviza el mundo óptico, pensado del tiempo. Por la imago el tiempo se convierte en extensión. Presente y pasado son una extensión recorrida por la cantidad novelable."

Como la extensión crea el árbol, por la imago el árbol se convierte en casa, en hombre, como expresión de la cantidad novelable". (OL, p. 136).

Volvamos a la distinción difícil entre el poema y la novela de Lezama; esta resistencia de la imagen, y la madurez del poeta que logra cada vez mayor extensión de la expresión poética a través de laberintos y enlaces de la fábula, hacen natural la conversión del terreno poético en una "sala de baile", en un "escaparate mágico", que son propios de la novela, usando las metáforas de Lezama. Como advierte el poeta, desde Esopo, y en Homero, en los cronistas de Indias, la novela ya venía formando parte de la poesía.¹¹ Describiendo su necesidad de escribir una novela después de un desarrollo literario dentro de la poesía y el ensayo, Lezama dramatiza el suceso poético mismo: "En un momento dado todo poeta empieza a sentir el peso de sus visiones... y el poema organizado como una resistencia frente al tiempo se convierte en un arca que fluye sobre las aguas con todos los secretos de la naturaleza. El arca llega a una isla desierta, allí se encuentra a un almirante naufrago que dialoga incesantemente con una gallina que tiene un ojo de vidrio. En fin, una novela".¹²

En otra ocasión se le pregunta a Lezama si se siente complacido por el hecho de que algunos hayan llamado a Paradiso "un gran poema". Contesta con una bella imagen que describe cómo el novelista (el tiburón), atravesado por el súbito de

la poesía (el relámpago) vuelve a constar su espacio poético (la cascada) en el mundo de la novela (la gran piscina universal):

Me sentiría como un tiburón izado, con el cordel roto por un relámpago, que volviese a caer en las profundidades líquidas y de un coletazo ganase el espacio de una cascada. Verme saltar de nuevo de la novela al poema, me sentiría de nuevo como en la gran piscina universal llena de animales invisibles que se agolpaban hacia nosotros como nubes transparentes. ¹³

LAS IDIOSINCRASIAS DE LA NARRACION

Forma parte distintiva del estilo novelístico de Lezama una serie de descuidos formales que, como ha señalado Cortázar, llegan a molestar al lector acostumbrado al perfeccionismo requerido por la sociedad de los autores, hasta los que "hacen" novelas en cadena para fines comerciales. Cortázar, co-corrector de la primera edición de Paradiso, también está consciente de las faltas evidentes que le llegan a molestar "sólo en la medida en que puede molestarme una mosca posada en un Picasso". ¹⁴ Un breve repaso de estas fallas nos familiarizará con la perspectiva del poeta demasiado intrigado por la ensoñación de imágenes como para fijarse en los detalles de terminación novelística!

El narrador

Anteriormente señalamos la naturaleza autobiográfica de Paradiso; sin embargo, el autor mantiene mayormente una postura de narrador-dios ante su novela, utilizando la forma "él" para marcar los pasos de José Cemí. Desde un principio

vemos que Lezama se siente libre de penetrar en la novela, pero no, como sugiere Rincón Morales, como narrador-personaje deseoso de "plantear su vivencia como realidad ficticia",¹⁵ sino como el gran Yo poético que abarca a Lezama y a todos sus personajes juntos. Así, nuestro primer encuentro, abrupto por cierto, con este "yo" sin explicación, se da en una escena onírica, después de haber pasado Cemi el susto de casi ahogarse cuando su padre le enseñó a nadar. Después sigue la escena con el padre y sus dos hijos en el Castillo del Morro; viendo abajo cómo el mar golpea unas cuevas rocosas, el padre dice riéndose que allí tiraban a los prisioneros en la época de España. Muchos años más tarde, sigue la narración, "supo que por ese boquerón siempre se había lanzado la basura, y que por eso los tiburones se encuevaban en la boca del castillo". En seguida viene una bella y aterrorizante pesadilla en la que se mezclan la imagen sugerida por el padre y la de la historia; se cambia de repente y sin aviso a primera persona:

...ya traspongo los barrotes que resguardan el túnel, que termina en las cuevas submarinas, me arañó, me sangro, al fin encuentro una roca saliente donde encajo mis uñas, que crecen por instantes para salvarme...En la medianoche, una pequeña embarcación comienza a remar hacia Cemi. Sonríen y acercan la lámpara a su cara, lo reconocen y comienzan a secarlo con una pañoleta clorosa a escamas resacas...(F. p. 139)

La irrupción del "yo" narrativo persiste a través de la novela, no siempre por motivos tan netamente poéticos como en el caso que acabamos de citar, y no con gran frecuencia.

Pero Lezama es consecuente aun dentro del descuido, y de ninguna manera se puede afirmar con Rincón Morales; "El Narrador que finaliza la novela ya no es el mismo del transcurso de ella; el narrador conjugado que tanto es Dios como Personaje; el Narrador del final de la novela vuelve a ser Él, y este es el verdadero narrador".¹⁶ Esta interpretación demuestra el peligro de aplicar categorías tradicionalmente aceptadas a una obra como Paradiso; aquí no se puede pensar en intenciones narrativas, sino en lapsos poéticos ocasionados por el rigor de la caza de esa resistencia enemiga que es la poesía. Tan es así, que al final vemos de nuevo el entrelace entre "él" y "yo" en las escenas del niño de la jarra y el caminante.

Al despertar, la jarra danesa me pareció más importante que el astro de la mañana. Al dirigirme al sitio que ocupaba en la repisa...le pregunté a la abuela si conservaba los fragmentos de la jarra... Llegó el niño de nuevo para ver a su abuela, pero ya no se quería apartar de ella... (E, p. 402)

Al llegar al final del parque, dobló a la derecha por el Parque de las Misiones, hasta llegar al anfiteatro. Se asomó para ver el proscenio... Me fui acercando fingiendo naturalidad, como si aquella aparición fuese algo con lo que yo contaba como espectáculo para aquella medianoche. (E, p. 404)

Lezama Lima nunca se desprende totalmente de su obra. La misma firmeza con que convirtió su vida en un constante homenaje a la poesía, le sirve para afirmarse en la poesía como hombre. Las revelaciones del "yo" lezámico dentro de la novela son descuidos en lo que respecta a la intención novelística, pero son revelaciones del dios-

creador al lector ingenuo, como el guiño del ojo de Jehová a Job: "¿Qué fuerza imaginabas como origen de esta obra?"

Los nexos narrativos

Otra dificultad con que tropieza el lector de Paradiso es la falta de nexos narrativos, los que forman, en las palabras de Cortázar, "el reverso continuo, la urdimbre que 'hace' una novela por más fragmentarios que puedan parecer sus episodios".¹⁷ Notemos los dos extremos de técnica para los "cambios de escena" que se dan con frecuencia en la novela.

Primero, la intervención del autor que caracterizaba la novela del siglo XIX:

El hermano de la señora Rialta, que ya exigirá, de acuerdo a su peculiar modo, penetrar en la novela...
(P. p. 21)

Al padre de Cemí, a quien vimos en capítulos anteriores, ...lo vamos a ir descubriendo en su niñez hasta su encuentro con la familia de Rialta. (P. p. 70)

Era Alberto, a quien ya vimos en Jacksonville...y cuando lo recapturamos está envuelto en... (P. p. 77)

¿Qué hacía, mientras transcurría el relato de sus ancestros familiares, el joven Ricardo Fronesis? Lo vemos silbar... (P. p. 306)

¿Qué pasaba en aquel cuarto...? No había que tener gran don de observación para poder precisar que los dos estaban reunidos por alguna cuestión... (P. p. 384)

Estas intervenciones pueden ser torpes y no-justificables, en cuyo caso, son como las moscas sobre el cuadro de Picasso; o pueden ser, otra vez, el guiño del ojo del dios creador, que hace que el lector participe más de la perspectiva del autor.

En el otro extremo, encontramos los cambios de escena

que se dan con una palabra, o con ninguna. Entre las dos escenas mencionadas arriba en relación con el cambio de "él" a "yo", vemos a Cemí recuperado de su susto en el agua:

...le daba palmadas a su padre, asustado ahora por su susto. El Coronel lloraba, y José Cemí para tranquilizarlo, comenzaba a lanzar puñados de arena a Néstor Rigal, que indeciso entre las lágrimas y la risa, corría por la orilla chillando como un ánade.
Ahora, José Eugenio Cemí, inspeccionaba las obras del Castillo del Morro...(P, p. 138)

El "ahora" no es más que un aviso del director cinematográfico, diciéndonos que ahora estamos en otra toma. Algunas veces estos cambios están marcados por los dobles espacios que tiene la edición revisada, pero la versión original demuestra que Lezama no da la menor importancia a estas indicaciones. El lector debe perseverar con la confianza que mencionamos antes en relación con el espectador frente al director de cine, adquiriendo la agilidad suficiente en la lectura para no perder el ritmo de los cuadros capturados por las imágenes de Lezama.

Errores en los detalles novelísticos

La última característica narrativa que habría que mencionar aquí son los descuidos en la línea narrativa que nos hace retroceder en la lectura para rectificar los hechos. La mayoría de estas confusiones ocurren en la primera parte, que corresponde a los recuerdos lejanos. Veamos:

- Alberto, nieto de doña Cambita (la madre de doña Augusta), acompaña a su abuela en su muerte. Sin embargo, el texto lo menciona como su hijo: "Ese día, la hija del oidor...recibía la visita de su hijo". (P. p. 68)
- Después de haber descrito la estada del Coronel en Kingston (P. p. 37), se repite esta información en preludio a su último viaje al extranjero, a Pensacola, sin ninguna referencia a lo contado. Así, habla de "un médico pelirrojo y ridículo" (P. p. 156), en vez de "aquel médico" que ya conocimos en la primera descripción.
- Doña Augusta dice que "por otra parte, Alberto está cada día más majadero" (P. p. 226), siendo que ya se murió (P. p. 211).
- Contando la historia de Godofredo el Diablo, dice, "Al fin, en un ángulo inferior de la ventana pudo apostar el ojo izquierdo, por carencia, como ya hemos dicho, del ojo del canon". (P. p. 235). Si bien es cierto que Fronesis y Cemi habían visto a Godofredo tuerto, Fronesis apenas está contando la historia de cómo sucedió, y el accidente no sucede hasta la página 236.

Estos son algunos de las incongruencias narrativas que desconciertan al lector, errores muy lógicos si consideramos los veinte años que separan la escritura de los capítulos. Una obra así armada naturalmente contendrá este tipo de fallas.

Por otro lado, y de más significancia para nosotros, está el hecho de que Lezama es un hilador de fábulas laberínticas, cuya gracia no depende de la presentación rígida de los detalles de esta índole, sino precisamente en la confluencia de destinos; en las "vivencias oblicuas" o el "súbito" que nos asombran a la vez que nos indican la naturaleza de la realidad poética del mundo. Dentro de la novela, Baldovina, la mana de los hijos de la señora Rialta,

...dormía entre Violante y José Cemi, haciendo cuentos

de su aldea con incansable verba, en forma circular, sin preocuparle el fin del relato...

...Ya a estas alturas del relato, era Baldovina la que fingía e iba tejiendo otro final del cuento que no era el que ellos esperaban. (P, p. 154)

El gusto de Lezama Lima por la fábula forma parte integral de su lenguaje literario en Paradiso, es un gusto transmitido al lector de tal manera que no nos importaría si nos cambiara el final, y de hecho hay momentos de gran sorpresa, sobre todo por la facilidad con la que se intercalan elementos fabulosos en el momento menos esperado.

LA FABULA EN PARADISO

En su capítulo dedicado a nuestro poeta, Cintio Vitier se refiere a "la figura realmente fabulosa de José Lezama Lima", y agrega que no utiliza el término hiperbólicamente, sino que recobra la impresión de los que vivían los años de la aparición de Lezama en las letras cubanas. "Su espacio y sus fuentes no estaban en relación esencial ninguna con la circundante atmósfera poética. Su tiempo no parecía ser histórico, ni ahistórico, sino, literalmente, fabuloso".¹⁸

La creación de un mundo fabuloso parece relacionarse con dos rasgos físicos del poeta: su gran corpulencia y su condicción asmática que le imponen limitaciones a la movilidad y que parecen incrementar su agilidad mental, permitiéndole contener el mundo entero a través de su vivencia de las eras imaginarias. El viaje, solía decir Lezama, no es cuestión

de subir a un avión; más espléndido es el que se puede hacer en los corredores de la casa o en las calles de la ciudad. "La imago era su navío --dice Lezama al referirse a Goethe y a Proust, y añade: --Yo también". 19

Ya hemos mencionado la visión "fabulosa" que tiene Lezama de la novela, en la que cada metáfora se convierte en un personaje, cada imagen en una situación: "me fui transportando --dice-- un poco mágicamente, como en la alfombra de Badgad, de la poesía a la novela". 20

Por otro lado, a Lezama le emocionaba compartir con los demás la riqueza de sus eras imaginarias, por medio de largas conversaciones. Desde joven, fue expuesto a incesantes diálogos familiares que se convertirían en las estampas de la primera parte de Paradiso. En la descripción de sus recuerdos de los grandes espectáculos que fueron las sobremesas de la familia, afirma la hermana del poeta que "cuando la conversación llegaba al paroxismo de la exageración, mi abuela juraba por la salvación de su alma. Y nosotros los niños la imaginábamos dando saltitos en medio de una hoguera. Hay que insistir en que todos manejaban el arte de la conversación, de la narración y de la paremiología. La tradición oral que nos fue transmitida enriqueció nuestro inconsciente". 21

Aparecen las historias fabulosas dentro de la novela con la misma naturalidad que los cambios de escena que hemos mencionado, sin aviso ni explicación de parte del

autor. Son digresiones inesperadas, que acaban por seducir al lector con la misma gracia narrativa que caracteriza toda la novela. Su justificación en primera instancia yace en la poesía de la expresión; Lezama no tiene ninguna prisa en "seguir el hilo", su deleite al contarnos la fábula es absoluto, y comprendemos que este momento fabuloso dentro de la novela tiene tanta importancia como los "sucesos mayores". En otro plano, las fábulas tienen una función esencial en Paradiso: son la dramatización en carne y hueso de las ideas tan repetidas por Lezama y tan difíciles de captar, de su sistema poético. ¿Qué mejor forma de ejemplificar su fe en la sustancia poética, que recurrir a la fábula? Usamos la palabra "fábula" en su sentido amplio, con todas las connotaciones que tiene en el Occidente desde la aparición de Las mil y una noches, el libro de la infinitud, en cuyas páginas el lector se escapa de la pobreza de la vida cotidiana, para regresar a ella más sabio, más alumbrado. En una plática que dio Borges sobre este libro, hizo hincapié en la noción de la magia en que está basado, y explicó que "la magia es una causalidad distinta. Es suponer que, además de las relaciones que conocemos, hay otra relación causal".

Pensamos que las fábulas más ingeniosamente contadas son las eróticas, que no trataremos aquí porque las veremos en el siguiente capítulo. También omitiremos aquí la gran fábula de la tercera parte, donde se intensifica el ritmo

de los cuentos con el afán de demostrar lo increíble de la poesía; de esto hablaremos más adelante.

Vamos a retomar los cuatro caminos poéticos señalados por Lezama, y discutidos en nuestro primer capítulo, recordando que son caminos para llegar a la "otra relación causal", lo incondicionado poético. Mencionaremos sólo una realización fabulosa que ilustra cada idea, aunque hay muchas más que se podrían incluir.

En primer lugar, la ocupatio que es la sustancia o el cuerpo del poema. En cierto sentido, ocupatio es la esencia y el significado de todas las fábulas en Paradiso, como acabamos de aclarar; sin embargo, aquí citaremos la conversión de Cemí, en la que evoca al conde de Villamediana, dando "cuerpo" a este personaje borroso del Siglo de Oro. Hablando con Fronesis y Foción ante el coro de alumnos de Upsalón, Cemí cuenta su historia de infamia, sus pecados de seducción en la corte; habría que saber, dice, las verdaderas relaciones entre él y Góngora, que "se desconocen o se silencian a pesar de las constantes alusiones de Quevedo". (P. p. 257). Cemí rescata ésta, entre la "historia de los grandes hechizados" de aquella época, como ejemplo de una vida recibida por la historia con indiferencia. Cuenta acerca de la condenación del conde, su muerte, su absolución según Góngora, y termina con su interpretación de la figura del conde: es "una energía diabólica utilizada contra la monarquía decadente". (F. p. 272)

Para aclarar más la idea de ocupatio en la fábula del conde de Villamediana, podemos aplicar las mismas palabras de Lezama al referirse a las vidas de Verlaine y Rimbaud en otro lugar: "No solamente la extensión poética que habían cumplido [Góngora y el conde de Villamediana], sino sus vicisitudes, sus torres de vigilancia, iban a participar de la otra modulación del otro poema, pues toda verificación en la distancia, toda arribada de la ausencia, todo cuerpo que ha logrado integrarse sin una fusión de su sustancia participa y es la misma poesía".²³

Otra historia fabulosa se da en el viaje del Coronel a México, donde vemos elementos de la vivencia oblicua, esa penetración de la causalidad en lo incondicionado. En una atmósfera sumamente mágica-onírica, hay una secuencia de cuatro escenas. En la primera, el Coronel trata en vano de quitar la niebla del espejo del baño en el hotel, un detalle que se convierte en símbolo de conjuro y misterio en el viaje. En el segundo cuadro el Coronel sorprende a un diplomático mexicano contemplando su reloj que trae un diamante. El Coronel le regaña ligeramente con palabras indirectas sobre el placer del día y del diálogo por encima de "los subterráneos de Ellora". (P, p. 40). La tercera escena sucede frente a la iglesia de Cuernavaca, donde ven a un mendigo ciego que repite "por amor de Dios"

constantemente, aun cuando no pasa nadie. En Taxco presencian una fiesta de enmascarados en la plaza central. Uno de ellos se acerca a la mesa del Coronel; al quitarse la máscara vemos que es Vivo, el hijo de Mamita que había sido enviado a México. Su coincidencia en este lugar, detrás de la máscara, nos hace penetrar este otro nivel de existencia donde lo tangible y las apariencias se confunden. Sigue un sueño del Coronel que combina estas escenas y las aleja a una región regida por la niebla, en donde el tiempo y el espacio del diplomático y del ciego ganan en un juego de la hipóstasis de la eternidad.

El súbito, la intervención asombrosa de lo incondicionado en el terreno de las causalidades, se ilustra en una forma grotesca-humorística con el cuento del doctor Copek, acompañante del Coronel en su viaje a Kingston. En una de las calles principales hay un gendarme que dirige el tránsito con los brazos alzados. "El doctor Selmo Copek no precisó un hecho meteórico y homérico, que vendría a establecer una mágica relación entre el sargento de tráfico y él". (P, p. 37). A través de una descripción que sigue en este tono épico, nos enteramos de que un olor fuerte ha viajado en forma de nube, directamente de la axila derecha del gendarme, penetrando en la axila izquierda del doctor Copek. Esta nube da gran pesantez al cuerpo del doctor, quien duerme toda la tarde. Cuando se levanta, sigue el olor, y dos mozos presentes intuyen el remedio: traen al gendarme al cuarto del doctor y

lo colocan frente a éste de tal manera que las dos axilas
se juntan:

Como un carretel que se desovilla fueron pasando los
humores a la axila del gendarme, quien con la robusta
sencillez del que recoge algo de indiscutible perte-
nencia, fue asimilando aquellas nubes almizcleras.
Saludó enfáticamente, rehusando aceptar la regalía
que quería hacérsele, como quien es llamado a una
silenciosa consulta que de alguna manera tiene una
impensada aunque profunda relación con su actividad
central... (P, p. 38)

En esta cita podemos percibir claramente el estilo juguetón
y regocijante de Lezama para elaborar el hilo de la fábula
que se expande como teleraña para evocar otras épocas y otros
personajes, o para adornar el choteo con palabras picarescas
e imágenes de la lejanía, o para demostrar las posibilidades
maravillosas del súbito en los sucesos más banales.

En el panorama que dimos de los personajes, omitimos
a los padres de Fronesis y Foción, porque si bien son ejem-
plos del interés de Lezama por el árbol genealógico y tam-
bién por la tríada, la narración de estas historias familiares
realmente se ubican dentro de nuestro presente tema. Los
antecedentes de Fronesis son contados por Foción, los de
Foción son contados por Fronesis; ambos se relacionan con Cemí que
es el eje de este triángulo en Paradiso. Además de ser las
fábulas más cuidadosamente elaboradas dentro de la novela,
son muy representativas del camino hipertélico tan discutido
por Lezama: lo que va más allá de su finalidad. En las dos
familias hay intrigas amorosas que convierten la pareja
matrimonial en triángulo: en el caso de Fronesis, se da el

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

caso de ambigüedad materna, en el de Foción, el de ambigüedad materna. Los dos triángulos llevan la situación "más allá de su finalidad" originaria, que desde luego agrega gran valor poético, "fabuloso", a los sucesos.

Se nos cuenta que el padre de Fronesis, antes de que naciera éste, estaba en Austria porque su padre era diplomático allí. Se casa con la señorita Sunster, quien da luz a Fronesis, pero mientras tanto se sabe que ella está enamorada del amigo del padre, Diaghilev. Este amigo está enamorado a su vez del padre. Cuando ella se fuga con Diaghilev a París, el padre de ella le ofrece a su yerno su otra hija, María Teresa, quien se casará con él y cuidará al hijo como si fuera suyo. Al concluir el relato, Foción comenta la influencia demoníaca que está detrás del temperamento imparable de Fronesis:

Su madre tiene el estilo de la época de María Teresa de Austria, su padre podía haber hablado con Humboldt, el hijo reúne ambas cosas, pero en su sangre está la fugada, la maldición... (P. p. 305)

Ceñi no está de acuerdo con esta interpretación; ve la mano del destino dirigiendo los enredos:

...hay un rumor que [Fronesis] oye y sigue, no un daimon que le aconseje romper y fugarse. Perfecciona un estilo, aunque no es nada fácil precisar cómo es ese estilo. (P. p. 305)

La historia de Foción empieza con los dos hermanos, Nicolás, el padre, y Juliano. Los dos están enamorados de Celita, una muchacha que vive enfrente, pero Nicolás tiene éxito tanto con Celita como con la carrera de medicina.

Juliano, en cambio, nunca termina nada. Después de casados Nicolás y Celita, y viviendo en la misma casa Juliano, presenciamos la aventura amorosa de Celita con su cuñado, que como una croula entre alacranes, termina con la muerte de Juliano y la locura subsecuente de Nicolás. Dice Lezama:

Ambos se habían incorporado una dicha en la eternidad, Celita había ascendido por el éxtasis al sueño, Juliano había descendido después de ver el rostro a las grutas frías de Proserpina. Pero faltaba, tal vez, una tercera figura en esa trágica composición: la locura. (P, p. 338)

A partir de este momento el médico llama a su mujer Eudoxia, que era el nombre de su enfermera antes de volverse loco, y le pide que trabaje para él durante los días, atendiendo diez consultas fantásmicas en la mañana y diez en la tarde, a lo largo de veinte años. Poco después de la muerte de Juliano, nace Foción, quedando en duda cuál de los dos había engendrado a Foción. Así creció Foción,

...rodeado de un interminable ejercicio de fantasmas. Su padre dando consejos medicinales a bultos de aire, oyendo cómo su madre unas veces era llamada Eudoxia y otras Celita... Sus sentidos no segregaban materia concupiscible, sino datos de conocimiento que avanzaban o retrocedían hasta la imagen, flotando como los pedúnculos de una gorgona que no lograban descifrar el légameo del río. (P, p. 339)

No es una casualidad que estos dos relatos se den en el mismo capítulo, y que como introducción a ellos encontremos los diálogos entre Cemí, Foción y Fronesis sobre la sexualidad. Foción utiliza el término "hipertelia de la immortalidad" para referirse a la añoranza del ser humano por la procreación sin necesidad de recurrir a los procesos causales establecidos:

El griego tuvo un concepto m. y evidente de la existencia de lo que llamó la diada indefinida. El emparejamiento sin estar regido por la conciencia en la finalidad del sentido... todo lo que hoy nos parece desvío sexual, surge en una reminiscencia, en una hipertelia de la inmortalidad, o sea una busca de la creación... más allá de toda causalidad de la sangre y aún del espíritu. (P, p. 268)

Más tarde, antes de entrar en la fábula de los orígenes de Fronesis, Foción evoca esta frase "hipertelia de la inmortalidad", atribuyéndola a Fronesis aunque él fue quien la usó. (P, p. 299). Esta confusión entre Foción y Fronesis de parte de Lezama parece subrayar el hecho de que las dos fábulas, como los dos personajes, son variantes de un solo tema: la búsqueda de la nueva causalidad en la procreación, representada en la fábula por la doble maternidad de Fronesis y la doble paternidad de Foción, con los legados específicos del homosexualismo no-consumado entre Fronesis padre y Diaghilev, y el vacío y la locura de Nicolás.

EL ESPILO DE LA ABUNDANCIA

Ya hemos señalado, en relación con distintos aspectos de Paradiso, que la potencia predominante en la novela, lo que subordina a todo lo demás por su necesidad de explayarse indefinidamente, es el lenguaje. Para describir la utilización del lenguaje en la novela, sus múltiples niveles y propósitos, hemos tenido que analizar los reflejos proyectados por el prisma del estilo de Lezama. En esta sección quisiéramos acercarnos al prisma mismo y preguntarnos:

¿en qué consiste este estilo?

Lo primero que ácuide como respuesta es: "en lo difícil". En lo difícil de la lectura, porque para comprender a Lezama hay que estudiarlo hay que perseverar como Jacob con el ángel de Dios ("no te soltaré hasta que reciba la iluminación"). Es el creador en lucha constante consigo mismo por alcanzar las esferas más altas de la expresión poética, y como tal exige al lector que lo lee por primera vez una fuerza imaginativa y una fe de que ya hemos hablado, para vislumbrar el potens de la poesía que como un torbellino, amenaza aniquilar todos los supuestos del lenguaje. Recordamos las palabras de la señora Rialta a Cemí, las palabras "más hermosas que Cemí oyó en su vida": "No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil". (P, p. 246).

Se trata de un revolucionario del idioma, quien con la misma magia alquímica de don Luis de Góngora en su época (a quien nos recuerda, no por ninguna semejanza estilística sino por lo "difícil" de los inventos metafóricos), va en búsqueda de las imágenes con el fervor del cazador cuyo sustento de alma depende del rompimiento de la resistencia de la poesía. La inmortalidad sólo así se logrará. Si Góngora vitalizaba el idioma castellano que sufría de la sencillez heroica, o del lirismo imperfecto y vulgar, o del regionalismo sentimental,²⁴ Lezama Lima viene a continuar la revolución comenzada por su compatriota y padre espiritual, José Martí. En un ensayo de Lezama sobre la poesía

cubana, leemos que Martí

...retomó la tradición, profundizó el conocimiento de nuestros clásicos, se empapó de las zonas más creadoras de nuestra expresión. Fue un reavivador del idioma, es decir, el español; desde la época de los grandes clásicos, Santa Feresa, Quevedo, Gracián, no volverá a lucir tan ágil, flexible y novedoso como en Martí.²⁵

Consideramos que estas palabras de elogio reflejan un reto que el mismo Lezama convirtió en una visión que va más lejos que las "tres posibilidades expresivas del hombre americano, la del barroco, la del romanticismo, y la de la autoctonía" que atribuye a Martí.²⁶ Ese "más lejos" se advierte en el mensaje de Lezama a su amigo y colaborador Cintio Vitier, en una carta enviada en 1939: "Ya va siendo hora de que todos nos empeñemos en una Teleología Insular, en algo de veras grande y nutridor".²⁷

Quisiéramos insistir en la ubicación histórica de Lezama Lima como heredero de José Martí y como visionario de las posibilidades infinitas del idioma español dentro de la poesía, porque algunos críticos han caído en la interpretación fácil y equívoca de un poeta "fuera de época", entendiéndolo por esto una nostalgia romántica por el pasado.

[Lezama] reorganiza en forma personal todas aquellas teorías que exaltan al poeta y dejan de lado la evolución histórica de las palabras y los conceptos.²⁸

Lezama Lima entregaba a Cuba una obra literaria que cerraba, en su punto más alto, una tradición... aparece con nitidez su continuidad con lo inmediato anterior... Su fuerza de ruptura está dada ahora con el futuro.²⁹

El primer comentario, suscrito por Jean Franco, ve en el

lenguaje de Lezama un rebuscamiento falso y ridículo para la Cuba de este momento, y para las letras hispanoamericanas contemporáneas en general. Y claro está que para ella Paradiso queda en un nivel de sin-sentido total en cuanto obra creativa. Moreno Fragnals, por otro lado, ve meramente un intento de parte del poeta de rescatar los valores clásicos del lenguaje, y casi consuela a los que no lo comprenden; no hay que preocuparse, hemos visto lo último de estos gigantescos esfuerzos hacia el pasado, ahora podemos adelantar un futuro más comprensible. Pero Lezama pertenece netamente al futuro; en una entrevista donde se le pregunta acerca de "una literatura de la Revolución", responde el poeta:

En ese sentido, sí acepto lo generacional, es decir, la búsqueda porvenirista, no el resentimiento, el rencor hacia atrás. Creo que en Cuba ha habido una sola generación que haya sido creadora que es la de José Martí. Después de Martí, los que seguimos trabajando en la cultura, buscamos una posibilidad en el porvenir.³⁰

Ahora bien, empezamos asemejando los esfuerzos de Lezama por renovar el lenguaje con los de Góngora, paralelo que nos ayuda a aproximarnos a lo más esencial del prisma estilístico de nuestro autor. Las similitudes en cuanto a intención poética y efecto inicial de lectura hacen plausible la aplicación del término "barroco" a la obra de Lezama. Cortázar ha hablado del "barroco original" del lenguaje lezámico, contrastándolo con el "mis en page" de Carpentier.³¹ Como el contexto de este comentario se refiere al "hermetismo formal"

de Lezama, podemos suponer que está sugiriendo los temblores internos que sufre el idioma bajo su pluma poética. Por otro lado, Vitier habla del "barroquismo alegre, gustoso o rabioso, de ese impulso americano popular que [Lezama] ha estudiado tan bien. [y que] informa cada vez más su idioma".³²

El mismo Lezama hace la distinción entre lo gótico y lo barroco en Paradiso, señalando que aunque en la novela hay un afán de plenitud y de plantearse problemas esenciales del hombre en relación con el cosmos, Paradiso no pretende la pureza y la totalidad de la expresión gótica. En este sentido se acerca más a lo barroco: "Mi novela es o está dentro de un barroco fervoroso que asimila todos los elementos del mundo exterior; procura destruir unos, asimilar otros y, con ese fervor, logra su expresión un poco más barroca que gótica".³³

Si bien el término "barroco" es útil como primer paso para analizar a un poeta tan complejo como Lezama, para los fines de nuestro estudio resulta ambiguo y borroso por el mismo uso excesivo que se le ha dado durante los tres siglos que separan a nuestra época de la barroca. Hatzfeld, en su admirable estudio sobre el barroco, hace la distinción entre el fondo ideológico versus el formal que ha adquirido esta palabra, señalando que en el nivel ideológico se caracteriza por ser un "humanismo devoto", que se apropia de los más puros ideales de los antiguos y los somete a una norma universal cristiana.³⁴ Aunque Hatzfeld ve en esta perspectiva

la contraparte ideológica más adecuada al barroco, sostiene que la aplicación del término debe limitarse a sus características estilísticas que se reflejan en los temas (la vanidad, la muerte, el movimiento, la ilusión, el disimulo), los recursos (el claroscuro, el impresionismo, la ambigüedad, los ademanes pomposos, la metamorfosis, la casuística, el decoro, la fatalidad versus la providencia, lo ascético versus lo cósmico) y en los símbolos (de movimiento, de emoción, eróticos y de veleidad, del pecado y de las miserias terrenales).³⁵ En su sentido original, Hatzfeld insiste en que el barroco se refiere a una época (1550-1680) en la que existe en todas las artes "un intento de sustituir el hedonismo renacentista por unos valores más serios y espirituales, así como una ruptura de los estrechos límites del humanismo antropocéntrico por medio de un trascendentalismo paradójico que tiene que ver con el tiempo y el espacio".³⁶

Es obvio, a la luz de estas breves aclaraciones, que al partir de lo barroco para describir el estilo de Lezama, nos topáramos con dificultades tanto de omisión como de exceso, por lo que nos parece más indicado estudiar una por una las características específicas de Paradiso, para referirnos en su momento debido a la herencia barroca. Por eso hemos intitulado esta sección "el estilo de la abundancia", sugiriendo uno de los gustos estéticos del barroco, que exigen grandes espacios para llenarlos, o en las palabras de Woelfflin, "grandes masas pesadas y amplias".³⁷

Pensamos que esta característica resume todo el impulso estilístico de Lezama Lima, y que hace que su obra sea "un océano de formas, un caldo criollo en el que nadan todas las criaturas terrestres y marinas del lenguaje español, todas las hablas, todos los estilos".³⁸ Su afán de lo abundante se refleja en su concepto y utilización de la palabra, de las imágenes sensoriales y del mundo intelectual, motivos de la abundante alegría que impregna toda la obra de Lezama. Veamos por partes estas características estilísticas, analizándolas en cada caso, no de manera taxonómica, sino integrativa.

El poder de la palabra

En el último capítulo hicimos referencia al sentido corporal de la palabra en la imaginación de Lezama desde niño ("cada palabra era para mí la presencia innumerable de la fijeza de la mano nocturna"). Se puede abrir Paradiso en cualquiera de sus páginas y advertir en ella frases largas, a veces de la extensión de un párrafo completo, construidas por una marcha interminable de palabras. Pero esta marcha se distingue por tres potencias del verbo que vienen a formar la urdimbre real de la novela.

La potencia rítmica

La lengua española contiene en sí un ritmo y una sonoridad inherentes a las palabras mismas; como ha observado Octavio Paz, casi todo poema se puede cantar y bailar.

Una lectura de Paradiso en voz alta comprueba su calidad de poema largo, cuyos acentos llegan a ser "golpes sobre el cuero del tambor, palmas, ayes, clarines"; la lengua española en la obra de Lezama es verdaderamente "jarana y danza fúnebre, baile erótico y vuelo místico".³⁹

Después veremos la sonoridad del lenguaje en Paradiso; aquí queremos mencionar la potencia rítmica interna en la configuración misma de las palabras. El equilibrio entre la forma y la sustancia de la palabra es sentido por Lezama como un baile del "yin" y el "yang", como podemos apreciar en este pasaje que citaremos en su totalidad, ya que el ritmo se da a través de las palabras a la vez que se explica el sentido de este baile:

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. Cuando su visión le entregaba una palabra en cualquier relación que pudiera tener con la realidad, esa palabra le parecía que pasaba a sus manos, y aunque la palabra le permaneciese invisible, liberada de la visión de donde había partido, iba adquiriendo una rueda donde giraba incesantemente la modulación invisible y la modelación palpable, luego entra una modelación intangible y una modulación casi visible, pues parecía que llegaba a tocar sus formas, cerrando un poco los ojos. Así fue adquiriendo la ambivalencia entre el espacio gnóstico, el que expresa, el que conoce, el de la diferencia de densidad que se contrae para parir, y la cantidad, que en unidad de tiempo reaviva la mirada, el carácter sagrado de lo que en un instante pasa de la visión que ondula a la mirada que se fija. (F, p. 377)

La relación entre ritmo y palabra poética discutida por Paz

es una de orígenes y creación: la palabra surge del ritmo en igual forma que el baile del ritmo.⁴⁰ En este fragmento de Paradiso se da una nueva visión de la relación estrecha entre ritmo y alabra, partiendo de los mismos componentes de la palabra. Lezama utiliza los dos sentidos de lo visual (forma) y lo táctil (sustancia) para crear una danza en la que lo no-visible coincide con lo táctil; lo intangible con lo visible. Lo no-visible y lo intangible forman el espacio gnóstico, pero en la palabra este espacio nunca se da solo. Se junta con la cantidad que son lo visible y lo tangible: en ocasiones la sustancia de la palabra se puede palpar, aunque esté invisible su forma, y otras veces se puede ver bien la forma de una palabra pero se pierde su sustancia. El vaivén de estas seis posibilidades de la palabra⁴¹ forman parte del ritmo oculto de la narrativa en Paradiso.

La potencia sensorial

En lo que concierne a la cantidad de la palabra, la región de lo visible y lo tangible, Lezama nos demuestra la potencia seductiva de la palabra en sus múltiples niveles de intervencción en el baile rítmico, con la meditación de Cemí acerca de la palabra "tamiela":

Acariciaba un día Cemí la palabra copta Tamiela, que se descompone en nuestro idioma en diversas palabras de significación muy distinta. Fluía el cantío de las vocales y el gozoso paladeo de la e. Tamiela, le sonaba como flauta, silencio, sabio, labial, piel. Pero esta vez el poliedro verbal configuraba las mismas raíces del infierno. numerosas escamas imbricadas formaban los reflejos de ese cuerpo verbal nadador.

Tamiela significa también reserva, granero, buhar dilla, depósito, sedimento, tesoro, letrina, despacho, habitación, morada. La noche en que se encontró por primera vez con esa palabra le parecía una serpiente que suavemente reptaba entre la yerba húmeda del río, comenzando después de su lento transcurrir a chisporrotear las hojas por donde había pasado, fijándose en el resto de la noche como un agazapado lince carbunclo. (P. p. 382)

Este pasaje es la hipóstasis poética de la sensualidad bucal con la que gusta Lezama todas las palabras: "Cada uno saborea las frases a la manera de sus labios, o al menos, necesita que el tiempo se le vuelva sensación en la boca".⁴² El gusto paladial de las palabras llega a tener tanta importancia como su significado mismo; es el factor redentor para la comprensión de pasajes difíciles cargados de alusiones cultistas o de extranjerismos, ya que el lector puede estar seguro de que la mitad de la razón de ser de una palabra en el texto yace en su calidad sensorial.

Al fragmento citado, le sigue un párrafo largo que explica las subdivisiones de significado de cada uno de los significados mencionados arriba. Y luego la sorpresa (el súbito) de un cambio radical de forma en las lenguas romances:

Pero Tamiela, la deliciosa y variada palabra copta, que ya vimos subdividida como los anillos de una serpiente, volvía después a integrarse en un solo signo, en francés poche, buche en castellano. Eran mutaciones que no alteraban su substancia. Después de las diez variantes señaladas, se resumía en una sola palabra, lanzaba un bucha, donde estaban las diez mutaciones. Eran los cinco buches lanzados desde la tierra de las tinieblas, por los cinco príncipes pestilenciales. (P. p. 383)

No se trata, obviamente, de un simple recuento etimológico de la palabra "buche". Presenciamos la metamorfosis desde la sonoridad ("flúa el cantío de las vocales y el gozoso paladeo de la e...le sonaba como flauta, silencio, sabio, labial, piel") hasta su encarnación en forma de la serpiente "que suavemente reptaba entre la yerba húmeda del río", mucho antes de que nos enteremos de que esta palabra evoluciocionó en otra. La onomatopeya, la aliteración y derivaciones ingeniosas como la secuencia "silencio, sabio, labial, piel" nos deleitan, se puede afirmar sin hipérbole, en cada página de Paradiso.

La potencia conceptual

Otro participante en el baile rítmico es el espacio gnóstico, donde también encontramos varias esferas de significado actuando sobre la palabra en Paradiso. En su "Pre ludio a las eras imaginarias", Lezama cita a Pitágoras: "Existe un triple verbo. Hay la palabra simple, la palabra jeroglífica y la palabra simbólica. Es decir, el verbo que expresa, el verbo que oculta y el verbo que significa".⁴³ Añade en otro momento que la palabra va más allá de estas categorías, sumando las tres dimensiones para formar "una cuarta palabra que es única para la poesía. Una palabra que...basada en las progresiones de la imagen y la metáfora y en la resistencia de la imagen, asegura el cuerpo de la poesía".⁴⁴

Esta descripción de los valores multivalentes de la

palabra nos advierte que estamos hablando de la palabra como símbolo. Las palabras en Paradiso están en constante juego con estas dimensiones simbólicas, y quien leyera nada más "el verbo que expresa" habría perdido gran parte del valor poético de la novela. Hemos escogido para exponer aquí, una palabra cuyas dimensiones ofrecen tanta riqueza que continúa apareciendo en Oppiano Licario: el pez. La primera vez que reparamos en esta palabra es en la carta enviada por el tío Alberto al tío-abuelo Demetrio, y leída al joven Cemí en la ocasión de la reunión familiar (capítulo VII) para que el niño conozca mejor a su tío y aprecie "el idioma hecho naturaleza, con todo su artificio de alusiones y cariñosas pedanterías" (P, p. 183). Se entiende que el tío Alberto la había escrito siendo niño en la escuela, como burla de los detalles biológicos aprendidos por memoria acerca de las especies de peces. La carta previene al tío Demetrio sobre los peligros de dieciséis diferentes especies (yerbabuena, pulpo, cherna, calamar, lora, caballo del mar, dipnoo...hasta tiburón) y termina "Me reitero con el mucho cuidado de pulpos, chernas y calamares, tu enumerativo homérico, Alberto, rex puer" (P, p. 185). La reacción de Cemí es de alegría; nuestra reacción es de desconcierto, ya que hemos experimentado como en repetidas ocasiones con Lezama Lima, el verbo simple, el que expresa, y el verbo jeroglífico, el que oculta. Pero Lezama no nos deja en la oscuridad. Cumple su misión novelística tal cual la describe

Barthes: coloca la máscara y al mismo tiempo la designa.⁴⁵

Mientras oía la sucesión de los nombres de las tribus submarinas, en sus recuerdos se iban levantando no tan sólo la clase de preparatoria, cuando estudiaba a los peces, sino las palabras que iban surgiendo arrancadas de su tierra propia, con su agrupamiento artificial y su movimiento pleno de alegría al penetrar en sus canales oscuros, invisibles e inefables. (P. p. 186)

El "pez", cuando se da en su forma plural, expresa "peces", pero también sugiere "palabras", por sus categorías y su movimiento en los lugares ocultos.

Al oír ese desfile verbal, tenía la misma sensación que cuando sentado en el muro del Malecón, veía a los pescadores extraer a sus peces, cómo se retorcián, mientras la muerte los acogía fuera de su cámara natural. Pero en la carta esos extraídos peces verbales se retorcián también, pero era un retorcimiento de alegría jubilar, al formar un nuevo coro, un ejército de oceánidas cantando al perderse entre las brumas. (P. p. 186)

Volvemos a los peces reales sacados del mar, retorciéndose en la muerte. Igualmente las palabras, al ser extraídas de su ámbito natural, se retuercen, pero con júbilo por su nueva colocación y servicio a la poesía.

Mencionaremos brevemente el desenvolvimiento de las dimensiones de esta palabra en Oppiano Licario. Foción se encuentra solo en La Habana; Fronesis y Cemí se han ido a París. Una noche Foción va al Malecón con la idea loca de nadar hasta alcanzar a Fronesis. Se echa al mar, y sigue una descripción de los peces gimnóicos que lo rodean:

Eran peces gimnosofistas, desnudos, corriendo con su arco tenso, dispuesto a arremolinarse para seguir una conversación. Oían a Pitágoras hablando de las constelaciones, Platón se apartaba con Fedro, Calicles

mortificaba al más grande de los peces, tal vez Sócrates. Se oía con exagerada nitidez la neblina de Satie. Se hizo el primer gluglú del vacío en el agua... (OL, p. 199)

Se siente la vacuidad del agua al descender Foción hasta encontrar la imagen de Fronesis en un remolino.

Foción se sintió después como si extendiera el cuerpo sobre algas y musgos. Se contrastaba en color, se hería en reflejos. La palabra que venía con reminiscencia era: yerbabuena. Sentía como la secreta bondad del mundo vegetativo. Rodeado de la gran bondad de las algas, sentía que sin destacarse del resto de las cualidades podía decir: yerbabuena. Escoger una bondad que se le acercaba con más seguridad y lentitud a sus ocultas preferencias. (OL, p. 200)

La serie de peces que vimos en la carta del tío Alberto se explayan en las páginas que siguen, cada uno con una sugeren-
cia erótica en juego con la imagen del ser erotizado, Foción, en el remolino.

Entonces, Foción se empinaba como si fuese a oír el aire, donde se articulase una conversación más cerca de la de los dioses. Eran palabras cabalgando números áureos. (OL, p. 201)

Por fin aparece un tiburón que en un acto de agresividad, con matiz sexual, muerde el brazo de Foción. Mientras el tiburón se entretiene con el pedazo de brazo, un pescador que había estado vigilando viene al rescate de Foción.

Aquí los niveles del verbo han alcanzado su plenitud; los peces recobran su sentido de pez dentro del silencio (ausencia de palabras) del mar. Al mismo tiempo son simbólicos, ya no por la asociación puramente mental [pez= palabra] que depende de la personalización del concepto Palabra, sino por la sugerencia inherente a sus propias

características físicas y la asociación al cuerpo humano [pez=falo]. La palabra debajo del mar asciende a un nivel mítico; oímos las conversaciones entre los amantes homosexuales de la antigüedad.

Después de haber visto cómo hay un constante juego entre las diferentes posibilidades de la palabra en Paradiso, en la próxima sección vamos a seguir el desarrollo de la palabra a la imagen en la "cantidad" sensorial, y en el "espacio gnóstico" del intelecto. Nuestra intención aquí no es presentar un estudio exhaustivo de la realización de imágenes en Paradiso, ya que todo el trabajo es un acercamiento a los diferentes niveles y usos de la imagen y el símbolo en la novela, partiendo de las perspectivas anunciadas en los títulos de las secciones. Aquí lo que pretendemos es hablar netamente de la esencia de las imágenes en lo que respecta a la técnica lezámica, pero reiteramos la dificultad que existe al intentar separar las características.

La imagen toma cuerpo

En el primer capítulo mencionamos la estrecha relación advertida por Lezama Lima entre el cuerpo y la imagen, partiendo del cuerpo humano. Esta idea se repite en Paradiso; en uno de sus largos diálogos sobre la sexualidad, le dice Fronesis a Foción: "El cuerpo...es el súbito de la reminiscencia. El cuerpo es la permanencia de un oleaje innumerable, la forma de un recuerdo, es decir, de una imagen". (P. p. 276).

Nos damos cuenta de la imposibilidad de la imagen sin el cuerpo, o del cuerpo sin la imagen: "No hay nada más que el cuerpo de la imagen o la imagen del cuerpo. La imagen al fin crea nuestro cuerpo y el cuerpo segrega imagen" (OL, p. 195). El cuerpo debe su existencia a la imagen; la imagen, a su vez, requiere un cuerpo, una resistencia, para su realización completa:

...la gravitación de las imágenes, el itinerario invisible, pero densísimo, de éstas buscando un cuerpo donde refractarse. (OL, p. 71)
Así me acostumbré desde niño a ese trabajo sutil y extraño que nos toma por la visión y afina extraordinariamente todo lo que de nosotros se desprende para penetrar en la circunstancia más resistente. (OL, p. 59)

Esta relación íntima de la imagen con el cuerpo implica una infinitud de realizaciones posibles, y admite en una sola imagen la multivalencia de significados que refleja el mundo de la experiencia humana.

Por eso, cuando Moreno Fragnals habla de la imaginación de Lezama, dice que hay que leerlo literalmente antes que nada. Menciona una imagen, "y las naranjas entreabiertas / mostrando / la cuna que mece al leopardo" y comenta que "no hay otra posibilidad de comprenderlo que no sea a partir del hecho sencillo de que Lezama está hablando de las 'naranjas entreabiertas que muestran la cuna que mece al leopardo'." ⁴⁶ Lo muy acertado de este comentario es el hecho de que hay que partir de una interpretación literal. Pero también esto es cierto en la poesía de don Luis de Góngora; la diferencia yace en la serie

de metamorfosis que sufre la imagen antes de comunicarnos el sentido; la imagen en Lezama está mucho más cercana a la piel humana, mientras que en Góngora hay un afán de estirar la imagen hasta sus límites más lejanos en relación con la experiencia inmediata humana.

La sensualidad

En su esfuerzo en reunir las esencias de lo cubano revelado en su poesía, Vitier encuentra diez categorías que circundan el desideratum del alma cubana. La primera es el "arcadismo" que parte de la naturaleza isleña e incluye la sensualidad y el tropicalismo.⁴⁷ Si bien es cierto que cualquier poeta tiene que vivir intensamente en el reino de los cinco sentidos, Lezama los vive con una abundancia insuperable, por su temperamento personal y por su sensibilidad vibrante, netamente cubana. Vargas Llosa asevera que los sucesos en Paradiso no se sitúan ni en la realidad ni en una realidad subjetiva; la realidad de los hechos radica "en un orden puramente sensorial de los hechos, los acontecimientos se disuelven y confunden, formando extrañas entidades, huidizas formas, cambiantes llenos de olores complicados, de músicas sutilísimas, de riquísimos colores o sabores insólitos..."⁴⁸

Es un lenguaje plenamente erótico, en el sentido estricto de la palabra: si el acto erótico puede llegar a ser un desafío heróico a la marcha inexorable del tiempo y a las restricciones

del espacio, con más fuerza el lenguaje concienzudamente erótico cumple con esta función de la eternidad. Sarduy ha comentado la función erótica del lenguaje en Paradiso, percibida en el uso de frases largas y aparentemente enredadas, que sirven de prolongación del instante:

Es el lenguaje en sí, la frase en sí, con su lentitud, con su enrevesamiento, con su proliferación de adjetivos, de subordinados, que a su vez se bifurcan, con la hipérbole de sus figuras y su avance por acumulación de estructuras, lo que en Paradiso soporta la función erótica.⁴⁹

El más inmediato de los sentidos tropicales es el gustativo, y no hay mayor maestro de las composiciones de manjares y bebidas del trópico que Lezama, no sólo por el "natural apetito de su gigantesca humanidad", como señala Goytisolo, sino también porque el poeta "era un sibarita, un concupiscente de sabores y olores".⁵⁰ Su gusto por la comida y por la palabra se origina en el mismo placer que siente por el exquisito manjar, sea el comer o pronunciar la palabra.

Este gusto se refleja en muchas ocasiones en Paradiso, pero en especial durante la "comida criolla" descrita con detenimiento en el séptimo capítulo, desde el detalle del mantel y la vajilla:

La calidad excepcional se brindaba en el mantel de encaje, en la vajilla de un redondel verde que seguía el contorno de todas las piezas...El esmalte blanco, bruñido especialmente para destellar en esa comida, recogía en la variación de los reflejos la diversidad de los rostros asomados al fugitivo deslizarse de la propia imagen...(P, p. 194)

Y el primer plato:

Doña Augusta destapó la sopera, donde humeaba una cuajada sopa de plátanos. --Los he querido rejuvencer a todos --dijo--transportándolos a su primera niñez y para eso le he añadido a la sopa un poco de tapioca. (P, p. 194)

Al plato fuerte:

--Troquemos--dijo doña Augusta para terminar la ociosa discusión--, el canario centella por el langostino remolón--. Hizo su entrada el segundo plato en un pulverizado soufflé de mariscos, ornado en la superficie por una cuadrilla de langostinos, dispuestos en coro, unidos por parejas, distribuyendo sus pinzas el humo brotante de la masa apretada como un coral blando. (P, p. 196)

A la ensalada:

Después de ese plato de tan lograda apariencia de colores abiertos, semejante a un flamigero muy cerca ya de un barroco, permaneciendo gótico por el horneo de la masa y por las alegorías esbozadas por el langostino, doña Augusta quiso que el ritmo de la comida se remansase con una ensalada de remolacha que recibía el espatulazo amarillo de la mayonesa, cruzada con espárragos de Lubeck. (P, p. 196)

Y finalmente el postre:

Al final de la comida, doña Augusta quiso mostrar una travesura en el postre. Presentó en las copas de champagne la más deliciosa crema helada...Al mismo tiempo que se servía el postre, doña Augusta le indicó a Baldovina que trajese el frutero, donde mezclaban sus colores las manzanas, peras, mandarinas y uvas. (P, p. 198)

El deleite de los platos se adorna con incidentes y conversaciones igualmente pintorescos; la familia goza de una larga sobremesa con el café y los puros. No sólo el paladar, también la vista se recrea, en el contexto del calor familiar en todo su esplendor. Volviendo a Goytisolo, nos recuerda que "para todo buen cubano, comer significa poseer, tomar con

gusto, y la tentación de contemplar lo que vas a hacer tuyo, de jugar y recrearte con lo que has de saborear".⁵¹ Así podemos apreciar esta imagen que sigue la torpeza de Demetrio al dejar caer la remolacha al mantel, después de tres graciosos intentos de evitarlo.

Al mezclarse el cremoso ancestral del mantel con el monseñorato de la remolacha, quedaron señalados tres islotes de sangría sobre los rosetones. Pero esas tres manchas le dieron en verdad el relieve de esplendor a la comida. En la luz, en la resistente paciencia del artesanado, en los presagios, en la manera como las tres manchas entreabrieron como una sombría expectación. (E. p. 196)

La comida forma parte de un rito gozoso para Lezama que incluye la siesta y la música. En su ensayo "X y XX" escribe: "En el Trópico todo depende del estilo de la siesta ... Todos los días en la siesta, como ejercicio de ascesis, piense en la muerte. Eso fortalece su sensualismo, lo hace más verdadero... Después sale de esa siesta con sus sentidos iluminados".⁵²

En Paradiso, Cemí está escuchando un cuarteto de Ravel por radio antes de entrar en la siesta, en una imagen que parte de lo sonoro para meditar sobre el tiempo y el vacío reflejados en los contrastes de la sonoridad continua y las olas de sonido, llegando la pieza musical a adquirir una "cara" de resistencia paralela a la imagen poética.

En ese cuarteto por encima de las suspensiones impresionistas, de la pureza con que se intentaba aislar la isla de la sensación, dándole una momentánea soberanía a ese fragmento, la forma cuarteto predominaba, desafiando casi la sensación en el continuo de una sonoridad apoyada, donde un fragmento se anegaba de

inmediato en la totalidad de una fluencia, impidiendo la unidad de la corriente sonora, los reflejos de cada ola...cada compás...parecía mirarle la cara con fijeza a todo el que se le acercaba para dar cuenta de sus actos en el cosmos del sonido. (P. p. 251)

Recordamos las palabras del crítico musical del capítulo XII; son la continuación filosófica de este segmento, y a la vez demuestran la tendencia lezámica a desarrollar una imagen a través de varias manifestaciones: de la música y la sonoridad, a la sensación, a la imaginación metafísica, a la criatura real que encarna este pensamiento, a la situación surreal que transforma los conceptos en vivencia oblicua.

Otra técnica muy usada por Lezama es la de animar una sensación o idea en forma de cuadros en miniatura como los siguientes:

Las decisiones de la Mela avanzaban en punta, como un escuadrón de aqueos que pasa ululando a las naves de proas de cobre. (P. p. 126)

Cuando despertaba tenía la sensación de una colección indefinida de silencios, como esas cacerías consistentes en no alterar la gama de silencios que rodean a un tigre. (P. p. 247)

Hay muchas imágenes que corporalizan a una idea metafísica, como ya hemos observado en nuestra discusión del tiempo y espacio. En Paradiso se siente la muerte como una presencia, por las evocaciones de los mismos personajes y también a través de imágenes poéticas. Después de la muerte de su padre, Cemí empieza a sentir la vida

...como una planicie, sobre la que se desenvuelve un espeso zumbido, sin comienzo, sin finalidad, expresión para esos estados de ánimo que redujo con los años, hasta decir con sencillez que la vida era un bulto muy atado que se desataba al caer en la eternidad. (P. p. 227)

La muerte se vuelve tan real en el alma del joven Cemí, que busca apasionadamente la eternidad, búsqueda que culmina en forma simbólica en su encuentro con Oppiano Licario, quien le deja el legado de la poesía, la inmortalidad: "La araña y la imagen por el cuerpo, / no puede ser, no estoy muerto". (P. p. 489).

Otra utilización de la imagen sensual es la que tiene por objeto caracterizar con un trazo rápido toda la esencia de un personaje. Cuando por primera vez vemos a Alberto, por ejemplo, éste acostumbra estar de pie en una esquina cerca de la casa de José Eugenio Cemí, fumando un cigarro. El autor se asombra de la actitud indiferente de Alberto; quisiera "regalarle una finalidad", pero el personaje resiste:

Está envuelto en un humo de escafandra, de encrucijada. Bailotea con la cabeza ese humo, como si sacudiese un oleaje percibido tan sólo por la memoria soterrada. Muestra su orgullo, aunque permanece indiferente a la posibilidad de entrar en el cono de ajena visión, en ese primer encuentro con su propio humo...él sólo siente el escandaloso tropiezo de su indiferencia y la exquisita pertenencia de su humo. (P. p. 78)

Dos mujeres en la calle quieren que se fije en ellas, pero el humo ya va solidificándose: "El humo le ha ido fabricando un contorno como si fuese una armadura que ciñe con sus metales esmerilados la congelada niebla marina" (P. p. 78). El humo del cigarro se ha personificado; sentimos que más que una niebla que envuelve, es un ser que protege, es una emisión de Alberto que vuelve a él para aislarlo de su medio ambiente y asegurar la marcha de su propio mundo.

Otra imagen que utiliza lo sensual para destacar cualidades espirituales es esta descripción de Blanquita, la coima de Isla de Pinos:

Ejercía la maternidad arquetípica por todo el pueblo, pues tenía un ojo pineal para intuir la crisis de ajena vaciedad, de desesperación disimulada, y entonces llegaba con una voz, con una piel, con una confianza que tenía algo de la guanábana convertida en un derramado unguento. Llegaba con una sombra melífera, donde el que se le acercaba iba ganando el entregarse somnífero. Frutal era su ámbito, no sus condiciones de hembra, frutal era también su pereza...(E, p. 177)

Aquí se reúnen todos los sentidos: oímos la voz, tocamos la piel, gustamos la guanábana, vemos la sombra, olemos la fruta de su ámbito, para evocar la presencia maternal arquetípica anunciada al principio.

Lo cinematográfico

Al hablar de la técnica cinematográfica utilizada por Lezama para dar cuerpo a la imagen, queremos aclarar que aplicamos el término en un sentido amplio para caracterizar una serie de imágenes que se dan en la novela y que podemos apreciar gracias a la influencia del arte cinematográfico. El cine es un arte de montaje basado en la simultaneidad de tiempos y espacios, sin puntuación ni conjunciones; admite la juxtaposición de niveles de realidad, sea consciente-sub-consciente, presente-pasado-futuro, lo que el ojo ve y lo que está detrás. Con anterioridad hemos visto cómo Lezama resuelve el problema de simultaneidad en la novela; va y

viene con total confianza que el lector lo seguirá, deja que cada cuadro se sostenga por sí solo dentro de la narración.

Aquí quisiéramos ver algunas imágenes cuya fuerza estriba en el talento de Lezama para salir de los límites de la linealidad del texto, explayando la imagen sobre una pantalla imaginaria.

Una técnica es la de recorrer con la "cámara" una escenografía, destacando sólo uno o dos detalles de cada cuadro, para darnos la sensación de movimiento rápido (relativamente rápido, dada la narración larga y lenta de Paradiso). Las escenas de la primera casa en el recuerdo de Cemí, las viviendas del Vedado, la casa de Demetrio en Isla de Pinos, se narran con esta técnica. Vamos de cuarto en cuarto, o de rincón en rincón, como si se tratara de una orientación filmica.

Otra técnica es la de jugar con el enfoque; así, cuando se introduce la escena del primer día de clases de José Eugenio, el lector debe esperar hasta que se le despeja la niebla al joven, para ver bien el cuadro. De esta manera nos transmite las emociones más que el ambiente físico, a base de una descripción plenamente física:

Al entrar en el aula José Eugenio, la figura que menos aclaró en sus primeros recorridos por el espejeante y maravilloso monstruo que se tendía a su alcance, fue la del maestro. Veía entre la niebla y el follaje, monstruo de tridentes, poliedros que se entreabrían desenrollando flagelos nerviosos, como un caballito de mar posado en la caparazón de un tortugón tricen

tenario. Y en frente otro monstruo, irreconciliable con el primero, que lo sorprendía por su fija extensión y el matinal tegumento de su piel. Comenzaba a penetrar en el monstruo de la extensión, cuando el director desde su concha, comenzó a descifrarse, como si fuese extrayendo sus coloreados mamelucos ante la maliciosa intención de los proyectores para sus per versiones y sus monosílabos. (P, p. 87)

Otra escena que utiliza esta técnica de otra manera es la del niño con la jarra danesa en el capítulo doce. Primero vemos de cerca los motivos de la jarra:

...los barcos pequeños...las murallas que ciñen las plazas y el palacio real...los ómnibus a la puerta mayor de las murallas...un castillo muy almenado... con su puerto de cuadrados escolares...(P, p. 396)

La segunda vez que vemos al niño con la jarra hay una mayor familiaridad con los motivos, mezclada con tristeza:

Ya podía andar sin intranquilidad hacia su contemplación ver sus barquitos, sus carreteras llenas de ómnibus que se dirigían al castillo rocoso en el cuello de la jarra. Pero cuando estuve frente a la jarra, me sorprendió mi propia reacción, me sentí entristecido... Me pareció que se había disipado un encantamiento. (P, p. 402)

La tercera "toma" de la jarra sucede cuando el paseante entra en una tienda de cerámica para comprar la jarra, que después (como si todo lo anterior fuera un "flashback") le regalará al niño.

Antes de salir del taller de cerámica, revisó con detenimiento la jarra danesa, su composición en espiral, desde el pequeño cuadrado de la bahía, con sus bar quitos propios de una pizarra escolar hasta el castillo rocoso que rodeaba la boca de la jarra como si pre tendiera defenderla. (P, p. 423)

Guillermo Sucre comenta estas escenas que se asemejan mucho a las del cine para los cuadros de pintores, donde al prin

cipio se enfoca el cuadro con su marco, luego se contra en el lienzo mismo, el marco desaparece y la imagen adquiere total autonomía y movimiento. "Esa técnica es todavía más radical en Lezama Lima y revela el sentido de su arte: por una parte, la capacidad de insertar lo mensurable en lo incommensurable; por la otra, el poder de organizar el universo según las escalas (próximas, remotas) de la memoria".⁵³ A este respecto, añadiremos el poder de lo miniatúresco para poseer el mundo infinito.

En otra escena, hay un juego cinematográfico dentro de un cinema; Cemí "decidió ponerse a la sombra de un cinema" para ver la fábula de Isolda.

Una vieja costumbre de Cemí le deparó de súbito un descubrimiento al entrar en la cámara oscura. Antes de proyectarse en el pantallón que lo miraba, su vista lograba la acomodación saltando por los rostros de los espectadores... Allí estaban Lucía y Fronesis, en el eterno retorno de sus posturas... Cada vez que el proyector situaba un claro, Cemí miraba con cautela las lentas variantes en las posiciones de la pareja... Al anterior claro del proyector, siguió un oscuro tempestuoso. Isolda corre a la orilla del mar...
(P. p. 291)

El lector se envuelve en los cuatro niveles de imagen proyectada: en el drama de Isolda, en el drama de Lucía y Fronesis, en las impresiones de Cemí que se siente mal por estar espiando y acaba saliendo antes de que termina la película, y en el ángulo del personaje Foción, cuyo motivo para estar allí queda en duda. Es en esta ocasión que Fronesis dice las palabras que citamos en otro momento, "estamos hechos, sin duda, para formar la tríada pitagórica; el azar me une con

Foción en el Hades del cine y el azar nos une con Cemí en la luz". (P, p. 295). La imagen pasa de nuevo a un nivel mítico.

Lo inerte vivificado

Esta característica de las imágenes en Paradiso se ha puesto en evidencia en varias ocasiones ya mencionadas. Así, por ejemplo, las calles de La Habana adquieren su personalidad hasta confundirse con los hombres históricos reales cuyos nombres llevan. Y así los motivos de la jarra danesa se vuelven vitales hasta sentirse el movimiento y el bullicio humano dentro de su "era imaginaria". Este rasgo marca el sentido de la vida dentro de la poesía tan particular de Lezama Lima. "En su obra, la vida aparece imaginada, mientras que la cultura aparece vivida".⁵⁴ En la imagen que citamos a continuación, se siente la fuerza vital que tiene el patio, igual que las calles, los cafés, los rincones de la casa, el parque...

Encima del patio el cabrito lunar cuadraba de blanca el centro de irrigación cariñosa de la casa que era la vaciedad de un cuadrado. La fuerza de un cuadrado generalmente era absorbente era un vacío, que como la boca de algunas serpientes, atraía hacia su centro el tranquilo desenvolverse de esa familia, a los paseantes y los visitantes. El vacío del patio de una casa es su fragmento más hablador, es, pudiéramos decir, su totalidad habladora. Es un vacío que puede ser discreto, sigiloso o aterrizador. Cuando una familia va de excursión, se demora en el extranjero, o pasa el fin de semana en la playa, la cara de ese vacío se vuelve fosca, parece como si no se hubiese afeitado. (P, p. 403)

Aquí se combinan el ojo cinematográfico ("el cabrito lunar

cuadraba de blancura el centro de la casa"), la sensualidad ("de irrigación cariñosa", "la boca de algunas serpientes"), y la personificación ("atraía hacia su centro", "su fragmento más hablador...su totalidad habladora", "puede ser discreto, sigiloso o aterrizador", "la cara de ese vacío se vuelve fosca...como si no se hubiese afeitado"); resulta una escena que demuestra el gran potens del mundo material que nos rodea y que en los momentos muertos ofrece en su silencio la regpuesta de la resurrección a través de la poesía.

Lo onírico

La relación entre el sueño y la poesía se hace evidente desde el momento en que se establece que el origen de las imágenes de cada expresión es el mismo, el inconsciente humano, con su capacidad infinita de inventar o de re-ordenar los eventos y sensaciones de la memoria. Hermann Broch habla de la "sintaxis" particular que une el sueño con la poesía: "De igual forma que el sueño elige y selecciona de entre los hechos reales, para crear la realidad subjetiva imbuída en símbolos, la sintaxis de la poesía decide y elige la parcela que necesita para incluirla en su sistema simbólico".⁵⁵

Para la elección de símbolos oníricos, Lezama se apoya mucho en su propia seguridad de que el sueño representa una vía de conocimiento, igual que la poesía: "Más allá del simbolismo y de la mitología, de la reminiscencia y del metal mate de cada palabra, sólo nos queda el sueño rasante".⁵⁶

Prefiere el sueño individual, que no se puede provocar, al de los pueblos, las cosmologías; ve en el "Primero Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz, la grandeza alcanzada por la extensión que ocupa un tema tan trascendental como la vida o la muerte: el sueño poetizado en etapas, reflejando "graduaciones del ser, para recibir el conocimiento, la lucha por aprehender el milagro del mundo diurno, el afán fáustico de que el conocimiento sea una realidad..." 57

Cuando aparece el motivo onírico en Paradiso, sea a través de un sueño contado o de una imagen onírica, nos damos cuenta de su valor cognoscitivo dentro de la narración. En el sueño que tiene el niño Cemí, por ejemplo, después de su ataque de asma y la curación inventada por el Coronel de un baño en agua helada, aparecen entremezcladas las escenas del día (la visión de su hermana ahogándose y la cara sonriente de la madre), pero aparece un pez por primera vez en la narración, acercándose al dedo caído del niño para protegerlo; luego aparecen unos enanos que van y vienen, ordenados por la madre jovial. Se quedan algunos en la "cámara" del sueño:

Hablaban con decisiva familiaridad, conversaban de temas en los que todos participaban, y hasta algunos, impulsados por un seductor espíritu danzable, esbozaban taconeos de medidas pitagóricas, que eran como conócidos presagios, como ritmos que iban venciendo los secretos de la casa nueva... Su júbilo marcaba su apetito; sus lentitudes excesivas, su ceremonial subrayado y grotesco, aclaraban sus presencias de extraños brotes en las proximidades del sueño. En cada uno de los platos aparecía un pescado con el rostro agrandado y corroído por el principio del

sueño. La faz de esos pescados multánimes, repetía siempre el mismo rostro, Rialta... (P, p. 145)

El pez primero, los enanos, los pescados en los platos, la cara de Rialta... elementos que simbolizan el camino a la poesía para Lezama: el verbo que impulsa la búsqueda constante de las "medidas pitagóricas", el espíritu armonioso del Eros del conocimientos que le acompaña a través de su Beatriz, la señora Rialta.

En cuanto a las imágenes que parecen surgir del sueño, las mejores de la novela son las escenas eróticas, descritas en un lenguaje totalmente onírico-mítico; forman parte del tema principal de Paradiso que veremos con más detenimiento en el próximo capítulo.

Las alusiones cultistas

Acabamos de afirmar que la poesía y el sueño son concebidos por Lezama como vías de conocimiento, lo cual deja establecido implícitamente el máximo valor que se le otorga al saber y al conocimiento. El saber se refleja en la novela como una penetración libre y amplia en la historia, la filosofía y la literatura, primero por la familia de Cemí y después por Cemí, Fronesis y Foción en la Universidad de Upsalón. El conocimiento se concibe como una penetración paralela en la región de las eras imaginarias: los secretos esotéricos de las culturas antiguas, la egipcia, la griega, y la irrupción de las mismas confluencias en la historia presente de José Cemí y su iniciación, guiada por Oppiano Licario, en la vida

hesicástica de la Imagen. Para Lezama, el ser conlleva la creación, y el ser humano es responsable en alguna forma de crear más vida. Por eso va en búsqueda de las raíces originarias, los espacios vacíos donde podrán brotar los frutos germinados en otras épocas.

Ha sido necesario defender ese espíritu, tan poco afin en muchos sentidos al del siglo XX en Latinoamérica. Desde la perspectiva de la revolución cubana, afirma Moreno Friginals: "La existencia de otros caminos que hicieron posible la honda transformación que hoy vive el país no niega el estoico quehacer cotidiano de una vida [se refiere a la de Lezama] enfocada hacia la incorporación del saber, que se devuelve, elaborado en poesía, en una obra literaria de maestría excepcional".⁵⁸ Advertimos dos justificaciones aquí: la del saber, que se justifica por sí solo, y la de la creación literaria, una de las bases espirituales esenciales de cualquier cultura. Otros dos escritores han comentado la ingenuidad del apetito abundante para el saber y el conocimiento de Lezama Lima:

Ese despliegue casi desesperante de erudición...revela engolosinamiento, avidez, alegría infantil por toda esa vasta riqueza foránea pero -- y ahí está la gran diferencia con Darío y Borges -- nunca seatería... Para Lezama, la cultura occidental, los palacios y parques franceses, las catedrales, esos castillos medievales ..así como esos emperadores chinos o esos escribas egipcios...son simple temas, objetos que deslumbran porque su propia imaginación los ha rodeado de virtud y valores que tienen poco que ver con ellos mismos.⁵⁹

En el caso de Lezama [el barroquismo] se tiñe de...

una ingenuidad americana, insular en sentido directo y lato, una inocencia americana...Un primitivo que todo lo sabe...lo sabido es original, jubiloso... Entre el saber de Lezama y el de un europeo...hay la diferencia que va de la inocencia a la culpa...Tanto su increíble sobreabundancia como sus carencias proceden de esa inocente libertad, de esa libre inocencia. 60

Este espíritu ingenuo se nos comunica a lo largo de la novela a través de alusiones cultistas que, igual que el lenguaje elevado de todos los personajes, nos sugiere la eternidad de la épica. Sería imposible exponerlas todas aquí; daremos unos ejemplos que demuestran la facilidad con que se evocan épocas pasadas.

Al razonar que su hijo debe ser animado a participar en la tómbola de los emigrados, el padre le dice a la madre:

El está demasiado encerrado, y cuando conoce a alguien como para abandonar la imagen nueva que camina hacia él, se sobresalta...ese susto lo puede abrir, distender, y que sea por ahí por donde le penetre la nueva imagen y su viejo espejo--. Don Andrés había estado leyendo a los místicos alemanes medievales...así en él, la expresión nueva imagen del mundo, la sentía irónicamente como vivencia de el sol, la luna, las estrellas y los demás seres. (P, p. 63)

En otra escena familiar, la abuela Mela le pide a José Eugenio que cante unas canciones guerreras para reforzar el espíritu separatista:

Abuela, 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 recuerda más la generación de Brunhilda que la de Penélope, evoca a las amazonas que perseguían a los guerreros hasta hacerlos desfallecer...En la respuesta de Rialta asomaba la mitología nórdica, el treno de los profetas babilónicos y el eco de los poemas homéricos... (P, p. 126)

En los dos casos, es de notarse la característica ya mencio

nada de Lezama, la del "larvatus prodeo" ("me adelanto seña-
lando mi máscara con mi mano"), el gesto del novelista moder-
no que escribe en la claridad.

También es frecuente el uso de las imágenes de la mito-
logía griega como en éstas:

Violante ascendió como una pequeña Euridice al reino
de los vivientes...El Jefe salió también de las aguas,
confundido Poseidón... (P, p. 140)

Vino al recuerdo de Cemí su lectura de Suetonio la
noche anterior, y precisó que el diálogo de Foción
había sido una situación enteramente neroniana...

[Sigue todo un párrafo con las características
neronianas que Cemí ve en Foción; otra vez, no se
trata de ocultar, sino de elucidar]. (P, p. 252)

Durante el juego de ajedrez entre Demetrio y el tío
Alberto, éste leía unos papeles en blanco que sacó aparente-
mente de las piezas. Cada frase alude a la época de algún
rey de Europa durante la era medieval; Lezama juega aquí
con la idea expresada en su sistema poético, del rey como
metáfora viviente ante el pueblo (P, pp. 188-190).

Con igual frecuencia y facilidad se intercalan en
Paradiso elementos léxicos de otros idiomas, los clásicos
(latín y griego) y los idiomas europeos (francés, italiano,
inglés, alemán). No hay un patrón en el orden de su apari-
ción en el texto; más bien, son fruto de la vasta lectura de
Lezama y su propia comodidad con pequeñas frases y términos
que ni siquiera son los comúnmente sabidos, y cuya fuerza
vital para Lezama se debe al mismo potens de la palabra.
El inglés se introduce por motivo de la emigración de los

cubanos en Florida; el único caso de alemán es el ejemplo del súbito en las palabras "vogelfrei" y "vogelon". Pero lo que más abunda es el léxico clásico que acompaña las historias antiguas vividas en el presente.

Hay dos aspectos importantes en referencia al léxico foráneo introducido en Paradiso: en primer lugar, en ningún momento se siente una voluntad de ofuscar el sentido de la narración, como afirmamos respecto a las alusiones cultistas. En muchas ocasiones hay explicaciones en español, como en este saludo entre Fronesis y Cemí: "Bona lux, como saludaban los etruscos--le dijo Cemí...Ex templo, en seguida entre los romanos--le contestó Fronesis". (P. p. 332). En otras ocasiones, la misma sonoridad de las sílabas nos transmite el sentido, como en este bello pasaje de comentario acerca de las palabras "ego te absolvo":

El ego te absolvo de Cemí, aun dicho sin énfasis hierofánico, se dilató por los planos inferiores, los menos avisados por la luz... fue perdiendo por la onda de la ironía su impulsión baritonal, hasta que se recuperó de nuevo en la altura de los ventanales, deteniéndose, como en un escarceo angélico, en el avivado ángulo de cal de las paredes, donde se fue debilitando como las sandalias por los corredores de un claustro románico. Comenzó de nuevo a levantarse como la oración a ese Eros desconocido, eco que respondía al susurro de las sandalias al desparecer en un claroscuro. (P. p. 325)

El otro aspecto es la ausencia de arrogancia del autor al usar estos términos, lo que responde seguramente a la "ingenuidad americana" que le atribuye Cortázar. Lezama es el fanático del diálogo que siempre busca la comunicación,

en contraste con el personaje doctor Copek, descrito así en la novela: "Su espesa y científica vulgaridad lo mantenía en sobreaviso para lanzar cualquier palabreja en ajeno idioma, anclarse en un refrán de todos conocido y endurecer el rostro después, como si toda respuesta fuese inútil y le pareciese imposible el nacimiento de cualquier diálogo". (P. p. 37).

A medida que avanza la novela, se aumentan las alusiones cultistas, al igual que las palabras en griego y latín, evocándonos la lejanía de las eras imaginarias, y correspondiendo a las etapas desarrolladas en la novela. En la segunda parte, donde se halla el tratado sobre la sexualidad, abundan las alusiones a la cultura griega, por el afán de los tres adolescentes de partir de una mitología de la sexualidad. Hasta el mismo padre de Fronesis, al defender su crítica de la relación entre su hijo y Foción, le aclara que se siente molesto por la actitud ambigua de su hijo con el pederasta Foción:

Si tú fueras su amigo, si fueras su igual en oír extasiado el caramillo de Teócrito, si prefirieras la flauta de Alcibiades a los escitas domadores de potros, para recordar los años en que las muchachas vienesas se reían con nosotros al repasar las églogas virgilianas, entonces hubiera considerado esa amistad como un hecho fatal... (P. p. 387)

Aclara Lezama que la búsqueda de los jóvenes en las mitologías antiguas mantiene su impetu vital hacia el futuro.

Su simpatía por la sensibilidad creadora contemporánea en sus dos fases, de reavivamiento del pasado como de búsqueda de un desconocido, le era muy cercano. (P. p. 350)

Todo el capítulo nueve está lleno de escenas míticas; la sublevación de los alumnos se ve como un atentado de estudiantes guiados por una "figura apolínea", contra "los más ratoneros vasallos babilónicos" (P. p. 238). Acaba la novela, después del incidente de Baena Albornoz con Leregas, con un desfile imaginario en Upsalón que evoca plenamente el antiguo culto al falo.

Ya en la tercera parte, se densifica la atmósfera que se ha vuelto surreal; el tiempo y el espacio novelísticos, como hemos visto, se vuelven totalmente poéticos por todos los recursos utilizados, entre ellos la simultaneidad de vivencias de otras épocas, de la presente y de la futura. Con el personaje de Oppiano, el mundo "real" se pierde de vista; la sobreabundancia de alusiones y de léxico desconocidos hace imposible una lectura literal. El lector se tiene que dejar llevar por la alfombra mágica de las "culturas vividas" de Lezama, o se quedará insatisfecho y frustrado por "tensiones inútiles y protestas petulantes" que provienen de cuestionar el origen o el motivo de todas las alusiones.⁶¹ Nos damos cuenta de que estamos frente al artista descrito por Broch al referirse al "estilo de la vejez", que necesita valerse de "un vocabulario fuera de su época, [quien] no se siente satisfecho con el vocabulario convencional suministrado por su época, él no puede permanecer dentro de ella; tiene que encontrar un punto situado fuera de ella".⁶² El punto de Lezama se encuentra en las eras

imaginarias que están descritas en la mitología, o en la historia, o en el silencio de los misterios ocultos.

El estilo de la claridad y del goce

Cuando empezábamos este acercamiento al lenguaje en Paradiso, afirmamos lo difícil que sería su análisis, por el mismo papel autónomo que asume el lenguaje dentro del texto, donde se mantiene en función de sí mismo y del goce que rodea el acto creador de la poesía. Quisiéramos terminar esta parte del estudio subrayando la importancia del elemento de placer, y afirmando que para leer Paradiso hay que tener la capacidad de sentir gran alegría ante las posibilidades del lenguaje. Nos parece útil aquí volver a la distinción que hace Barthes entre un texto de placer y uno de goce; aquél "contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de lectura". El texto de goce es "el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje".⁶³ Paradiso es un texto de goce, de acuerdo con esta definición. De ahí la ambivalencia de los críticos frente al estilo de Lezama: para algunos es grotesco, ridículo, "fuera de época" y hasta irritante. Para otros es barroco, ingenioso, juguetón y regocijante. Sucre

contrasta a Lezama con don Luis de Góngora, diciendo que éste es un poeta de luz, de alegría en la significación, del saber y entender bien definidos, mientras que Lezama es el poeta hermético en la tradición órfica, y llama a Paradiso un "descenso a la oscuridad".⁶⁴ Nosotros opinamos que aún cuando el orfismo es uno de los temas centrales en la novela, como veremos más adelante, ello no implica oscuridad del estilo como lo insinúa Sucre. Aunque no compartimos la soberbia de Goytisolo, si afirmáramos con él que la "oscuridad" en Lezama podría obedecer a que "oscuridad es claridad llevada al límite, a la luz que ciega ojos débiles...como en don Luis de Góngora o como en el conde de Villamediana, la pretendida oscuridad de Lezama es refulgente, cegadora".⁶⁵

La luz, la claridad por un lado, y la alegría, el placer, el goce por otro lado. Sin por eso dejar de contener momentos de oscuridad que caracteriza el descenso al vacío creador, de "pérdida e incomodidad" que caracterizan el texto de goce. Pero insistimos en que el lenguaje de Paradiso nos transmite en cada momento una enorme alegría y una refulgente claridad. "El placer --dice el Coronel-- que es para mí un momento en la claridad, presupone el diálogo. La alegría de la luz nos hace danzar en su rayo". (P, p. 40).

En otra parte vimos que para Lezama la novela es su respuesta "clara" a la creación literaria, mientras que la poesía es la "oscuridad". Y es que la alegría impregna toda la obra, empezando por la herencia familiar; hablando del

Coronel, vemos que la alegría es su eje espiritual:

Los treinta y tres años que alcanzó su vida fueron de una alegría severidad, parecía que empujaba a su esposa y a sus tres hijos por los vericuetos de su sangre resuelta, donde todo se alcanzaba por alegría, claridad y fuerza secreta. (P, p. 19)

Era muy frecuente que al terminar de hablar se riese, como comunicándole por medio de su alegría un enigma a quien le oía. (P, p. 39)

La seguridad de su alegría, la elegancia de su voluntad, la magia de su ejercitada disciplina intelectual, le regalaban centro, le otorgaban gracias, que sin ofuscar de súbito, mantenían una cariñosa temperatura... (P, p. 133)

La alegría de la madre nos transporta al ámbito mágico de la creación:

Esa sonrisa su imaginación volvía a inaugurarla cada vez que necesitaba una introducción al mundo mágico. La sonrisa... no era casual, no era la respuesta a una motivación placentera o jocosa. Era el artificio de una recta bondad, manejada con delicadeza y voluntad, que parecía disipar los genios de lo errante y lo siniestro. (P, p. 153)

Me parecía que nuestra antigua carcajada necesitaba de esa sonrisa, que nos daba la lección del espíritu actuando sobre la carne, perfeccionándola, como la jarra cuando el artesano aún en la duermevela del alba va diseñando la boca de la arcilla. (P, p. 115)

En esta última imagen, la alegría encuentra su cuerpo en las manos del artesano que moldea la criatura de barro, implicando que sin la alegría del espíritu, no puede haber creación artística.

El sentido del humor del autor ha sido puesto en evidencia en muchos de los fragmentos ya citados de Paradiso; su manera particular de chotear, su burla abierta ante ciertos tipos de personajes y circunstancias, su alegría profunda frente a la cultura, el conocimiento, la inteligencia humana que

tiene la capacidad de relacionar los eventos dispares en tiempo y espacio históricos, su gusto por todo lo sensorial.

Si hemos insistido tanto en esta alegría y claridad lezámicas, es porque consideramos que en este punto radica una de las claves más importantes para la comprensión de su novela. Veamos un ejemplo. Jean Franco, en su artículo sobre Paradiso, analiza la imagen de la cabeza de toro del camión en el capítulo XIII de la novela que citamos a continuación.

Giraba la testa cuando alcanzaba el ómnibus mayor velocidad, los cuernos se abrillantaban como un fósforo que inauguraba su energía. De pronto, la testa esbozó una nota roja, el cansancio le hacía asomar la punta de la lengua, y el fósforo irritado de los cuernos comenzó a palidecer. (P. p. 429)

Franco sostiene que utilizar formas clásicas en el siglo XVI se aceptaba, por tratarse de lugares comunes, y que no se aceptan estas formas en el siglo XX. Al referirse a este fragmento, menciona que es una "descripción de un toro (o Minotauro) cuya cabeza está colocada en una guagua cubana", y sigue la crítica diciendo

La primera impresión es que el autor también está sacando la lengua. Lo pomposo, lo culto de la descripción--"testa" por "cabeza" por ejemplo, en vez de realzar la solemnidad de la búsqueda, resulta cómico, o más exactamente, grotesco. En realidad lo grotesco se caracteriza por la presencia simultánea de lo ridículo y lo monstruoso. En tiempos antiguos la lucha con el minotauro significaba la lucha contra la muerte; de ahí nuestro desconcierto ante este toro cómico.66

Ahora bien, esta interpretación contiene dos errores muy graves relacionados con lo que hemos venido desarrollando aquí. Primero, el de no aceptar como punto de partida el

sentido literal de las imágenes de Lezama. Se precipita al llamar "minotauro" al "toro", y de ahí leer "lucha contra la muerte". Nada más lejos del sentido de esta escena, que abre el penúltimo capítulo. Desde el capítulo trece nos damos cuenta de la dimensión netamente poética de la lectura, con los cuatro cuadros paralelos del guerrero romano, el crítico musical, el paseante y el niño de la jarra danesa. La escena del camión detenido, a causa de la cabeza rota del toro, es motivo del encuentro entre José Cemí y Oppiano Licario, por medio de la "vivencia oblicua" de Vivo, Martín cillo y Adalberto, todos ellos esperando que se componga la cabeza del toro. Estamos ante un aparato inventado, desconocido para nosotros, que al componerse provee la energía necesaria al camión:

La nueva testa coloreada en el piñón rotatorio le comunicaba la energía de su estreno. Al sentarse Cemí notó la excesiva trepidación de la arrancada. Vio la testa fresca, sonriente, del toro decapitado, las oleadas que le invadían al rotar en el círculo aceitado, suave por el pulimento caricioso de la inauguración de su fuerza. (P, p 441)

Lo que llama la atención es la decapitación del toro, símbolo de algún sacrificio; las monedas de Oppiano le parecen valiosas por el "germen universal" de la alquimia medieval que él imagina forma parte de su relieve. Todos los detalles, sobre todo después de la larga caminata de Cemí en el capítulo anterior, indican que el momento de iniciación en la poesía está cerca. Curiosamente, Lezama recuerda esta escena

y se equivoca al hablar de "la cabeza de carnero" de la guagua, lo cual demuestra que "toro" no llega a ser símbolo de "minotauro":

Se planteaba este encuentro entre Cemí y Licario 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. Esa guagua no es una guagua de un causalismo aristotélico habitual, sino que es una guagua como aquellos velocípedos, como aquellas barcas medievales que procuraban un acercamiento entre dos mundos. 67

El otro error, consecuente del primero, es el de atribuir la comicidad donde no la hay y no verla donde realmente existe. El humor de Lezama siempre está latente en la alegría comunicada por sus descripciones minuciosas y graciosas de los detalles de la "causalidad aristotélica"; en este caso, diríamos que precisamente en este siglo XX de la mecanización total de la vida, la imagen citada convierte en un momento de regocijo a una banal descompostura, del tipo que todos hemos presenciado, pero sin "ver" el animal detrás de la máquina, "sentir" su cansancio, y con la compostura, ver en su nueva testa color, sonrisa, energía, sentir en su nueva rotación la suavidad y fuerza de su pulimento caricioso.

De nuevo, el lenguaje es el espacio del goce en Lezama Lima; solamente al entregarnos de inmediato a su plenitud, nos podemos adentrar en su segundo plano de significado, que en este caso es todo un evento esotérico hacia el que se han dirigido los pasos del joven Cemí.

Hay una imagen en la primera parte de la novela que

resume el espíritu lúcido y juguetero de Lezama frente al lenguaje: el padre de Cemí está enseñándole un libro de láminas; en una hoja hay un cuadro representando un bachiller, en la otra un amolador. Por algún trueque entre imagen y palabra, el joven Cemí los aprende al revés. Después de pasar un tiempo, el padre le pregunta si quiere ser bachiller cuando sea más grande, y si se acuerda de lo que es "bachiller". El niño responde:

--Un bachiller es una rueda que lanza chispas, que a medida que la rueda va alcanzando más velocidad, las chispas se multiplican hasta aclarar la noche.
(P, p. 146)

Y Lezama añade:

Como quiera que en ese momento su padre no podía precisar el trueque de los grabados en relación con la voz que explicaba, se extrañó del raro don metafórico de su hijo. De su manera profética y simbólica de entender los oficios. (P, p. 146)

La ligereza del lenguaje juega con su gravidez, y así empezamos a discernir la respuesta del poeta ante la resistencia del enemigo rumor: crear otra resistencia en la lejanía, para poder decir lo indecible, para llevar a cabo la creación poética.

CAPITULO CUATRO

EL LENGUAJE DEL EROS EN "PARADISO"

EL MITO COMO LENGUAJE

El mito en la historia

Nos ha tocado, en el siglo XX, presenciar el derrumbe de los últimos mitos, con algunos intentos de construir nuevos o de prolongar los antiguos; pero básicamente vivimos en la desnudez y el desamparo consecuentes a la desmitificación de las costumbres e historia humanas. Simultáneamente, observamos la gran actividad científica por un lado, artística por el otro, que se acerca al mito con el fin de rescatarlo, ya sea analizando su función histórica (filosófica, psicológica o sociológica) para sugerir los nuevos caminos posibles, o bien leyendo el mito, absorbiéndolo, para re-crearlo de acuerdo con el espíritu original en cada artista.

Antes de adentrarnos en el tema del mito en Paradiso, será conveniente esbozar algunas ideas expuestas por los mitógrafos. Antes que nada, el mito es visto como un manifiesto histórico sobre las raíces humanas, cuyas estructuras básicas todavía están vigentes hoy en día, en la imaginación humana, sea individual o colectiva. Todos los que mencionaremos aquí: Eliade, Kerenyi, Broch, Kolakowski, Jung, parten de su propia subjetividad donde encuentran las imágenes vivas de los mitos antiguos. "No se pretenda --dice Eliade-- ir a buscar el paradero del mito del Paraíso Perdido, la imagen del Hombre perfecto, el misterio de la Mujer y del Amor, etc. Todo ello, y otras muchas cosas -- secularizado, degradado y maquillado -- se encuentra en el flujo medio-consciente de la existencia más ramplona..."¹ La mente científica "iluminada", al llevar a cabo la desmitificación de la historia, asume una actitud peyorativa hacia la mitología y su institución, la religión, mas no por ello, afirma Eliade, "dejará de nutrirse de mitos caídos y de imágenes degradadas".²

En segundo lugar, existe un acuerdo sobre el carácter "original" de los mitos, es decir, que no son inventos de la imaginación humana para explicar el universo, sino que expresan el fundamento, el principio. Dice Kerenyi que la mitología no responde a la pregunta "¿por qué?" sino "¿de dónde?", no es etiológica, sino que parte de los comienzos o primeros principios:

The happenings in mythology form the ground or foundation of the world, since everything rests on them. They are the axi to which everything individual and particular goes back and out of which it is made, while they remain ageless, inexhaustible, invincible in timeless primordiality, in a past that proves imperishable because of its eternally repeated rebirths.³

En cuanto a la hermenéutica de los mitos, hay que dejar que éstos hablen por sí solos, que su interpretación surja de su propia expresión. Jung añade que los mitos no son alegorías de procesos físicos, sino expresiones involuntarias del ser humano pre-consciente, y que su contenido es de carácter arquetípico, por lo que no podrá ser descrito jamás, sino circunscrito.⁴ Los motivos físicos del universo sirven de reflejo de los motivos internos al alma humana, y no al revés: "En el mito se descubre el estrato básico del alma humana, que reconoce este estrato en el acontecer del mundo y de la naturaleza, y lo convierte en acción".⁵

Broch y Kolakowski, a diferencia de Jung y Kerenyi, perciben un valor metafísico del mito: Broch se refiere al mito como un proceso de comprensión del mundo, en el que el mito es el arquetipo de la forma y el logos es el contenido.⁶ Kolakowski habla de la "necesidad humana de suscitar respuestas a cuestiones metafísicas", como la de querer relacionarse con la finalidad de lo incondicionado, la de creer en la perduración de los valores humanos, y la de ver el mundo como continuo.⁷

El mito y la literatura

Hemos afirmado con anterioridad la relación estrecha entre la expresión mítica y la poética; aquí vamos a mencionar algunos puntos importantes de coincidencia y de distinción para entrar en seguida en la discusión de lo mítico en Paradiso.

En su introducción a Mito y poesía, Xirau nos recuerda que "si la poesía se concibe como reino de la imagen, hay que pensar...que en la imagen pactan mito y poesía, lenguajes originarios de la humanidad".⁸ En otro lugar, habla del mito como "exégesis del símbolo" y añade que Vico vio la imagen como un mito reducido. Imagen, símbolo, mito: formas todas que "nos colocan en el límite de lo decible, a orilla del silencio, a la orilla de los significados que las palabras fundan sin acabar de decirlos".⁹

Por un lado, el mito es un lenguaje, como nos muestra Barthes, un tipo de habla, un sistema de comunicación, y como tal es una forma, no un contenido.¹⁰ Por otro lado, la poesía, como señala Frye, se vale del lenguaje mítico y no el de la ciencia, para encontrar sus formas de expresión. La poesía, como el mito, representa lo primitivo en la sociedad, entendiendo por "primitivo" la preocupación del hombre por "la situación existencial de su propia humanidad, con las emociones, especulaciones, esperanzas y desesperaciones que emanan de esa situación".¹¹ Tanto el lenguaje poético como el mito dependen del símbolo para describir "la situación":

"Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad".¹²

El mito y la poesía quieren expresar lo inefable, lo incondicionado; ambos viajan al reino de la imagen para tener las posibilidades infinitas de expresar y unir lo contradictorio de lo inefable. Ambos tienen una "tradicón histórica" de haber servido al ser humano en su necesidad de abolir el tiempo y el espacio profanos. Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación... "Tragedia, epopeya, canción, el poema tiende a repetir y recrear un instante, un hecho o conjunto de hechos que, de alguna manera, resultan arquetípicos".¹³

Pero hay que señalar unas diferencias sutiles entre el mito y la poesía; la primera radica en la posición subordinada que ha asumido ésta frente a aquél en la historia, lo cual es más evidente en las sociedades donde el mito se ha vuelto religión: "Cuando el mito, al ser instituido, se convierte en religión, el arte se convierte en doncella de los valores centrales, y su función consiste en resimbolizar estos valores que simbolizan el mundo".¹⁴ Todas las grandes obras literarias han obedecido, directa o indirectamente, a un gran mito universal. Ahora bien, como corolario de la desmitificación del mundo en el siglo XX, el arte ha perdido su "amo", por así decirlo, y se ha reconocido a sí mismo como valor supremo ("el arte por el arte"). Esta tendencia produce una deformación artística, según Broch, al confundir el objetivo estético (producir belleza) con la actividad

ética (trabajar bien) que le incumbe al artista.¹⁵ El resultado es el arte vacío, el "kitsch". Como alternativa, dado el escepticismo de nuestro siglo, el arte puede y tiene que volver al mito, en igual forma que el mito tuvo que recurrir a la poesía a partir de Homero.

Si el mito rebasa las posibilidades de la poesía en lo que respecta a los valores supremos, la poesía, y ahora tendremos que especificar el género que nos interesa, la novela, tiene la capacidad de crear toda una cosmogonía:

La novela ha de ser espejo de todas las demás visiones del mundo, que son trozos de la realidad como otros. Más importante, la unidad de la sintaxis poética eleva lo relativo a la esfera de lo absoluto; la obra poética tiene que captar en su unidad, el mundo todo, tiene que reproducir la cosmogonía del mundo...¹⁶

No sólo tiene la capacidad, sino también la responsabilidad, si quiere llegar a ser gran arte. En este sentido, tiene una dimensión más profunda que el mito, ya que puede incorporar el mito dentro de su visión del mundo, que después de todo ha de ser una lumbre (o vislumbre) de la realidad. Por eso afirma Barthes que de todas las disciplinas, la literaria es la más extensiva:

Si...toutes nos disciplines devaient être expulsées de l'enseignement sauf une, c'est la discipline littéraire qui devrait être sauvée, car toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire. C'est en cela que l'on peut dire que la littérature... est absolument, catégoriquement, réaliste: elle est la réalité, c'est à-dire la lueur même du réel.¹⁷

Ahora podemos ubicar con más exactitud la intención artística de Paradiso. Regresando al primer punto de diferencia

entre el mito y la novela, diríamos que todo el quehacer poético de Lezama está subordinado a la búsqueda de los orígenes poéticos. Muchos han hablado del catolicismo como el gran mito referencial en la obra de Lezama; y aunque si forma parte integral de sus creencias, encima de él está el sistema poético, su sistema coherente del saber del mundo transmitido por el valor supremo, la poesía: "Siempre he creído que mi sistema poético es algo bello en sí, pero nunca he tenido la soberbia de pensar que es algo único. Sobre él, situó la poesía. La poesía como misterio clarísimo o...como claridad misteriosa".¹⁸

Las eras imaginarias, todas, nutren la creación novelística de Paradiso; allí la poesía y el mito se reúnen. Vivimos con el autor su asombro ante el potens de la poesía en el reino de los mitos, ante la fuerza del mito en la región de la poesía. Las "eras" de Lezama proveen la sustancia suficiente para convertir a Paradiso en una cosmogonía, en la que se exhibe una parcela de la realidad con toda su desnudez de magnitud y miseria. En este sentido nos parece acertada la observación de Kolakowski, tocante a la naturaleza mítica de una obra de arte, aparte de las proyecciones de mitos ya fabricados que puede haber; el arte corresponde a un nivel mítico de nuestra convivencia que es el de perdonar al mundo su maldad y su caos: "El arte organiza las percepciones de lo malo y de lo caótico, introduciendo la comprensión de la vida de una manera tal que la presencia del mal y del caos

se convierte en la posibilidad de mi iniciativa respecto del mundo, que lleva en sí mismo su propio bien y su propio mal".¹⁹ Con este comentario, llegamos a los portales del nivel mítico en Paradiso, cuyo valor novelístico se encarna en el joven Cemí:

Es asmático, su incorporación anormal del aire lo mantiene siempre tenso, como en sobreaviso, tiende a colocarlo todo en la escala de Jacob, entre cielo y tierra como los semidioses. Su cara tiene algo raro, como una tristeza irónica, parece decir, todo puede llegar a la grandeza, pero todo es una miseria, qué le vamos a hacer. (F. p. 310)

Si bien hemos visto cómo el estilo literario de Iezama logra la consagración del tiempo, del espacio y del lenguaje mismo para crear un lugar y momento mágicos de la poesía, ahora debemos profundizar en el intramundo de los temas consagrados por el lenguaje mítico que logran crear una cosmogonía completa.

EL LENGUAJE MÍTICO EN PARADISO

La característica mítica-épica de Paradiso se percibe en primera instancia por la exigencia de "perdición en el bosque" que se le impone al lector. No es una novela para leer a ratos, ni mucho menos. La inmensidad del alcance creador en la escritura requiere ser correspondida por un esfuerzo semejante en la lectura. Es interesante que Bachelard incluya la "inmensidad del bosque" como un arquetipo del espacio infinito de la ensoñación. Y la inmensidad, para Bachelard, es una categoría filosófica del ensueño. "La

inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad...La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil...es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo".²⁰ En cuanto al bosque, es el lugar donde pronto nos podemos angustiar por sentirnos hundidos en un mundo sin límite. "Pronto, si no se sabe a dónde se va, no se sabe tampoco dónde se está".²¹ El mundo mítico-épico de Lezama es de dimensiones ilimitadas, reflejando la gran corpulencia inmóvil de su físico y el vuelo veloz de su espíritu insular, rodeado de horizontes infinitos.

La ensoñación de Lezama Lima, como hemos dicho, lo lleva a la lejanía de las eras imaginarias, entendiéndolo por "lejanía" un tiempo y un espacio soterrados en la memoria. Utilizamos "memoria" en su sentido platónico de despertarse en esta vida con las semillas del universo en el alma: "Recordar es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie", dice Lezama.²² En su estudio perspicaz de la poesía de Lezama, Guillermo Sucre hace referencia al "lenguaje como memoria" del poeta, que se une con la resistencia de la imagen contra el flujo del tiempo y hacia la floración del presente perpetuo, en el espacio ancestral y mítico. "Pero ni como resistencia frente al tiempo ni como floración de éste, la memoria de Lezama es simplemente un resto, lo que queda de algo. Es, por el contrario, una

continua creación y tiene...una dimensión metafórica. Incluso se podría pensar que el prodigio metafórico de Lezama se deriva de la memoria".²³

Entendida así, la memoria de Lezama se basa en un presente creador donde se confunden el pasado y el futuro; he aquí el secreto de sus eras imaginarias. En su ensayo sobre "Mitos y cansancio clásico", el poeta habla del método re-creativo aplicado a un pasado que no logramos precisar. "Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores" ²⁴

En Paradiso, esta reconstrucción ocurre a base de la creación de un intramundo donde los sueños, las fantasías, los descensos al centro de la tierra, los símbolos esotéricos reiterados al ritmo de un lejano tambor, las constantes alusiones al mundo de los muertos, la evocación de los dioses y héroes míticos, los motivos simbólicos que acompañan la transformación de Cemí, tejen la telaraña imaginaria que delimita su extensión. En Paradiso convive plenamente lo sagrado con lo profano: lo cotidiano se vuelve sagrado y lo sagrado cotidiano. Nos daremos cuenta de este vaivén de niveles a través del lenguaje mítico, en los ejemplos concretos de las siguientes secciones.

La consagración de los valores cubanos

Al final de su estudio sobre "lo cubano en la poesía", Cintio Vitier señala las esencias insulares recogidas a base de su análisis puramente literario de los grandes poetas cubanos. El crítico nos advierte que "lo cubano, como lo específico de cualquier otro país, se da en la poesía más por tácita añadidura que por decisión o relieve explícito".²⁵ Sin embargo, las diez categorías mencionadas por él describen con gran sutileza el alma cubana manifiesta en su poesía, sin caer en un estudio psico- o sociológico, por lo que aquí las hemos de utilizar como marco de referencia. Veremos que, en su mayoría, son características que hemos discutido a propósito de otros temas. Nos interesa señalar aquí el tono mítico que estas esencias adquieren, sin que por esto se crea que Lezama tiene la intención directa de consagrarlas. Reiteramos con Vitier que estas esencias emanan de la verdadera poesía como la aroma de la flor.²⁶

A propósito del lenguaje, hemos visto cuatro de las categorías: el arcadismo que incluye naturaleza, inocencia, ingenuidad, sensualidad, tropicalismo, tiempo ahistórico; la intrascendencia que incluye suave risa, anti-solemnidad, juego, choteo, despreocupación, nada; el vacío que incluye oratoria, énfasis, oquedad de las formas nacionales y sociales, carencia de finalidad, grotesco, absurdo; y el ornamento que incluye barroquismo frutal indiano, voluptuosidad, estilo del criollo, realidad como arabesco sobre la nada, espiral del

instante, adió's de la naturaleza o despedida del ser a sí mismo.

Aquí vamos a detenernos para ver una de las realizaciones más logradas de toda la novela, donde se pueden apreciar estos valores dentro de un contexto netamente mítico. Se trata del capítulo nueve, que comienza y termina con dos escenas de contrapunto. La primera es la sublevación de los estudiantes en Upsalón, que corresponde a la del '29 en que participó Lezama, en contra del régimen de Machado. En seguida oímos las cornetas de la escaramuza griega:

De pronto, ya con los sables desenfundados, llegó la caballería, movilizándose como si fuera a tomar posiciones. Miraban de reojo los grupos estudiantiles, que ocupaban el lado de la plaza frente a la escalera de piedra. Cuchicheaban los estudiantes, formando islotes como si recibieran una consigna. Llegó al grupo una figura apolínea, de perfil voluptuoso, sin ocultar las líneas de una voluntad que muy pronto transmitía su electricidad. Por donde quiera que pasaba se le consultaba, daba instrucciones. (E, p. 238)

Interviene el "larvatus prodeo" lezámico para justificar el calificativo de "apolíneo" al líder estudiantil:

El que hacía de Apolo, comandaba estudiantes y no guerreros, por eso la aparición de ese dios, y no de un guerrero, tenía que ser un dios en la luz, no vindicativo, no obscuro, no ctónico. (E, p. 238)

Ya habíamos oído los gritos de los alumnos de "muerte para los tiranos, muerte también para los más ratoneros vasallos babilónicos". Sigue en un lenguaje a veces ornamental, otras veces grotesco, mezclado con la risa de lo intrascendental, para describir el alboroto:

Las guaguas comenzaron a llenar la plaza, chillaban sus tripulantes como si ardiesen, lanzaban protestas del timbre, buches del escape petrolero, enormes carteras del tamaño de una tortuga, que cortaban como navajas tibias. Rompieron por las calles que fluían a las plazas, carretas pintadas que ofrecían su temeridad de colores a los cascos equinales, que se estremecían al sentir el asombro de la pulpa apla nada por la presión de la marcha maldita.

Un jinete de bestia negra llevó su espada a la mejilla de un estudiante que se aturdió y vino a caer debajo del caballo sombrío. El parecido a Apolo corrió en su ayuda, perseguido por el caballo color gris bajo el agua. Tiró de sus pies, mientras los que parecían de su guardia llovían piedras sobre el caballo negro y el grisoso espía, partiéndole los cartones de su frente con un escudo sin relieve.

La plaza de Upsalón tenía algo del cuadrado medieval, de la vecinería en el entono de las canciones del calendario; cohetes de verbena y redoblatantes de diciembre para la Epifanía, esplendor de un nacimiento en lo que tiene que morir para renacer.

En ocasiones un solo jinete perseguía a un estudiante que se aislaba por instantes, recibía refuerzos de piedras y laterías, estaba ya en la otra acera, describía espirales y abochornaba al malvado, que terminaba frenetizado pegando un planazo en una ventana, que soltaba una persiana anclada en la frente del centauro desinflado.

Una puerta de los balcones de la plaza, al abrirse en el susto de la gritería escurrió el agua del canario que cayó en los rostros de los malditos como orine del desprecio, transmutación infinita de la cólera de un ave en su jaula dorada.

(P. pp. 238-241)

Sigue el bullicio hasta el otro día; atestiguamos la dispersión de los estudiantes por la playa, la avenida y el parque, y los disparos más serios de los guardias frente al Palacio. En este momento Cemí es rescatado de un tironeo por su amigo Fronesis, y empieza a calmarse la acción bélica.

A lo largo de este capítulo vemos los primeros cambios en Cemí; llega a casa después del alboroto y escucha las pala

bras de una madre preocupada que aun así le reitera el reto de seguir en búsqueda de lo difícil. Cemí camina por las calles, entra en librerías, y se apasiona en los diálogos largos con Fronesis y Ioción, primero acerca de la literatura, sobre todo el barroco y después, motivados por el suceso escandoloso entre Baena Albornoz y Leregas, sobre el homosexualismo visto a través de Platón, Aristóteles, San Agustín y Santo Tomás.

Al final, llega Cemí a Upsalón, y con el mismo "de pronto" que anunció la sublevación de los alumnos, con la misma naturalidad del súbito lezámico para encarnar lo imaginario o adornar con su imaginación lo real, leemos:

De pronto, entre el tumulto de los pífanos, vio que avanzaba un enorme falo, rodeado de una doble hilera de linajudas damas romanas, cada una de ellas llevaba una coronilla, que con suaves movimientos de danza parecía que depositaban sobre el túmulo donde el falo se movía tembloroso. (P. p. 288)

Tal parece que estamos presenciando el culto egipcio al falo erecto de Osiris, o el de Dionisio en Grecia; sabemos que estos dos fueron dioses de la regeneración y la fertilidad, y que se celebraban ceremonias en las que la imagen del falo colocada sobre una carroza y adornada con flores, era transportada por los campos. Pero ni Eliade ni Frazer tienen la memoria de Lezama Lima para describir los detalles. Entre el júbilo báquico y el guiño de ojo cubano, sigue la narración:

Un genio suspendido sobre el phallus, acercaba el círculo de flores a la boca abierta de la cornalina,

como una rana cantando al respirar, luego lo alejaba, perseguido por las doncellas romanas, que tendían sus manos como para clavarle las uñas; otras veces, como un tiburón, se reía dentro del círculo de flores. El genio que volaba en la promesa de la corona para la cornalina fállica, estaba rodeado de innumerables kabeiroi, demonios enanos que portaban unos falos casi del tamaño de su cuerpo, que golpeaban a las vírgenes romanas y luego se perdían en la muchedumbre, entre dándose en sus piernas y golpeando en sus cuerpos con su enorme rabo fállico. La carcajada de esos enanos tenía una anchura de onda semejante a la rolliza longura de sus aguijones...La carroza estaba tirada por unos toros minoanos, con los atributos germinativos tornados por el calor y el esfuerzo de un color ladrillo de horno...Formando como la cara de la carroza, una vulva de mujer opulenta, tamaño proporcionado al falo que conducía la carreta, estaba acompañada por dos geniecillos que con graciosos movimientos parecían indicarle al falo el sitio de su destino y el final de sus oscilaciones. Un lazo negro, del tamaño de un murciélago gigante, cubría casi la vulva, temblorosa por el mugido de los toros, pero la sombra del animal enemigo de la sangre, tapaba el círculo de las flores, cada vez que los toros daban un paso y el casquete de cornalina avanzaba, rodeado de chillones enanos fállicos. (P, p. 289)

La secuencia de eventos en el capítulo, desde la sublevación, a la escena erótica homosexual, a los diálogos, al desfile que acabamos de ver, demuestra la vacilación innata entre los valores del ornamento y la intrascendencia, el arcadismo y el vacío. Las dos escenas en Upsalón alcanzan dimensiones plenamente míticas: una sublevación histórica se vuelve una actividad bélica homérica; en honor a esta actividad masculina y el encuentro entre los dos jóvenes, Upsalón ofrece una ceremonia de alto homenaje al falo como principio regenerativo.

Al advertir el lugar central que ocupa la familia, tuvimos la oportunidad de observar tres categorías más del alma

cubana: la lejanía, que incluye nostalgia desde afuera (emigración), nostalgia desde adentro, imagen mítica de la isla, anhelos reminiscentes, historia y cultura como sueño; el cariño que incluye suavidad y refinamiento en el trato, costumbres criollas, círculo abrigado y penumbroso en la familia, centro de la madre o la abuela, ternura y mimo en la amistad; la memoria que incluye infancia o naturaleza como paraíso perdido, añoranza del ayer familiar o heroico, misterio de las sensaciones en el recuerdo, y fábula.

No hace falta destacar de nuevo los momentos en Paradiso que demuestran estas características; aquí cabe notar que la madre, las abuelas, el padre, el tío, todos son, además de ramas del árbol genealógico, personajes netamente cubanos, motivos de lejanía, cariño y memoria, y como tales, nos envuelven en un ambiente épico. Pero es el padre quien adquiere un nivel plenamente mítico dentro de la novela, quizá por su misma muerte heroica desde el principio. Todos los recuerdos de Cemí sugieren a un Coronel infalible, loado por todos los oficiales y estimado por sus subordinados. Cemí a su lado se siente delicado, torpe, enfermizo. El Coronel es además la alegría, el espíritu de la fortaleza y la razón de ser de los demás. A través de la novela se le sigue evocando como a un héroe caído en batalla.

Por eso no nos sorprende cuando vuelve a aparecer en la última parte de la novela (capítulo XII), ahora mitificado como el capitán romano Atrio Flaminio y el crítico musical,

Juan Longo, personajes paralelos que se unen en la urna funeraria. Se reconoce al Coronel en Atrio Flaminio en seguida, por su calidad de capitán victorioso; en el caso de Juan Longo, notamos sus iniciales J.L. que son las mismas del autor y de su padre. De hecho, Juan Longo parece representar la nueva causalidad de la poesía, que se funde con él en su muerte. Lo que nos concierne aquí son los elementos míticos presentes, que convierten al Coronel en un héroe absoluto. Vemos que "se había iniciado en el estudio del arte de la guerra, la paz octaviana se había extendido por el orbe en los hexámetros de Virgilio y en las granjeras satisfacciones horacianas". (P, p. 395). Sabía llevar a cabo las actividades bélicas y "sabía aprovechar una tregua". Además había perfeccionado el arte oriental de la respiración. Mientras él avanza a territorios vecinos como Mileto, Sicilia y Larisa, mostrándose victorioso sobre la muerte a través de la acción bélica, Juan Longo se conserva en un sonambulismo permanente, encerrado por su esposa después de un ataque cataléptico, mostrándose igualmente victorioso sobre la muerte por el milagro de su extensión en la contemplación poética. Es de notarse que la esposa había estado inmersa en lecturas egipcias y "conocía que la hibernación destruye la terrible sucesión de la gota temporal". (P, p. 400). Ella misma "fue presionando las carótidas para ahondar la catalepsia". (P, p. 406). Lezama está provocando el nacimiento de la "nueva criatura", del crítico extendido

en el tiempo; en otra parte de la novela, Foción habla de "la eterna extrañeza de la glándula pineal" y pregunta: "¿sería como un espejo venido de la lámina que forma la corteza cerebral para empañarse al recoger el hálito y llevarlo hasta el agujero de la nuca, donde brotaría la nueva criatura?" (P, p. 278). Estamos en el terreno del "verdadero por imposible" de la realidad poética, hipostasiado aquí en el personaje de Juan Longo, quien muestra su victoria absoluta en sus aseveraciones sobre los descubrimientos metafísicos de la crítica musical, que tenía como deber, primero "reflejar el sueño que borra el tiempo y la casualidad", y después "captar la vaciedad (no el nadismo) de la sonoridad, pues el vacío tolera el absoluto del fluir". (P, p. 418).

Los dos salen victoriosos sobre la causalidad del Zeus/Júpiter, último de los dioses del Olimpo; mientras el capitán conquista unas tropas que celebran juegos en honor a Zeus Cronión, utilizando una contra-táctica, Juan Longo, al pronunciar sus palabras en la eternidad, para después dejar su cuerpo encerrado, "se había liberado de Júpiter Cronión". (P. pp. 400 y 419). Los dos encarnan la resistencia final de la imagen o del mito mismo: Juan Longo por su vida-en-muerte que dura 114 años, el capitán por ordenar a sus soldados que pusieran piedras en sus botas que impedirían al enemigo levantarlos, después de recibir el mensaje "Piedra y pedernal" de la pitia de Delfos.

Aquellas venenosas holoturias aéreas se lanzaron sobre los pechos legionarios, pero allí se encontraban guardadas en cueros del toro sostenedor de Europa, las piedras de pedernal. Al choque con los pechos alzados se levantaban chispas, respaldadas por la oscuridad del cuero donde yacían, cuya satisfacción levantaba una evidencia que atolondraba aquellas ánimas ululantes. Al llegar la mañana, aumentada por la chispa de la piedra de pedernal, los ecto plasmas combatientes se volvieron a su penitencia. (P, p. 410)

Cuando muere el capitán vencedor de todas las pruebas, de nuevo el cuerpo resiste la causalidad de la muerte, en una escena reminiscente de la leyenda del Cid Campeador:

La noticia de su muerte se mantuvo en secreto. Vinieron los jefes más importantes del asedio para preparar una estratagema. Lo embarcaron por la noche para que no fuese visto por ningún soldado... Llegaron al acuerdo de preparar en tal forma su cadáver, que cuando se diese la orden de la arremetida final, las tropas viesen la figura de Atrio Flamirio. Lo amarraban a su corcel y anudaban su espada a su mano derecha. Al ver de nuevo a su jefe, las tropas sintieron de nuevo el bronce que el jefe supremo había volcado en su coraje. (P, p. 422)

Las últimas tres esencias de lo cubano expuestas por Vitier son: la ingravidez, que incluye misterio de lo débil, fuerza de lo suave, delicadeza, flexibilidad, vaguedad, paisaje del rumor y del temblor; el despego que incluye falta de arraigo último, escaso sentimiento nacionalista, soledad, incoincidencia radical consigo mismo; y el frio que incluye ausencia de destino, incoincidencia con la realidad, vida oculta, desamparo, desolación.

Estos tres rasgos, que son la otra cara de las que acabamos de mencionar, indican la propensión del alma cubana a desarraigarse de su país, a ensoñar otra realidad, otra

tierra. Nos sirven de vínculo a la segunda parte de este estudio sobre el lenguaje mítico en Paradiso, la mitificación de lo eterno, o el mundo del Eros.

PARADISO: COSMOGONIA DEL EROS

Ha sido un fenómeno de este siglo (el del grado cero de la escritura) la aparición de novelas verdaderamente míticas, cuyo mayor logro es el Ulysses de James Joyce, y que manifiestan el impulso icárico hacia la creación de un intramundo literario donde puedan convivir los motivos sagrados de la antigüedad y los nombres perennes, símbolos de in illo tempore, imágenes esotéricas, mitológicas y panteistas. Paradiso será la primera novela en idioma español que intente cumplir tan alta consigna: "Todo en el universo del Paradiso , aún lo más inmediato y nimio, está bañado de misterio, de significaciones simbólicas, de religiosidad recóndita, y vive una eternidad sin historia".²⁷ Ya hemos dado mucho énfasis a la penetración de Lezama Lima en las eras imaginarias; aquí estudiaremos la visión del mundo en la novela, que nos presenta el potens infinito del Eros.

Sin duda, el factor determinante que nos impulsó a profundizar en los múltiples niveles del Eros en Paradiso, ha sido la afirmación del mismo autor acerca del Eros en la novela: "El tema de esa novela es el Eros del conocimiento...es la exaltación de la familia, el nacimiento del

Eros, el conocer en la infinitud".²⁸ Al tomar el Eros como eje central de todo el desarrollo novelístico, consideramos que habremos circunscrito, con el mayor acierto posible, la intención artística de Lezama al escribir Paradiso.

Nos tendremos que remitir a los dioses de la antigüedad, que encarnaron diferentes aspectos de Eros: Dionisio, Osiris-Adonis y Orfeo, recordando que el simbolismo de estos dioses tiene gran significación para nuestra época, como señalan repetidamente los mitógrafos. En su magnífico estudio sobre Eros y civilización, Herbert Marcuse sugiere que si bien hubo necesidad en un momento dado de reprimir los instintos del eros a favor del logos, para lograr el progreso de la civilización (según la interpretación de Freud), se ha pagado la deuda, y lo que ahora hace falta es el desarrollo de una civilización no-represiva. Los logros de la civilización actual, afirma Marcuse, con toda su represión, parecen haber creado las pre-condiciones para la abolición gradual de la represión. La discusión de la re-incorporación del instinto erótico "redimido" forma la sustancia de su libro; lo que nos interesa aquí es su visión de los dioses Orfeo, Narciso y Dionisio (colocaríamos a Adonis con ellos) como opuestos al héroe cultural Prometeo, quien representa el trabajo, la productividad y el progreso a través de la represión de los instintos. No así aquéllos, quienes están lejos de ser héroes en el mundo occidental:

...su imagen es la del gozo y la realización; la voz que no ordena, sino que canta; el gesto que ofrece y recibe; el acto que trae la paz y concluye el trabajo de conquistar; la liberación del tiempo que une al hombre con dios, al hombre con la naturaleza.

La imagen de estos dioses, prosigue Marcuse, reconcilia al Eros con Tánatos, porque efectúa una liberación de las potencias del Eros en el mundo en vez de buscar su control y dominio que conlleva la represión del Eros. La paz y la belleza sustituyen la destrucción y el terror; se busca la reunión de lo que se ha separado. En este sentido, son dioses del "Gran Rechazo": rehúsan la separación del objeto libidinoso.

Orfeo es el arquetipo del poeta como libertador y creador: establece un orden más alto en el mundo -- un orden sin represión. En su persona, el arte, la libertad y la cultura están combinados eternamente.³⁰

No nos sorprende ver fija la mirada de Lezama en estos dioses de la redención de la cultura a través del canto; encuentra en ellos su alimento espiritual, ya que si en sus vidas presenciamos la prueba hipertélica, del poder redentor de la poesía, toda la obra poética de Lezama pretende ser una prueba más inmediata, de acuerdo con el desarrollo particular de la civilización.

Nuestro estudio del Eros en Paradiso seguirá un progreso sugerido por la misma estructura hermética en la novela, cuyo simbolismo descubrimos en los diálogos de Fronesis, Foción y Cemí. Empezaremos con el Eros sistálico, visto en la novela como el caos, el placer sexual indefinido, lo orgiástico y el culto al falo; seguiremos la trayectoria solitaria de

José Cemí y el descenso órfico para iniciarse en el Eros hesicástico, manifiesto en las posibilidades de la amistad y en la eternalización del Eros por medio de la poesía.

El Eros sistálico

Tomamos prestados los términos "sistálico" y "hesicástico" de Oppiano Licario, que los utiliza para referirse a "las pasiones tumultuosas" y "el equilibrio anímico" respectivamente (F, p. 227). Opinamos que el progreso del primero al segundo marca la ruta del Eros en la novela, y el no entender así la novela ha dado lugar a una serie de críticas y censuras a las escenas eróticas, que resultan realmente ofensivas ante las aportaciones de la crítica literaria de este siglo. De todas la paradojas tratadas por Lezama, quizá la que queda más sutilmente resuelta es la del cuerpo-imagen. Recordemos que la primera imagen, en el sistema poético de Lezama, es el cuerpo humano, el paradero de un ser imaginario que al desprenderse del cuerpo, forma el ente poético del "cuerpo de la imagen". En igual forma, detrás de los encuentros corporales en Paradiso, vemos la persistencia de imágenes del Eros en las eras mitológicas que otorgan una coherencia total entre la visión poética y la sexualidad.

En su "Introducción a los vasos órficos", Lezama habla del caos original en la cosmogonía órfica, de donde brota el Eros:

De los comienzos del Caos, los abismos del Erebo y el vasto Tártaro, el orfismo ha escogido la Noche,

majestuosa guardiana del huevo órfico.. En ese huevo plateado, pequeño e incesante como un colibrí, se agita un Eros.. Ese huevo al casarse fija al Eros en el Caos alado, engendrando los seres que tripulan la luz, que ascienden, que son dioses.³¹

Pertenece a la remembranza de la noche órfica del Caos, anterior al vuelo del Eros dorado, las celebraciones dionisiacas de la primavera, en las que todo el mundo se intoxica con el deseo. También recuerdan la Noche original el niño, el poeta y el primitivo: "los niños cantando en el horno babilónico, el poeta que al realizarse tiene que haber dominado el caos, el primitivo que cree poder forzar la aparición de lo invisible, tienen el mismo paideuma, la misma substancia que es espacio y tiempo, pues señala la región y el devenir dentro de sus contornos". (P, p. 264). Fronesis ha dicho estas palabras al referirse a la inocencia de la edad de oro que se añora en la niñez, y cuyo recuerdo forma la textura del amor homosexual. De ahí que los episodios que veremos aquí, y que son los principales encuentros eróticos, canten desde la inocencia de las orgías órficas nocturnas, "en el mundo donde no existe todavía la conciencia del pecado... en que todavía no hay ninguna diferenciación, ninguna dicotomía entre el bien y el mal".³²

El placer del cuerpo

Es el personaje Farraluque, cuyas hazañas sexuales en el capítulo VIII han provocado acusaciones de "obscenidad", quien nos introduce plenamente en el terreno del deseo carnal: "la cercanía retardadora del cuerpo y la presencia en

la lejanía de la ensoñación". (P, p. 217). Se trata de un compañero de Cemí, a quien por haber exhibido su órgano sexual en varias ocasiones, se le impone el castigo de quedarse solo en el colegio durante tres domingos. Por la fama que tiene de poseer un órgano enorme, le esperan aventuras en el colegio cada domingo; cada aventura es estereotípica de una relación suntuosa que desde la antigüedad se ha practicado. La primera es con una criolla "prieta mamey" cuyo cuerpo respira el deseo por cada poro: "El ritmo de su respiración era secretamente anhelante, el sudor que le depositaba el estío en cada uno de los hoyuelos de su cuerpo, le comunicaba reflejos azulosos a determinadas regiones de sus espaldas. La sal depositada en cada una de esas hondonadas de su cuerpo parecía arder". (P, p. 216). Después de la cópula, en la que ella permanecía adormecida, Farraluque, todavía lejos de saciarse, ve a una española, una doncella que ofrecía "la llanura de sus espaldas y su bahía napolitana". La imagen sexual en este encuentro es la de una serpiente marina que va penetrando anillo tras anillo en el túnel de la mujer quien se ofrece en segmentos para hacer más emocionante el viaje y para cuya culminación pide "la ondulación permanente", que consiste en unos golpes con la mano al "conductor de la energía...Era una cosquilla de los huesos, que ese golpe avivaba por toda la fluencia de los músculos impregnados de un Eros estelar". (P, p. 218). De ahí Farraluque pasa a "la madura madona" de enfrente el segundo domingo; este encuentro nos evoca los

placeres de las técnicas tradicionales del mundo oriental. "Muchos años más tarde [Farraluque] recordaría el comienzo de esa aventura, asociándola a una lección de historia... Sus dos anteriores encuentros habían sido bastos y naturalizados, ahora entraba en el reino de la sutileza y de la diabólica especialización". (P, p. 220) Con imágenes exquisitas como ésta nos describe los deleites del amor con la señora: "pulimento o torneadura de la alfombrilla lingual en torno a la cúpula del casco". (P, p. 220). En otra ocasión Foción habla de los diferentes ejemplos del arte erótico oriental para demostrar "que esa excepción, ese desvío, esa enfermedad, esa infrasexualidad clandestina delincuencial, o como se quiera llamar, ha predominado en tribus arcádicas, en naciones enteras a través de milenios..." (P, p. 269). Precisamente en este momento de la narración las aventuras de Farraluque se vuelven homosexuales, primero con "el miquito Adolfo", hermano de la criolla prieta. Éste se retorció interminablemente, como esquivando a Farraluque: "El placer en el miquito parece que consistía en esconderse, en hacer una invencible dificultad en el agresor sexual. No podía siquiera lograr lo que los contemporáneos de Petronio habían puesto de moda, la cópula inter femora, el encuentro donde los muslos de las dos piernas provocan el chorro". (P, p. 222).

En contraste con estos episodios del placer del cuerpo, y presentado dentro del mismo capítulo VIII, está la fábula de Godofredo el Diablo, que vimos en otro contexto. Ahora lo

que nos interesa es el suceso entre la mujer Fileba, a quien desea y espía Godofredo, y el cura Eufrasio, quien por sus lecturas de San Pablo quiere "lograr en el encuentro amoroso, la lejanía del otro cuerpo y...extraer el salto de la energía suprema del gemido del dolor más que de toda inefabilidad placentera..." (P, p. 234). Así que Godofredo una noche presencia a la mujer frígida, el cura con su vestimenta puesta y con una "soguilla que venía a enroscarse los testículos, amaratados por la graduada estrangulación al retroceder Eufrasio con una lentitud casi litúrgica". (P, p. 235). Siguen los detalles sádicos de la "excéntrica problemática concupiscible" del cura, extensión absurda de sus lecturas paulinas, y que trae como resultado el suicidio de Pablo, el esposo de Fileba, y el accidente de Godofredo en el que pierde su ojo derecho. No hay nada más absurdo, parece decirnos Lezama, que la sexualidad dentro de la interpretación cristiana de la negación del placer y el cuerpo.

Otra dimensión del deseo carnal explorada por Lezama se dramatiza en el triángulo Foción-Daisy-George, durante el viaje de Foción a Nueva York. El triángulo incestuoso (Daisy y George son hermanos) se forma a base de dos diadas principales: la "androginal" (Foción tiene que acoplarse con George para atraer a Daisy, quien está enamorada de su hermano) y la "clitoidea" (Foción está obsesionado con su deseo por Daisy desde que llega a la ciudad). Todo el incidente, contado por Foción a Cemí, sirve de pretexto a Lezama para jugar

con la imagen del deseo; es totalmente inverosímil que Foción, netamente homosexual aunque casado y con un hijo, se enamore en esta forma de Daisy, y que su cópula con George sea un mero requisito impuesto para conseguir a Daisy. De nuevo vemos que lo que interesa a Lezama no es la lógica narrativa, sino la invención de situaciones novelescas que demuestran sus ideas. En este episodio encontramos primero una bella expresión poética de los efectos del Eros-Cúpido, en las palabras de Foción:

La imagen [de Daisy] llegada como por innumerables reflejos, ninguno de los cuales se precisaba, se apoderó de mí de un ímpetu, no siendo impedida por el tono vagaroso de los reflejos de abrirse en mi pozo interior. Creo que es la manera favorita del Eros para penetrarnos. [Los detalles físicos de Daisy] forman reflejos, reflejos flechas que vencen todas las compuertas y que terminan por hacer coincidir el Eros de la lejanía y la cercanía del poro que fingimos recorrer. (F. p. 364)

Esta conjunción por fin de la cercanía y la lejanía del cuerpo, que viene a ser la resolución del cuerpo-imagen en el amor, se lleva más lejos aún con la aparición fantástica de Daisy durante uno de los encuentros entre Foción y George:

Un día en que el dios Pan sopló con más pathos en nuestros frecuentes diálogos felices, sucedió lo inesperado, del espejo de un escaparate, de la misma extensión de las paredes, como una condensación del polvo de la alfombra, ¡qué sé yo! surgió la misma Daisy desnuda. (P. p. 367)

Es otro ejemplo novelístico de la dimensión de la vivencia oblicua en el sistema poético de Lezama, y como si esta dimensión asombrosa no fuera suficiente, Cemi al oír la historia

juega mentalmente con el desarrollo temporal, recordando que en el mismo instante en que Daisy saltaba sobre el cuerpo de su hermano George, Fronesis hablaba con él sobre el salto de San Jorge sobre el Dragón en el día de la resurrección. Se crea así la imagen de la bifurcación "en dos manifestaciones espaciales de opuesto signo", la plenitud de la victoria sobre la causalidad y la neutralización del fuego a través del amor incestuoso. (P, p. 368).

El culto al falo

Todos los encuentros sexuales en Paradiso tienden a rendir culto al falo; sin embargo, para los fines de este estudio, hemos separado los que dan énfasis al placer orgiástico sexual de los que destacan el placer fálico exclusivamente. En el proceso hacia lo hesicástico, el homosexualismo representa un paso esencial hacia los orígenes, hacia el Eros Urano. La imagen por excelencia de este culto es la que acabamos de ver, el desfile imaginado en Upsalón, reminisciente de los cultos anuales a Adonis como dios de la vegetación y la regeneración.

Antes de mencionar los episodios específicos dentro de la novela en los que se elogia implícita o explícitamente el poder fálico, nos parece importante señalar que, como homosexual, Lezama Lima rechaza rotundamente la necesidad de justificarse ante la sociedad:

Un hombre o lo que sea nunca podrá justificar por qué es homosexual, dejaría de serlo o no le interesaría

seguir en ese camino...la raíz donde no hay pureza ni impureza, sino un jugo sombrío que se absorbe y que concluye en la sentencia de una flor o en la plenitud morfológica de un fruto, trae desde la profundidad un hecho que no se puede justificar, porque es más profundo que toda justificación. (P, p. 265)

La necesidad de justificación presupone una reprobación que Lezama no reconoce en virtud de su plena vivencia poética en las eras imaginarias:

Es muy difícil que un Sócrates que se mueve en una circunstancia donde el homosexualismo no era una excepción, argumente en el sentido de justificación, pues no se sentía réprobo...(P, p. 266)

El intramundo del amor homosexual en Paradiso, por consiguiente, no está contaminado de actitudes defensivas, sino al contrario, es una visión totalizadora tanto de lo pobre y grotesco como de lo rico y sublime de las posibilidades del amor homosexual.

En una de las discusiones entre los tres adolescentes, Fronesis habla del error de la generalización excesiva en lo que concierne al homosexualismo:

Cuando hablamos de homosexualismo me parece a veces que generalizamos con exceso, otras pienso que hemos caído tan sólo en las zarzas del sexo...Es tan extensa la cantidad de sensaciones que se ocultan detrás del rostro o máscara de la palabra homosexual...(P, p. 274)

Por eso se nos presenta toda una gama de tipos de hombres y de encuentros; a veces de goce, otras de burla; cada uno sirve para subrayar lo heterogéneo del mundo homosexual.

Si fuéramos a señalar la idea matriz detrás del homosexualismo en Paradiso, sería la atracción por la sexualidad hipertélica, es decir, la ruptura con toda causalidad procreativa, como vimos cuando analizamos la frase "hiper

telia de la inmortalidad". Rota esta causalidad, el hombre es libre para encarnar una infinidad de imágenes eróticas, que en Paradiso giran alrededor de la reminiscencia de la edad de oro de la niñez: "El hombre vuelve al hombre por falsa inocencia, por la sombra que el demonio le regala como compañía de su cuerpo, por laberinto intestinal respirante, por escorpión que asciende en busca de la vulva para matar a su hembra". (F, p. 283).

Los dioses menores que rigen el ámbito homosexual en Paradiso son Término, Friapo y Anubis. Friapo es evocado través del adjetivo "priápico", aplicado a Farraluque y Leregas, los dos jóvenes dotados del órgano sexual de las dimensiones atribuidas a ese dios. El dios Término aparece en una visión onírica de Cemí que precede la narración del encuentro erótico entre Leregas y Baena Albornoz; al llegar Cemí a Upsalón, donde todos los alumnos están comentando el episodio que causó su expulsión,

La gravedad socarrona del dios Término parecía estar en el centro de esos grupos. Un solo tema levantaba el comentario procaz, seudocientífico, libertino o con denatorio. En el centro, el dios Término, con una mandíbula moviente, que remedaba una risa solfeando un solo hecho, con un enorme falo, y en la mano derecha un cuerno. A cada uno de los ascensos y descensos de la mandíbula, correspondía un movimiento rítmico de la mano con el cuerno que tapaba la himnica longura del falo. (F, p. 259)

Esta imagen nos advierte el cinismo de Cemí ante las interpretaciones banales de los demás alumnos, y nos prepara para la visión del episodio que tiene sus raíces en el resplandor de las eras imaginarias.

En primer lugar, tenemos la alusión al mito de Heracles, héroe griego de gran fuerza (cuyas relaciones homosexuales con varios soldados, según Graves, justificaban la costumbre militar en Tebas³³), condenado a cumplir doce faenas. Después de capturar el jabalí erimantiano, fue invitado a guiar la nave Argo. En su función de capitán, mostraba gran disciplina además de su fuerza característica. Un día Heracles retó a sus hombres a ver quién podía remar más; Jason y Heracles fueron los últimos, y Heracles seguía después de que aquél se desmayó.³⁴ De igual imponente se nos describe al atleta Baena Albornoz, capitán del equipo de remo:

Remando con tal violencia que lo hacía un tigre luchando con el fuego de San Telmo, Baena Albornoz hacía de su remo una espada que magullaba el cobre de las espaldas del mar. Aquel día...salió del heraclitano fluir, con una risa que enseñaba su heroísmo de pérdida total de incisivos en un tumulto de protesta deportiva. Para mostrar más aún su júbilo, le dijo al timonel enanito que levantase la canoa por la popa, mientras él la cargaba por la proa con el gesto de Heracles paseándose por las costas del Mediterráneo con un bastos en la mano. (F, p. 260)

Pero llegada la noche, este Heracles se dirige a hurtadillas al sótano donde duerme el priápico Leregas, y aquí se evoca el cráter de Yoculo del Viaje al centro de la tierra de Jules Verne:

El recuerdo del cráter de Yoculo pasó al sótano, por allí llegaban también las sombras del Scartaris. La sombra anillada de Scartaris sobre el cráter de Sneffels. Era la etapa anterior a la aparición de la rubia Graüben. No estaba allí la raíz del árbol, sino el fuego del nacimiento malo, de la esperma derramada sobre el azufre incandescente. Leregas en la media

noche, con su Eros de gratuidad en la adolescencia, no sudaba pensando en las rubias crenchas de Graüben. Su Eros reaccionaba reconstruyendo por fragmentos las zonas erógenas. (P. p. 261).

Julio Cortázar ha descifrado esta alusión literaria: "Diabólicamente, la resonancia de la inocente orografía islandesa se vuelve una lasciva circunstancia erótica, y el mensaje de Arne Saknussemm, maravilla de nuestra infancia ('Descends dans le cratère du Yocul de Sneffels que l'ombre du Scartaris vient caresser avant les calendes de Juillet, voyageur audacieux, et tu parviendras au centre de la Terre'), propone por el sonido y las imágenes una lúbrica revelación".³⁵

Baena es el Adonis que sucumbía en el éxtasis bajo el colmillo del cerdoso, asemejando el momento del orgasmo sexual en la novela a la muerte de Adonis por Apolo trans formado en jabalí.³⁶

Entonces, el Adonis en la expiración del proceso, empezó a morder la madera de un extremo de la camera. El grito del gladiador derrotado que antaño había mordido en un poste del campo de lidia, era semejante a la quejumbre que emitía al rendirse al colmillo del jabato, metamorfoseado en novato triunfador. (P. p. 262)

El episodio de éxtasis sexual se convierte en uno de furia, cuando Baena descubre al "coro de remeros que testificaban su humillación"; entonces con una vela y alcohol prende fuego a las camas de los chicos que han desaparecido, causando un incendio general en el dormitorio.

Esta escena entre Leregas y Baena es clave dentro de la novela, como nos advierten las dimensiones mitológicas del lenguaje narrativo. En ella se combina el goce sensual con

el goce de la imagen. Otra visión que ha tenido Cemi anterior a su llegada a Upsalón tiene tanta resonancia personal y onírica del autor, que resulta difícil de comprender; sin embargo, es rica en la simbología lezámica que contribuye al culto del falo. Cemi está en el Castillo de la Fuerza, situado a la orilla del mar; inspirado por las imaginaciones de Kafka y Cocteau, inventa una secuencia de metamorfosis en la que el pelo de un caballo se trueca en peces, otro caballo afectado de tétano muestra una verga titánica; los caballos comienzan a correr, los cuatro peces adquieren el tamaño de delfines y tripulan los caballos en una escena apocalíptica, quienes para evitar el crecimiento de los delfines se convierten en caballos de mar...Cemi después recuerda su visión:

Cemi recordó que cuando estaba en el castillo de la Fuerza y fue agraciado con una visión de las que él se reía, había situado delfines sobre caballos que corrían sus mutaciones entre el mundo inorgánico y el tétano. Delfines símbolo de un desvío sexual, que retozan cerca de la concha donde la cipriota diosa se envuelve en sus velos de salitre. (E, p. 259)

No es casualidad que los delfines, símbolos del desvío sexual para Lezama, estén retozando "cerca de la concha donde la cipriota diosa se envuelve en sus velos de salitre". La imagen de la vulva femenina es el complemento diabólico al vigor fálico en Paradiso; en la imagen que citamos del desfile del falo, la vulva está cubierta por un lazo negro "del tamaño de un murciélago gigante", y "la sombra del animal enemigo de la sangre" amenazaba a los toros y al gran falo

que avanzaban. (P, p. 289)

El complejo de la vagina dentata rige la relación entre Fronesis y Lucía, episodio que al lado de su contraparte en el mismo capítulo, el de Foción con el pelirrojo, dramatiza el elemento de terror inherente en las relaciones sexuales. En el primero, Fronesis hace un agujero en una camiseta para penetrar a Lucía de esta manera ("tápate eso, cochina" P, p. 207). Su experiencia aberrante con Lucía le sirve de alguna forma como iniciación al nivel de la indiferenciación sexual; a partir del momento en que arroja la camiseta al mar, hay una serie de metamorfosis serpentina que juegan con la imagen de la inmortalidad, hasta llegar a la serpiente circuncidada, imagen del uroboros original.

Así el hombre fue mortal, pero creador y la serpiente fálica se convirtió en un fragmento que debe resurgir. Fronesis sentía que los dos círculos de la camiseta al desaparecer en el oleaje, desaparecerían también de sus terrores para dar paso a la serpiente circuncidada. (P, p. 318).

Es de esperarse que el éxtasis sexual no se da en Paradiso entre el hombre y la mujer; las dos mujeres que llegan a ser personajes, aparte de la madre y las abuelas, demuestran la dicotomía que se estableció al mismo tiempo que el culto fálico, en relación con la mujer. Lucía es la mujer-cuerpo, por ende puta, la diosa en su aspecto infernal. Hécate con sus muchos amantes. Ynaca es la mujer-espíritu, la madre, la poesía; su diosa es Sofía, la sabiduría. Veremos el desenvolvimiento novelístico de Ynaca con Cemí, que es la resolu

ción poética a la cópula heterosexual, en la última sección de este trabajo.

Ya hemos hablado del terrorismo del pelirrojo al amenazar a Foción con un cuchillo; en otro momento se nos revela que es un tipo con "un Edipo tan tronado", que la madre le ha pedido a Foción su ayuda: "Le parecía normal que su hijo se abandonase al Eros de los griegos, con tal de que no fuera monstruosamente incestuoso". (P, p. 375).

Foción es un personaje tan enigmático como simbólico en Paradiso; en Oppiano Licario aparecerá más centrado por la transformación que sufre igual que Fronesis y Cemí en la poesía. De los tres jóvenes, Foción es abiertamente homosexual; tiene muchas aventuras pero quiere a Fronesis. Sin embargo, intuye que nunca va a poder saciarse con él, por lo que desarrolla la calidad de "aireación" en la relación; ya no busca la encarnación de su deseo, sino partiendo de su cuerpo, busca la sutílización, el "neuma" absoluto del otro cuerpo. Pero se topa aquí con un nuevo insaciable, tratando de lograr la reconstrucción de su imagen, va hacia él como "un halcón persiguiendo un neuma, el propio espíritu del vuelo". (P, p. 347). A Foción le falta un eje móvil para conseguir el amor de Fronesis, o aún más, para lograr ser más que "un carácter derivado de su trato con Fronesis".

La configuración de su conducta era nada más que un punto de su movimiento, es decir, había en su raíz un equívoco, su conducta no adquiría nunca forma, una forma última del devenir de la materia, según la frase de los escolásticos, sino una potencialidad deseosa... (P, p. 298)

Su poema a Fronesis gira alrededor del dios Anubis, nombre derivado de "ano" que en egipto significa "alto". Dividido el cuerpo humano en dos partes, el ano es la parte alta del cuerpo bajo: "Este dios abre a los muertos el camino del otro mundo, tiene la visión alta, el ano del cuerpo inferior, que le permite ver y guiar a los muertos". (P. p. 373). En su poema Fronesis es "el corredor [quien] se adelanta con la jabalina", y Foción "un puerco en colmillos para la trompa de caza [otra vez la imagen de Apolo matando a Adonis] / el adorador de Anubis / dios del camino del ano". (P. p. 374). Fronesis nunca le corresponderá a Foción en Paradiso (empieza a entender las posibilidades de este amor en Oppiano Licario): en la última imagen de Foción en la novela, lo vemos enloquecido, dando vueltas alrededor de un árbol, condenado como Ixión a girar eternamente hasta ser rescatado por una fuerza mayor. Cemí lo ve desde el hospital donde muere su abuela:

Alzó el rostro apesadumbrado aún por el recuerdo de su Abuela, y pudo ver un álamo grande de tronco y de copa, hinchado por la cercanía de las nubes que querían romper sus toneles rodados. Al lado del álamo, en el jardín del pabellón de los desrazonados, vio un hombre joven con su uniforme blanco, describiendo incesantes círculos alrededor del álamo agrandado por una raíz cuidada. Era Foción...La enorme cuantía de círculos que sumaba durante el día, la abría en espirales, tan sumergidos como silenciosos, mientras la nocturna lo acogía. Pero, en ese fiel del día y de la noche, Cemí supo de súbito que el árbol para Foción, regado por sus incesantes y enloquecidos paseos circulares, era Fronesis. (P. p. 393)

Al día siguiente Cemí ve los efectos de la "fuerza mayor": un rayo ha extraído el árbol por sus raíces, y Foción ha desaparecido con el árbol.

Con la muerte del árbol, su guardián había desaparecido. Cemi miró el contorno con inquieto detenimiento. El rayo que había destruido el árbol había liberado a Foción de la adoración de su eternidad circular.
(P. p. 394)

Con esta imagen se cierra la segunda parte de la novela, y con ella se da el fin del ambiente caótico, orgiástico de la sexualidad. Nos parece sumamente significativa la presencia de cuatro elementos míticos: la orgía, los dioses fálicos, el árbol y la muerte simbólica de Foción, todos ellos señalados por Eliade como motivos constantes en las ceremonias anuales mitológicas que celebran la regeneración y la resurrección.

La regeneración es, como lo indica su nombre, un nuevo nacimiento... Los combates rituales, la presencia de los muertos, las saturnales y las orgías son elementos que denotan que al fin del año y en la espera del año nuevo se repiten los momentos del pasaje y del Caos a la Cosmogonía.³⁷

Especificando "la presencia de los muertos", Eliade subraya la importancia de la "expulsión del chivo emisario" en estas ceremonias; nos parece adecuado que sea Foción el símbolo del chivo en Paradiso, ya que es el único que igualmente vive su imagen del cuerpo en Dios como de la sombra en el diablo (P. p. 276). Se reúnen en él la pasión carnal, la búsqueda de una salida definitiva de la causalidad, la osadía de la juventud que se dispone a dar todo por llegar a los orígenes del conocimiento.

Al principio de esta sección mencionamos que la orgía es un elemento evocativo del Caos original; también, señala

Eliade, sirve en las ceremonias para simbolizar la substan
ciación del vacío existencial:

La orgía hace circular la energía vital y sagrada...
Lo que estaba vacío de sustancia se sacia; lo que
estaba fragmentado se reintegra a la unidad; lo que
estaba aislado se funde en la gran matriz universal. ³⁸

Hasta este momento en la novela, el Eros había denotado una
sensación casi siempre nostálgica; se evocaba en la lejanía,
en su aspecto espiritual. En la segunda parte, con los
episodios que hemos señalado y otros menores que hemos
omitido, se vuelve sustancia el ambiente de nostalgia, que
significaba "vacío", el autor nos prepara para su visión
de la plenitud de la vida alrededor de la "gran matriz uni
versal".

El árbol, el eje de los espirales ixiónicos de Foción
al final, sugiere la venida del "centro del mundo" en la
última parte.

La variante más extendida del simbolismo del Centro
es el Arbol Cósmico, que se halla en medio del uni
verso y que sostiene como un eje los ³⁹tres mundos
(el infierno, la tierra, el cielo).

Veremos más sobre el simbolismo de las muertes y el árbol
en la siguiente sección, pero aquí cabe notar que termina
el Eros sistálico momentáneamente abatido. El Eros de alas
doradas, saliendo de su huevo órfico, parece haber creado
un caos sin fin y sin sentido. La desaparición del chivo
emisario y del árbol cósmico pide una respuesta definitiva,
que para Lezama será la resurrección hesicástica. Pero antes

de alcanzar esa dimensión del Eros, hay que pasar por la iniciación hermética.

El Eros órfico

Paralelamente al desarrollo del Eros sistálico en Paradiso, y con una significación primordial, está el proceso interior del joven Cemí, que parte del calor y la grandeza de su familia, en búsqueda de la esencia de las imágenes. Nunca vemos a Cemí en una relación física (de ahí la necesidad de la triada Fronesis-Foción-Cemí para personificar la turbulencia del adolescente pensante); sus inquietudes son netamente espirituales. Volviendo otra vez al pensamiento de Lezama sobre la corporalidad de la imagen, partiendo del cuerpo como imagen, notamos que Cemí no se preocupa por el Eros en su manifestación física:

Es para mí casi imposible hablar de cualquier forma de sexualidad, pues algo que puede existir en su apariencia comunicante y no en su esencia, como puede existir también en su esencia comunicante y no en su apariencia, es como si hablásemos de algún atributo formal que puede estar en su cuerpo pero no en su sombra, o en su sombra pero no en su cuerpo. (E. p. 276)

Dada la posibilidad de una contradicción irresoluble entre cuerpo-imagen, Cemí opta por definir su "esencia comunicante" solo, sin enredarse en las apariencias. Para definir su esencia, va hacia el Uno Individual, impulsado por el Eros de la poesía y el saber. El proceso hermético, solitario de Cemí es la hipóstasis novelística de las ideas centrales al desarrollo poético del propio Lezama, que comienza, como todo desarrollo espiritual, con el encuentro con la muerte.

El descenso órfico

Anteriormente vimos la significancia que tuvo para el joven Cemí la muerte de su padre, que se convirtió en una "presencia de la ausencia" desde temprana edad. Esta muerte se funde en la novela con la del tío Alberto para formar la imagen de la Muerte en su papel definitivo como espíritu acompañante en el descenso órfico. Es en el momento de la muerte del padre cuando por primera vez aparece Licario, cuya muerte al final equivale a la resurrección. Las últimas palabras del Coronel encargan a Licario el cuidado espiritual de su hijo Cemí: "Conózcalo, procure enseñarle algo de lo que usted ha aprendido viajando, sufriendo, leyendo". (P. p. 166). El Coronel deja a sus tres hijos y "la resistencia mágica, lenta y sutil de Rialta, frente a las insensateces y diabluras del destino, su sacrificio comprendido hasta lo último de la flor para la germinación del nuevo crepúsculo". (P. p. 169). Desde un principio Cemí vislumbra un resplandor allende la muerte.

El tío Alberto, que en la ausencia del padre heroico llega a ser el padre demoníaco en la novela, sufre una muerte más simbólica, más cargada de la presencia poética de Licario (desde la partida de ajedrez que llega a ser, explícita Iezama, "un lanzazo, en el nacimiento casi sexual del adolescente, de lo que es la poesía. Es la misma presencia de Oppiano Licario".⁴⁰ Después de un prelude con la muerte, en el que un charro mexicano canta corridos premonitorios y juega con un puñal,

el tío Alberto atraviesa un área poblada de árboles en un carruaje de resonancias medievales: "Algunos flamboyanes azules, bajo el creciente lunar, preparaban los arcos, bajo los cuales pasaría la carpa del primogénito, homenaje de la nobleza a la prole de la santidad, azul hecho para profundizar el paso de un pescado en una bandeja de cobre amarillado". (P, p. 208). La variedad de árboles en la escena que sigue (eucalipto, álamo, naranjo, jazmín) sugieren el Arbol de la Vida, el regreso a los orígenes, semejante al árbol que circundaba Foción durante la muerte de doña Augusta.

La multitud de símbolos en este pasaje ha sido magníficamente desglosada por Justo Ulloa en su estudio sobre Lezama, en el que nos apoyaremos para destacar algunos de aquéllos. En primer lugar, el paisaje contiene la imagen cuaternaria, símbolo pitagórico de la perfección de la eternidad: "cuadrados de naranjales", "cuadrados de verdes legionarios"; por otro lado la imagen de "tortugas verdes" también sugiere la eternidad:

Dentro de una niebla de amanecer, los chinos agudores comenzaban a regar las lechugas. El desprendimiento de los vapores hipnóticos de la lechuga, hacía que los chinos manoteasen la niebla, se recostasen en ella con una elasticidad de sala de baile o lanzasen sus palabras pintadas de azul. La inmensa legión de lechugas, montadas en tortugas inmóviles: era el primer sembradío de la eternidad. (P, p. 208)

En este pasaje que se vuelve totalmente simbólico, se nota el afán de Lezama por incorporar toda imagen posible para evocar no sólo la eternidad en su extensión al futuro, sino en su potens originario. Dice Ulloa:

En esta parte del trayecto, la imagen de lo eterno está subrayado por la presencia de la tortuga, que es imagen y modelo del universo a la vez que es símbolo de creación y longevidad. Pero...lo más importante es la relación que tiene con el Arbol de la Vida en algunas mitologías. Dicha relación cósmica se comienza a adivinar en la imagen de "lechugas" montadas en el lomo de "tortugas inmóviles".⁴¹

Una imagen más concreta que ilustra esta relación vegetal con lo mineral (lechuga-tortuga) sigue en Paradiso: "Aparecieron después las plantas que necesitan del fuego para llegar hasta el hombre. Plantas que en sus metamorfosis tienen algún parentesco con la piedra..." (P, p. 209). Así, la piedra y el árbol se funden como símbolos del "axis mundi" en cada detalle de esta descripción final del paseo antes del accidente automovilístico de Alberto:

Es allí, en otras latitudes donde la soledad se completa, donde el reno inmoviliza el árbol fosfórico que lleva sobre su frente, donde se posa el pichón de alción, unión integrada por la absorción en la noche de la soledad sacramental, entre el árbol de piedra conducido por el animal visitador de los acantilados y de los ventisqueros, árbol de piedra que reproduce el zigzag de los relámpagos apagados en los montes de hielo, y el ave que penetra junto con la tempestad, fiesta para aquel árbol de piedra llevado hasta la última soledad rocosa. (P, p. 210)

La muerte del tío Alberto cierra la primera parte de la novela; cargado el ambiente de imágenes esotéricas, no cabe duda de que estas muertes han hundido a José Cemí en el submundo de los misterios órficos. La soledad que sufre a partir de este momento contrasta vívidamente con el calor de la leyenda familiar de su niñez. Vemos claramente la transformación de la atmósfera novelística, desde el cariño, la memoria y la

lejanía mencionados por Vitier, hacia la ingravidez, el des-
pego y el frío de la adolescencia; la muerte del padre le
causa una desolación a Cemí que inmediatamente se convierte
en la vivencia total dentro de la imagen. Cuando muere el
tío Alberto, la imagen ha adquirido el potens de las conver-
siones alquímicas; desde la eternidad viene la remembranza
del vacío, el "wu wei" de los taoístas que crea "el espacio
creador, que comprende la polarización del embrión y de la
imagen".⁴² El embrión a que se refiere es el del conocimiento,
para el que se presiente la necesidad de un sacrificio. Cemí
va a personalizar al poeta como iniciado en los misterios,
impelido por el deseo icárico de dominar las distintas ramas
del saber con el fin de lograr la consagración del tiempo y
el espacio. El sufrimiento y la soledad así concebidos vienen
a formar parte del Eros mismo, como intuye Cemí: "...hay un
Eros de muerte que se expresa a través del sentimiento del
dolor". (P. p. 283). También intuye que el sufrimiento,
contrario a lo que piensa Nietzsche, puede tener un fin glorio-
so: "El hombre sabe que en toda rebelión hay sufrimiento...
el sufrimiento es prometéico, el hombre sufre porque no puede
ser un dios...El cumplimiento de todo destino es sufrimiento.
En el mismo éxtasis consecuente del Eros apoyado, el dolor
se hace indefinido...Todo sacrificio de es un sufrir con.
Esperan al dios invisible y se van convirtiendo en dioses
vísibles". (P. pp. 324,325).

El llamado del Eros del conocimiento

Desde el abatimiento que siente Cemí por la muerte del padre, llega "la resistencia mágica, lenta y sutil" de Rialta su madre a ser su impulso afectivo hacia la luz. En una de las conversaciones entre Fronesis y Cemí, éste evoca el capítulo undécimo de la Odisea, donde Circe guía a Ulises en el descenso al sombrío Hades. La madre de éste se pierde en la valle de Proserpina; tres veces el hijo se le acerca para abrazarla, pero ella se le niega, diciéndole, "Procura volver lo antes posible a la luz, aprende estas cosas y relátalas luego a tu esposa". (P, p. 284). Cemí recuerda con esto el consejo clave que había recibido de su madre el día del alboroto estudiantil, "Vive en el peligro de obtener siempre lo más difícil", y se conmueve por la voluntad de la madre para sufrir la ausencia del hijo, con tal de que se logre su ascensión a la luz germinativa. "La madre que ve el peligro...desaparece, se pierde, no contesta durante tres veces el llamado del hijo, para que vuelva a la luz. No te quedes en los infiernos, parece decirle, a pesar de la disculpa que has descendido al Hades para encontrarme, pero no me veas, asciende...para verme no te asomes al espejo de la Muerte". (P, p. 285).

El sufrimiento tiene una finalidad, requiere el descenso a lo desconocido para ascender a la luz de una nueva visión de la vida. Recordamos el primer ensayo de Lezama, donde habla de la voluntad para crear la necesidad de islas (en la

poesía) y su fruición para llegar hasta ellas.

Entre nosotros la más decisiva discontinuidad, la muerte, es como un extravío, como si nos decidiésemos "au fond de l'inconnu", pero al mismo tiempo una impulsión para reaparecer, para diseñar islas después de la paradoja que más nos cuesta, pero que es la única forma que puede preludiar la segunda muerte.⁴³

La misma noche después de las palabras alentadoras de Rialta, el joven Cemí encuentra en sus lecturas el texto que define el reto de su vida; es un llamado hecho por Wilhelm Meister a vivir de "un modo regulado, lo mismo que los astros...y recorrer siempre el mismo círculo con calma, amor y acomodación al objeto". El joven responde con afirmación al llamado, con la seguridad de que "era esa alusión a la cogtumbre de los astros, a su ritmo de eterna seducción creadora, a un Eros que conocía como las estaciones, lo que lo había llevado a esa frase...con la aceptación de una amorosa confianza". (P, p. 249).

Aparte del papel importante que juega la madre en el proceso de Cemí, está el apoyo de la amistad. El mismo día de la manifestación estudiantil, Cemí se encuentra con Fronesis y Foción; esta amistad tiene tanta importancia para Lezama como el hecho histórico: "El hecho por el cual tres adolescentes coinciden en una manifestación, marca ya por sí mismo el nacimiento de la novela. Buscando equivalencia podría decir que la realidad de ese hecho engendra una realidad de imago".⁴⁴ La amistad de Fronesis (que es la esencial, la de Foción es derivada) le brinda la compañía "sin la que

la soledad se vuelva sobre sí misma y el yo comience [sic] a lastimarse y a gemir, al sentirse incesantemente dañado". (P. p. 348). La amistad es el diálogo ("Nuestro diálogo está asegurado por la claridad y la oscuridad de los dos. Ni tu claridad intenta extinguir mi oscuridad, ni mi caos intenta dinamitar tu ordenamiento natural"-- P. p. 333); es la sensación de un abrazo al recordar la carcajada del amigo ausente ("En aquel momento le comunicó una alegría titánica oír otra carcajada de alguien que lo había escuchado sin que él precisara su figura. Se volvió; era Ricardo Fronesis que llegaba, su carcajada le había causado la sensación de un abrazo"--P. p. 383); es un espejo, "la búsqueda de la Unidad sagrada, indual, que encontramos en un rostro, en la médula, en el espejo universal". (P, p. 346).

Pero Cemí sigue siendo esencialmente un solitario, igual que Lezama Lima: "Creo en la verdad y el canto coral, pero seguiré siendo un solitario...Creo que la compañía robustece la soledad, pero creo también que lo esencial del hombre es su soledad y la sombra que va proyectando en el muro..."⁴⁵ Por eso llega tan pronto, en su ascensión espiritual, al estado de unidad anterior a toda ruptura del huevo órfico, al Uno Indual del Eros Urano.

Se habla con exceso de la homosexualidad...pero se tienen muy pocas ideas precisas sobre la androginia. El andrógino primitivo que pasa al culto esférico de la totalidad y de la perfección, que pasa al apeiron de los griegos y a la esfera universal de los cristianos. (P, p. 326)

Sus palabras son eco del pensamiento lezámico expuesto en Los vasbs órficos, en las que se repiten los símbolos esenciales derivados del Círculo Universal del origen urobórico.

Otra imagen de la indualidad primordial es el tiempo fabuloso de los idumeos en el que "el falo se hacía árbol, de donde como un fruto se desprendía la criatura". (P, p. 264). Refiriéndose a esa misma era imaginaria, Lezama afirma que "este es un gran período en que la evidencia de lo bello es inmediata",⁴⁶ aludiendo al proceso creativo individual.

Frente a todos los temas de discusión entre los adolescentes, "Cemí es el perturbado por llegar a configurar la imagen, por encontrarle un contenido y rebasar su expresión".⁴⁷ Su búsqueda es fervorosa, guiada por Eros:

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, p. 328)

El poema que le regala Fronesis refleja la firmeza de su proceso interior; después de expresar la voluntad del joven para viajar hasta los infiernos de Orfeo y Proserpina, y su fidelidad para con los amigos y el canto de la claridad, habla de su apego al arte para llegar al Eros del conocimiento:

El arte lo acompañó todos los días, / la naturaleza le regaló su calma y su fiebre. / Calmoso como la noche, / la fiebre le hizo agotar la sed / en ríos sumergidos, / pues él buscaba un río y no un camino.

Así todo lo que creyó en la fiebre, / lo comprendió después calmosamente. / Es en lo que cree, está donde conoce, / entre una columna de aire y la piedra del sacrificio. (E, p. 360)

Caminando solo por las calles, leyendo sin descansar, discutiendo con sus amigos, "fue adquiriendo la ambivalencia entre el espacio gnóstico...y la cantidad". (P, p. 377). Cemí asume su posición entre la naturaleza y la sobrenaturaleza; vive en la sobrenaturaleza a tal punto que el motivo fálico en él se manifiesta plenamente como símbolo de la regeneración y la resurrección. Las conversaciones de Cemí parten de las teologías de Santo Tomás y San Agustín para llegar a la imagen de San Jorge y el Dragón en el día del Juicio Final. Entrelazadas las imágenes de la lanza del santo, la serpiente y la cruz de Cristo, la espada del cristianismo y el Árbol de la Vida, concluye Cemí que "Cristo en su venida...podrá entonces dar la orden al ángel para el toque de queda y la definitiva diana matinal, la muerte y la vida eterna en la Resurrección". (P, p. 358).

En la última parte de la novela, Cemí se encuentra definitivamente solo; ya no aparecen Fronesis ni Foción. Durante la caminata de Cemí de noche, en el último capítulo, la luna, que desde el capítulo XII juega un papel importante (el paseante nocturno que regala al niño la jarra danesa también se despierta a la luz de la luna en su patio), es su compañera en la soledad. Eliade nos habla del simbolismo de la luna en los procesos de iniciaciones para apuntar

el devenir: "Así como la luna muere y resucita, así nosotros revivimos después de la muerte...Es pues fácil comprender el papel de la luna en las ceremonias de iniciación, que consisten en experimentar una muerte ritual seguida de un renacimiento..El devenir es la norma lunar...puesto que está viva, y por consiguiente un eterno devenir rítmico".⁴⁸ Esta noche de su caminata, Cemí percibe dos noches, la bifurcación de su descenso órfico y su ascensión a la luz:

Sentía dos noches. La primera noche seguía los dictados lunares, sus ojos eran también astros errantes. La otra noche se teñía con el humillo de la tierra, sus piernas gravitaban hacia las entrañas terrenales...Una era la noche estelar que descendía con el rocío. La otra era la noche subterránea, que ascendía como un árbol...(P, p. 481)

Por fin llega a la casa donde está el velatorio de Oppiano Licario, una casa llena de símbolos que señalan la culminación del desarrollo novelístico. Aquí nos interesa una escena en particular, que se liga directamente con el proceso interior de Cemí. En uno de los cuartos de la casa, hay una serie de símbolos medievales de la época del rey Arturo, que reiteran el motivo fálico e introduce el vaginal, arreglados alrededor del Santo Grial, símbolo del centro místico, indicativo de la integración total de Cemí como poeta, al lograr la llave que facilitará la entrada en el castillo hechizado de la poesía:

A lo largo del corredor se veían en mosaicos de fondo blanco, lanzas, llaves, espadas y cálices del Santo Grial. La lanza penetraba en un costado del que ascendía un bastón, la llave franqueaba la entrada a un castillo hechizado...un gris acero formando

la espada encajada en la tierra como un phallus, y cada trébol representaba una llave, como si se unieran la naturaleza y la sobrenaturaleza en algo hecho para penetrar, para saltar de una región a otra, para llegar al castillo e interrumpir la fiesta de los trovadores herméticos. Una guirnalda entrelazaba el Eros y el Tánatos, el sumergimiento en la vulva era la resurrección en el valle del esplendor. (P. p. 485)

Cemí ha alcanzado la liberación del dolor y de la muerte a través del Eros órfico, quien exige el abandono al mundo silencioso de los símbolos, donde muere toda causalidad aristotélica, para renacer en la luz del súbito celestial.

La eternidad del Eros

La tercera muerte significativa en Paradiso, que no discutimos antes, es la de Oppiano Licario, personaje simbólico de la reminiscencia en la poesía, y que había acompañado al Coronel y al tío Alberto en sus muertes. Es que la muerte de Licario es en realidad el triunfo de la resurrección de Eros, como lo había advertido la medium visionaria Chacha a Cemí, la noche de su caminata: "Ustedes no deben preocuparse por su muerte última, pues la persona por quien ustedes se vienen a interesar ya se había muerto varias veces. En su vida tuvo tres muertes, eso le permite ahora tener más paz, pues está como en su propia región". (P. p. 440). Las tres muertes mencionadas se refieren al Coronel, Alberto y Licario, y sugieren la costumbre en Tártaro, de permitir a la persona tres veces muerta y asignada a Eliseo, permanecer allí para la eternidad, con la libertad de visitar la

tierra cuantas veces desee. La muerte del Coronel, y la muerte como fuerza destructora del Eros, ha sido vencida con la aparición de Licario en la novela. Es significativo que éste sólo tiene una entrevista con Cemí, durante la cual le felicita por haber pasado "del estilo sistálico, o de las pasiones tumultuosas, al estilo hesicástico, o del equilibrio anímico". (P, p. 447).

Es en el último capítulo de la novela, en la casa de Licario hacia donde se dirige Cemí como atraído por un imán, donde el Eros sistálico y el órfico se unen en el Eros hesicástico de la eternidad. La resurrección carnal, en la que Lezama cree literalmente,⁴⁹ se ha efectuado en la sucesión Licario-Cemí. Todas las imágenes del "axis mundi" que hemos venido señalando se intensifican en el último capítulo, sobre todo con tres símbolos de la eternidad: la luz de la casa funeraria, la musiquilla del tiovivo y las estalactitas de la casa de Licario. Ha llegado "el momento mítico --descrito por Eliade--en que el mundo es aniquilado y creado, [en el] que es posible la abolición del tiempo. Entonces los muertos podrán volver, pues todas las barreras entre muertos y vivos están rotas...les es dado esperar un retorno a la vida, dura dero y concreto".⁵⁰

El símbolo de la luz en conjunción con la suspensión de la respiración es un tema que interesaba a Lezama en su ensayo sobre las eras imaginarias chinas: "La búsqueda alquímica de la píldora de oro, para conseguir la inmortalidad, se trueca

en la captación de una luz blanca por la respiración interna, por el aliento secreto... así el hombre se trueca en un neuma, así obtiene el cuerpo hálito... Fijada la contemplación, las imágenes se afinan y toman cuerpo".⁵¹ Ahora bien, José Cemí, que ha sufrido varios ataques asmáticos a lo largo de la novela, parecerá sereno en sus caminatas nocturnas de esta última parte, sugiriendo una transformación neumática que indica su posesión del "aliento secreto". Al final, la luz lunar que le acompañaba en su paseo se pierde en la iluminación profusa de una casa funeraria.

Una casa de tres pisos, ocupando todo el ángulo de una esquina, lo tironeó con un hechizo sibilino. Toda la casa lucía iluminada y el halo lunar que la envolvía le hizo detener la marcha, pero sin precisar detalles... Le sorprendía la totalidad de la iluminación de la casa. Chorreaba la luz en los tres pisos, produciendo el efecto de un ascendit que cortaba y subdividía la noche en tajadas salitreras. (P, p. 482)

La casa le da una sensación de evaporación que permite un nuevo agrupamiento de elementos; se trata obviamente de la inmortalidad lograda por las imágenes que "se afinan y toman cuerpo".

Después se detiene a observar las vueltas interminables y a oír la música reiterativa de un tiovivo, que nos recuerda otra vez la condenación de Ixión a la rueda del tiempo que simboliza la infinitud de la espera. Cemí sigue caminando, "su estado de alucinación mantenía en pie todas las posibilidades de la imagen" frente a la noche que "se hacía cada vez más resistente, como si desconfiase del gran bloque de luz

y de la musiquilla del tiovivo". (P, p. 484). Se atraviesa un bosque (la imagen de la inmensidad de la ensoñación que analiza Bachelard) para llegar a la casa de Licario, llamada por Lezama "la ciudad tibetana", la casa en las alturas, la casa de estalactitas:

El hechizo de la casa estaba en los escalonamientos que ofrecía su entrada...El avance de cada columna estaba interrumpido por peanas con piñas de estalactitas...Una mezcla de pulpo y estalactita trepaba por aquellas columnas inundadas de reflejos plateados. La casa parecía sin moradores, o éstos estaban adormecidos como el lagarto durante el otoño. Mientras duraban sus sueños, iban uniéndose la gota de agua que forma la estalactita y la gota de la tinta del calamar...(P, p. 486)

Para Lezama, la estalactita es el símbolo por excelencia de la eternidad. Refiriéndose a esta casa tibetana, dice: "...la ciudad de estalactitas donde vuelve a realizarse el afán de la sabiduría de la cultura china, de las culturas de las estalactitas tal como se ven en la cultura china, donde en ciertos meses de hibernación el emperador tiene que ir a las grutas para chupar las estalactitas, que es uno de los símbolos más profundos de la eternidad encontrados por el hombre".⁵²

Reminiscente de los demás símbolos fálicos, pero muy lejos de la causalidad procreativa del falo, la estalactita representa la totalidad de la liberación órfica en el Eros de la nueva causalidad poética, donde el goce y el conocimiento rijan el mundo. Marcuse describe la liberación que resulta:

Los símbolos órficos se centran en el dios cantante que vive para derrotar a la muerte y liberar a la naturaleza... Dejando de luchar y dejando de desear "algo que todavía tiene que ser alcanzado", están libres del temor de las cadenas, y, así, están libres per se.⁵³

Por eso podemos afirmar que el final de Paradiso es la culminación novelística del sistema poético de Lezama: presentamos la llegada de la última era imaginaria: la posibilidad infinita expresada y reiterada por Lezama en la frase "lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un potens, que es lo posible en la infinitud".⁵⁴ Licario, el Icaro, el "nuevo intentador de lo imposible...ha puesto en movimiento las inmensas coordenadas del sistema poético para propiciar su último encuentro con Cemí".⁵⁵ Este encuentro es necesario para que el conocimiento infinito de Licario engendre en Cemí el potens infinito de la poesía. Aparece la hermana Ynaca Eco Licario, símbolo de la resurrección, para entregarle el espíritu de Oppiano a Cemí, con el pequeño poema escrito por aquél y que contiene el mensaje de la resurrección: "Yo estuve, pero él estará, / cuando yo sea puro conocimiento, / la piedra traída en el viento, / en el egipcio paño de lino me envolverá". (P, p. 489). El conocimiento de que se habla se relaciona con la búsqueda de Oppiano e Ynaca del nexus entre las realidades que forman parte del cuerpo de la nueva causalidad. Oppiano era dueño de la parte de "las coordenadas o fuerza asociativa de reminiscencia", y ella de "la visión de reconstruir los fragmentos de un todo". (OI, p. 171). A Cemí, el poeta

icárico del futuro, le toca juntar estas dos capacidades para posibilitar la vivencia plena en la nueva causalidad.

Para terminar nuestro estudio, y casi a manera de posdata, nos parece importante considerar la suerte de Eros en la cópula entre Cemí e Ynaca en Oppiano Licario. Liberado Cemí, como Orfeo, del Eros de la sexualidad causal, su canto proclama la posibilidad de un Eros más pleno, como se sugiere en la narración que antecede al acto sexual entre los dos espíritus de la poesía. Ahora la oquedad femenina se ha transformado en el paraje del Eros original: "Lo que nos interesa de la oscuridad es tocarla en un punto y ahí está el origen del Eros...Hay ahí como un canto guerrero para invocar el Eros, el éxtasis de la totalidad en la totalidad". (OL, p. 149). La escena erótica que sigue se presenta en un plano simbólico y esotérico; se trata de la unión metafísica de lo femenino con lo masculino, posibilitada por la vivencia oblicua total de Cemí e Ynaca dentro de la poesía: "como siempre, la imagen iba creando previamente en Cemí su cuerpo de apoyo". (OL, p. 150). El cuerpo de la imagen, la imagen del cuerpo, se funden eternamente, dinámicamente en la expansión infinita del éxtasis de la poesía, pero un éxtasis hesicástico transformado por el Eros del conocimiento. La novela parcial que nos dejó Lezama Lima viene a ser la hipóstasis de la visión culminante de Paradiso, expresada en las últimas palabras de la novela: ritmo hesicástico, podemos empezar.

CONCLUSION

Empezamos este trabajo con el propósito de analizar los aspectos del lenguaje más destacados en Paradiso con el fin de profundizar y ampliar nuestra comprensión de su significado como expresión novelística en esta época. La obra de Lezama Lima es tan densa que ofrece infinitas posibilidades de enfoque para la crítica literaria. Este estudio pretendía abarcar de una manera panorámica el lenguaje literario en Paradiso, construyendo con ello un estudio casi preliminar de la expresión poética-filosófica de Lezama en su totalidad.

Al desglosar el sistema poético de Lezama como estudio introductorio a la novela, descubrimos la esencia del mundo de la Imagen del autor: un mundo vital, vivido por Lezama, en el que una escena de una jarra griega, o una frase dicha por Laotsé, o las líneas alucinantes de un sueño, o cualquier yuxtaposición de sucesos cotidianos, todos pueden ser flechas

poderosas en manos del poeta que las lance a la eternidad, dibujando la Imagen a través de las imágenes posibles. La poesía es la fuerza más grande del mundo para Lezama; sus poemas demuestran la vastedad de su imaginación que forja metáfora tras metáfora con el afán de crear una novedad originaria por medio del lenguaje. Los ensayos de Lezama describen el proceso del acto creador, donde la palabra es la herramienta, el mundo de los fenómenos causales la materia prima. Pero no hay verdadera creación sin el desafío del poeta-dios que vierte la realidad consecuente tal cual se ha impuesto como ley natural en el desarrollo de la civilización, y cree tenazmente en una nueva causalidad poética. El poeta demuestra lo cierto de esta causalidad con cada poema que logra sostener las nuevas relaciones a través de la Imagen.

Por eso la novela de Lezama tuvo que esperar su madurez poética; ya que en la extensión de Paradiso resplandece el gran logro de las dimensiones poéticas ilimitadas. La metáfora se vuelve fábula; la imagen se personifica y se dramatiza. Los enlaces novelísticos demuestran el poder de la Imagen para crear vidas humanas y someterlas a las reglas universales antes reservadas para una élite iniciada en los secretos ocultos. Paradiso es la novelización de la última era imaginaria descrita por Lezama: la del siglo XX de la posibilidad infinita, accesible a todos, lograda por los esfuerzos infatigables de héroes como José Martí.

Para entender en qué consiste la "posibilidad infinita" explyada en Paradiso, hicimos antes que nada un breve resumen de su contenido novelístico, que en primera instancia parece disperso y careciente de los elementos tradicionales que caracterizan la novela moderna. Pero la estructura interna de la novela es estricta; cada uno de sus tres momentos está regido, estilísticamente y por los detalles de su contenido, por la etapa poética correspondiente, cada episodio tiene una precisa razón de ser y se rige igualmente por un aspecto poético. A menudo encontramos episodios o personajes en contraposición, reflejando dos aspectos paradójicos que envuelven el símbolo poético; también vimos la importancia de la tríada que estira la paradoja hasta la perfección. Las tres partes de la novela (la evocación épica, la búsqueda del joven Cemí ansioso de superar los límites del tiempo y del espacio, la iniciación y culminación en la poesía del presente perpetuo), las series de tres personajes que caracterizan cada época y cuyo eje central es José Cemí, subrayan el carácter profundamente hermético de Paradiso, que nos permite y nos obliga vivir el tiempo y el espacio de la nueva causalidad descrita y vivida por Iezama Lima.

Si desde la estructura y el desarrollo novelístico se advierte que hemos entrado en el mundo asombroso de la Imagen, un análisis de las características de las imágenes en la narrativa de Iezama nos confirmó la presencia en "carne y hueso" de la creación poética que nos enseña a sorprendernos

ante la aceptación insípida de los eventos y personas a nivel pragmático de explicaciones aristotélicas. Es la diferencia entre una visión plana y la tri-dimensional del mundo que nos rodea; la poesía fuerza los cinco sentidos humanos a que entren en juego con la percepción, con el fin de crear las imágenes infinitas que otorguen, a su vez, el Sentido último de la vida.

Las imágenes al servicio de una fuerza mayor; en Paradiso, como en el pensamiento de Lezama, la imagen es impulsada por y culminada en el Eros del conocimiento. Dedicamos nuestro último capítulo al análisis del Eros en Paradiso porque es aquí donde se encuentra el contenido y su expresión poética, donde el lenguaje es uno y lo es todo. Haber logrado crear una cosmogonía del Eros a través del lenguaje, nos parece el logro mayor de la novela. De ahí la fuerza vital del título, Paradiso. "Paradiso" en primer lugar porque es una verdadera cosmogonía: "Para un escritor que ya he cumplido sus días y sus ejercicios -- dice Lezama -- el centro del paraíso es la novela; ella ordena el caos, ella lo tiende bajo nuestras manos para que podamos acariciarlo".¹ "Paradiso" después, y más importante, porque representa la convivencia de lo natural y lo sobrenatural en la experiencia humana. Paradiso, dice su autor, es un "mundo fuera del tiempo [que] se iguala con la sobrenaturaleza, ya que el tiempo es también naturaleza perdida y la imagen es reconstruida como sobrenaturaleza".² Es también naturaleza, afirma en otro

lugar, ya que entre los cubanos "paraíso es como naturaleza, no como símbolo o arquetipo".³ La fuerza de la imagen al servicio del Eros y al alcance de todos respira en cada página de Paradiso, y crea de la novela en su totalidad una obra mítica representativa del potens de la Imagen en nuestra época. La adecuación magistral entre este tema y el estilo que lo elabora a lo largo de la novela se debe a la suficiencia del lenguaje hoy en día para sostenerse a sí mismo; el manejo del lenguaje en Lezama alcanza dimensiones antes no imaginadas, y que hemos intentado destacar en cada capítulo de este trabajo. Gracias al fluir del lenguaje en Paradiso, tenemos una obra que, como afirma el mismo Lezama, "permite al fin una penetración más justa en [sus] obras anteriores",⁴ y cuya visión particular nos designa el potens poético-mítico adquirido por la realidad individual y colectiva cuando se propicia una atmósfera donde lo imposible actúa libremente sobre lo posible, creando lo posible en la infinitud.

NOTAS

Capítulo I

- 1 José Lezama Lima, Cartas (1939-1976), p. 173.
- 2 Ibid., p. 265.
- 3 Ibid., p. 105.
- 4 Dice Lezama en su conversación con Armando Alvarez Bravo, Orbita de Lezama Lima, p. 36: "Así, se trataba de un problema de encarnación de la poesía, o para decirlo en un lenguaje que recuerda al de los teólogos, hipóstasis de la poesía. Se trataba de buscar un pie de apoyo para la poesía, una encarnación de la metáfora y de la imagen en lo temporal histórico".
- 5 Ibid., p. 29.
- 6 José Lezama Lima, Introducción a los vasos órficos, p. 66. Citado de aquí en adelante como IVO.
- 7 Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas (C.I.L.), Interrogando a Lezama Lima, p. 19.
- 8 José Lezama Lima, IVO, p. 17.
- 9 Mircea Eliade, Imágenes y símbolos, p. 91.
- 10 Ibid., p. 98.
- 11 José Lezama Lima, IVO, p. 14.
- 12 Ibid., p. 16.
- 13 Habla Lezama de un segundo nacimiento, al referirse a la entrada en la vida; en este contexto la paradoja viene siendo una "adaptación a lo conocido". Ibid., p. 16.
- 14 Ibid., p. 17.
- 15 Ibid., p. 22.

- 16 Ibid.
- 17 Ibid., p. 7.
- 18 Cleanth Brookes, The Well Wrought Urn, pp. 49-51.
- 19 Del potens o la "posibilidad infinita" de la imagen, hablaremos en la segunda sección.
- 20 José Lezama Lima, Cartas, p. 12.
- 21 Ibid., IVO, p. 143.
- 22 Ibid., pp. 114 y 127.
- 23 Alvarez Bravo, op. cit., p. 32.
- 24 José Lezama Lima, IVO, p. 48.
- 25 Alvarez Bravo, op. cit., p. 28.
- 26 José Lezama Lima, IVO, p. 24 (subrayados míos).
- 27 Gilbert Durand, La imaginación simbólica, p. 17.
- 28 Lezama no se preocupa por dar otro nombre a la imagen vista como una red de imágenes, así que hemos tomado la libertad de distinguir la Imagen de este segundo nivel con mayúscula.
- 29 Lezama Lima, IVO, p. 157.
- 30 Durand, op. cit., p. 16.
- 31 Octavio Paz, El arco y la lira, p. 106.
- 32 Ibid., p. 112.
- 33 Ibid.
- 34 Lezama Lima, IVO, p. 21.
- 35 Ramón Xirau, al referirse al término "eterno reverso enigmático", utilizado por lezama, en Poesía iberoamericana Contemporánea, p. 102.
- 36 Lezama Lima, IVO, p. 25.
- 37 Ibid., p. 28.
- 38 Ibid.

- 39 Ibid.
- 40 Ibid.
- 41 Ibid., p. 45.
- 42 Ibid., p. 37.
- 43 C.I.L., op. cit., p. 50.
- 44 Lezama Lima, IVO, p. 170.
- 45 Ibid., p. 223.
- 46 Ibid., p. 189.
- 47 Ibid., p. 142.
- 48 Ibid., p. 152.
- 49 Ibid., p. 141.
- 50 Ibid., p. 106.
- 51 Ibid., p. 260.
- 52 Ibid., p. 256. Esta concepción de la redención de lo eterno por medio de la transubstanciación es el mensaje central de El medio divino de Teilhard de Chardin.
- 53 Eliade, op. cit., p. 15.
- 54 Lezama Lima, IVO, p. 70.
- 55 _____, citado por Alvarez Bravo, op. cit., p. 35.
- 56 _____, IVO, p. 149.
- 57 Alvarez Bravo, op. cit., p. 39.
- 58 Lezama Lima, IVO, p. 157.
- 59 Ibid.
- 60 Ibid., p. 158.
- 61 Eliade, op. cit., p. 19.
- 62 Lezama Lima, IVO, p. 258.
- 63 Alvarez Bravo, op. cit., p. 30.

- 64 Ibid.
65 Pierre Teilhard de Chardin, The Divine Milieu, pp. 121-128.
66 Lezama Lima, IVO, p. 261.
67 Ibid., p. 174.
68 Ibid., pp. 176-180.
69 Ibid., p. 220.

Capítulo II

- 1 Roland Barthes, El grado cero de la escritura, p. 30.
2 Octavio Paz, op. cit., p. 224.
3 Michel Zérafra, Novela y sociedad, p. 17.
4 Northrop Frye, Anatomy of Criticism, pp. 303-326.
5 Mario Vargas Llosa, "Paradiso" en La cultura en Mexico, p. VI.
6 Julio Cortázar, "Para llegar a Lezama Lima", en La vuelta al día en ochenta mundos, p. 78.
7 Lezama Lima, Cartas, p. 19.
8 Cortázar, op. cit., p. 45.
9 C.I.L., op. cit., p. 38.
10 V.F. Perkins, El lenguaje del cine, p. 150.
11 F. Téllez, citado en "El Paradiso de José Lezama Lima" por J.G. Rodríguez Sánchez, en Revista de Literatura Hispanoamericana, p. 72.
12 Paz, op. cit., p. 226.
13 Lezama Lima, IVO, p. 176. Justo Ulloa, en La narrativa de Lezama Lima y Sarduy, señala la relación de esta era filogeneratriz con el énfasis que da Lezama al árbol genealógico, pp. 88-92.
14 Esta idea ha sido discutida en nuestro primer capítulo,

pero la utilización de los términos latinos se da en Orbita de Lezama Lima, por Alvarez Bravo, p. 35.

- 15 No pudimos encontrar el libro de Jorge Mañach, Indagaciones al choteo (La Habana: La Verónica, 1940), pero nos sirvió de punto de partida la discusión de Ulloa sobre el choteo, y sobre todo su resumen del capítulo dedicado a Lezama en Escrito sobre un cuerpo, de Severo Sarduy. Véase Ulloa, op. cit., pp. 171 y 215.
- 16 Cortázar, op. cit., p. 61.
- 17 Eliade, op. cit., p. 13.
- 18 Moreno Fragnals, "Lezama Lima y la Revolución", en Plural, p. 16.
- 19 Hermann Broch, Poesía e investigación, p. 303.
- 20 Lezama Lima, IVO, p. 256.
- 21 Ibid., p. 262.
- 22 Gaston Bachelard, La poética del espacio, p. 257.
- 23 Ibid., p. 36.
- 24 Lezama Lima, IVO, p. 266.
- 25 Ibid., p. 267 (subrayados míos).
- 26 Ibid., p. 268.
- 27 Eliade, Tratado de historia de las religiones, p. 339.
- 28 Justo Ulloa, La narrativa de Lezama Lima y Sarduy, p. 167.
- 29 Ibid., p. 170.
- 30 Bachelard, op. cit., p. 198.
- 31 Ibid., p. 99.

Capítulo III

- ¹Guillermo Cabrera Infante, "Encuentros y recuerdos con José Lezama Lima", en Vuelta, p. 48.

- 2 Barthes, op. cit., p. 12.
- 3 E. Rodríguez Monegal, citado por Ramón Xirau en Mito y Poesía, p. 205.
- 4 Barthes, op. cit., p. 19.
- 5 Paz, op. cit., pp. 43-48.
- 6 Carlos Montemayor, "La nueva creación en Vicente Huidobro", en Revista de la Universidad de México, p. 28.
- 7 Barthes, El placer del texto, p. 32.
- 8 Eloisa Lezama Lima, refiriéndose a Oppiano Licario, en Cartas, p. 29.
- 9 Lezama Lima, citado por Cintio Vitier en Lo cubano en la poesía, p. 375.
- 10 _____, IVO, pp. 18-19.
- 11 C.I.L., op. cit., p. 25.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid., pp. 41-42.
- 14 Cortázar, op. cit., p. 57.
- 15 Elizabeth Rincón Morales, "Problemas espaciales a nivel de la forma en Paradiso", en Revista de Literatura Hispanoamericana, p. 119.
- 16 Ibid.
- 17 Cortázar, op. cit., p. 59.
- 18 Cintio Vitier, Lo cubano en la poesía, p. 370.
- 19 C.I.L., op. cit., p. 50.
- 20 Ibid., p. 29.
- 21 Eloisa Lezama Lima, en Cartas, p. 15.
- 22 Jorge Luis Borges, Siete Noches, p. 67 (subrayado mío):
- 23 Lezama Lima, IVO, p. 44.
- 24 Son las calificativas sugeridas por Federico García Lorca en "La imagen poética de don Luis de Góngora", en Poeta en Nueva York, p. 121.

- 25 Lezama Lima, La cantidad hechizada, p. 130.
- 26 Ibid., p. 132.
- 27 Lezama Lima, citado por Cintio Vitier en op. cit., p. 392.
- 28 Jean Franco, "Lezama Lima en el paraíso de la poesía" en Vértice, p. 32.
- 29 Moreno Friginals, op. cit., p. 18.
- 30 Lezama Lima en "Diálogos del fanatismo", entrevista de Jean Michel Fossey, Revista de la Universidad de México, p. 5.
- 31 Cortázar, op. cit., p. 46.
- 32 Vitier, op. cit., p. 389.
- 33 C.I.L., op. cit., p. 42.
- 34 Helmut Hatzfeld, Estudios sobre el barroco, pp. 426-7.
- 35 Ibid., p. 424.
- 36 Ibid., p. 108.
- 37 Woelfflin, citado por Juan de la Encina, en El estilo barroco, p. 137.
- 38 Paz, en el prólogo de Poesía en movimiento, p. 12.
- 39 Paz, El arco y la lira, p. 89.
- 40 Ibid., p. 58.
- 41 Las seis conjunciones son: \pm espacio gnóstico, \pm cantidad; \pm tangible \pm invisible; \pm forma \pm sustancia.
- 42 Lezama Lima, IVO, p. 13.
- 43 Ibid., p. 143.
- 44 Alvarez Bravo, op. cit., p. 38.
- 45 Barthes, El grado cero de la escritura, p. 34.
- 46 Moreno Friginals, op. cit., p. 17.
- 47 Vitier, op. cit., p. 485.

- 48 Vargas Llosa, op. cit., p. VI.
- 49 Severo Sarduy, citado por M.L. Domínguez Torres en "Lenguaje y erotismo en Paradiso", en Revista de Literatura Hispano-americana, p. III.
- 50 J.A. Goytisolo, Prólogo a Fragmentos a su imán, p. 17.
- 51 Ibid.
- 52 Lezama Lima, IVO, p. 10.
- 53 Sucre, op. cit., p. 205.
- 54 Ibid., p. 385.
- 55 Hermann Broch, op. cit., p. 286.
- 56 Lezama Lima, op. cit., p. 8.
- 57 Lezama Lima, La expresión americana, p. 66.
- 58 Moreno Fragnals, op. cit., p. 17.
- 59 Vargas Llosa, op. cit., p. VII.
- 60 Cortázar, op. cit., pp. 54-56.
- 61 Como la frase "tensiones inútiles y protestas petulantes" de Cortázar, en op. cit., p. 59, quien recomienda la entrega al texto de Paradiso sin poner barreras que no vienen al caso.
- 62 Broch, op. cit., p. 313.
- 63 Barthes, El placer del texto, p. 22.
- 64 Sucre, op. cit., p. 188.
- 65 Goytisolo, op. cit., p. 10.
- 66 Jean Franco, op. cit., p. 35 (subrayado mío).
- 67 C.I.L., op. cit., pp. 31-2.

Capítulo IV

- 1 Eliade, Imágenes y símbolos, p. 18.
- 2 Ibid., p. 19.

- 3 C. Kerényi, en Essays on a Science of Mythology, p. 7.
"Los eventos en la mitología forman el subsuelo o la fundación del mundo, puesto que todo yace sobre ellos. Son los deixis hacia donde todo lo individual y particular regresa y desde donde se forma; ellos permanecen sin época, eternos, invencibles en la primordialidad sin tiempo, en un pasado indestructible por sus renacimientos eternamente repetidos".
- 4 C.G. Jung, en Ibid., pp. 73-75.
- 5 Broch, op. cit., p. 299.
- 6 Ibid.
- 7 Leszek Kolakowski, La presencia del mito, pp. 11-13.
- 8 Xirau, Mito y poesía, p. 8.
- 9 Ibid., p. 218.
- 10 Barthes, Mythologies, p. 109.
- 11 Northrop Frye, The Critical Path, p. 84.
- 12 Paz, El arco y la lira, p. 34.
- 13 Ibid., p. 63.
- 14 Broch, op. cit., p. 317.
- 15 Ibid., p. 271.
- 16 Ibid., p. 294.
- 17 Barthes, Leçons, p. 18. "Si...todas nuestras disciplinas tuvieran que ser excluidas de la enseñanza menos una, la disciplina literaria debería ser salvada, puesto que todas las ciencias están presentes en el monumento literario. Por eso se puede decir que la literatura...es absoluta mente, categóricamente realista: ella es la realidad, es decir, el resplandor mismo de lo real".
- 18 Alvarez Bravo, op. cit., p. 40.
- 19 Kolakowski, op. cit., p. 40.
- 20 Bachelard, op. cit., p. 236.

- 21 Ibid., p. 237
- 22 Lezama Lima, La expresión americana, p. 23.
- 23 Sucre, op. cit., pp. 204-5.
- 24 Lezama Lima, op. cit., p. 20.
- 25 Vitier, op. cit., p. 484.
- 26 Estas esencias se enumeran en Ibid., pp. 485-486.
- 27 Vargas Llosa, op. cit., p. VI.
- 28 Lezama Lima, Cartas, pp. 166 y 172.
- 29 Herbert Marcuse, Eros y civilización, p. 172.
- 30 Ibid., p. 179.
- 31 Lezama Lima, IVQ, p. 184.
- 32 C.I.L., op. cit., p. 33.
- 33 Robert Graves, The Greek Myths:2, p. 103.
- 34 Ibid., pp. 223-238.
- 35 Cortázar, op. cit., p. 43.
- 36 Graves, op. cit. 1: p. 72, 2: p. 90.
- 37 Eliade, El mito del eterno retorno, p. 57.
- 38 _____, Tratado de la historia de las religiones, p. 323.
- 39 _____, Imágenes y símbolos, p. 47.
- 40 C.I.L., op. cit., p. 31.
- 41 Ulloa, op. cit., p. 107.
- 42 Lezama Lima, IVQ, p. 223. (Citado en nuestra discusión del vacío creador, p. 14).
- 43 Ibid., p. 22.
- 44 J.M. Fossey, op. cit., p. 2.
- 45 C.I.L., op. cit., p. 14.

- 46 Alvarez Bravo, op. cit., p. 31.
- 47 C.I.L., op. cit., p. 33.
- 48 Eliade, Tratado de la historia de las religiones, pp. 168-170.
- 49 Ya habíamos visto una cita de Lezama en la que afirma esta creencia (p. 8). En la misma cita Lezama especifica que habla de "la resurrección de la carne. En el sentido paulino, en el sentido absoluto". Cartas, p. 12.
- 50 Eliade, El mito del eterno retorno, p. 63.
- 51 Lezama Lima, IVO, pp. 238-9.
- 52 C.I.L., op. cit., p. 40.
- 53 Marcuse, op. cit., p. 202.
- 54 Lezama Lima, IVO, p. 180.

CONCIUSION

- 1 C.I.L., op. cit., p. 37.
- 2 Lezama Lima, IVO, p. 262.
- 3 C.I.L., op. cit., p. 63.
- 4 Ibid., p. 37.

APENDICE

SINOPSIS CRONOLOGICA DE LA VIDA Y OBRA DE JOSE LEZAMA LIMA

- 19 diciembre 1910 Nace José María Andrés Fernando Lezama Lima en Campamento Militar de Columbia, Cuba.
- 19 enero 1919 Muere el padre de Lezama Lima, José María Lezama y Rodda, en Pensacola, Florida.
- 1919 La familia, que consiste en la madre Rosa Lima y Rosado, la hermana Rosa, José y la hermana aún no nacida, Eloísa, se traslada a La Habana, a la casa de Prado 9, con la abuela materna Celia Rosado Aybar.
- 1920 J.L.L. ingresa en el Colegio Mimó
- 1926 Cursa la secundaria en el Instituto de la Habana; recibe su bachillerato en 1928.
- 1929 La familia se traslada a Trocadero 162, casa en la que vivirá J.L.L. hasta su muerte.
- Ingresa en la Universidad de la Habana en la carrera de leyes; no concluye sus estudios hasta 1938, debido a las clausuras sufridas en la Universidad por la etapa de insurrección nacional de los años 30.
- 1937 Publica Muerte de Narciso, poema largo.
- Edita tres números de Verbum, revista universitaria, con cinco compañeros más.
- 1939-1941 Editó seis números de Espuela de Plata, revista literaria que introduce corrientes europeas.

- 1940 Trabaja como abogado en el Consejo Superior de Defensa Social.
- 1941 Publica Enemigo rumor, primer libro de poesía.
- 1942-1944 Edita con Gaztelú diez números de la revista poética, Nadie parecía.
- 1944 Empieza a publicarse Orígenes, revista literaria de auge internacional, que alcanza 40 números entre 1944 y 1957. Con esto se integra una generación a su alrededor.
- Se queda solo con su madre por la emigración de sus hermanas.
- 1945 Trabaja en Dirección de Cultura.
- Publica Aventuras Sigilosas, libro de poesía.
- 1949 Viaja a México.
- Publica La fijeza, libro de poesía.
- 1950 Viaja a Jamaica.
- Publica Arístides Fernández, monografía acerca del malogrado pintor.
- 1953 Publica Analecta del Reloj, ensayos sobre la poesía.
- 1957 Publica La expresión americana, ensayos sobre las etapas artísticas en Latinoamérica.
- 1958 Publica Tratados en la Habana, ensayos sobre la poesía.
- 1959 Con la revolución cubana, es nombrado Director del Depto. de Literatura y Publicaciones del Consejo Nacional de Cultura.
- 1960 Publica Dador, libro de poesía.

- 1959-1962 Es nombrado uno de seis vicepresidentes de la Unión de Artistas y Escritores de Cuba, y Asesor del Centro Cubano de Investigaciones Literarias.
- 12 septiembre
1964 Muere su madre, que es el golpe más fuerte de su vida.
- diciembre 1964 Se casa con María Luisa Bautista, cumpliendo así con el último deseo de su madre.
- 1965 Edita Antología de la Poesía Cubana.
- Publica Paradiso, primera novela.
- 9 agosto 1976 Muere José Lezama Lima en la Habana.
- 1977 Se publican póstumamente Fragmentos a su imán, libro de poesía, y Oppiano Licario, continuación de Paradiso y novela incompleta.

Nota: Los datos han sido tomados de Orbita de Lezama Lima, de Alvarez Bravo, y Cartas, editado y comentado por Eloísa Lezama Lima.

BIBLIOGRAFIA

OBRA DE JOSE LEZAMA LIMA:

Lezama Lima, José. Algunos tratados en la Habana. Barcelona: Editorial Anagrama, 1971.

- _____. Cangrejos, Golondrinas. Buenos Aires: Editorial Calicanto S.R.L., 1977.
- _____. Cartas (1939-1976). Madrid: Editorial Orígenes, S.A., 1979.
- _____. Esferaimagen. Barcelona: Tusquets Editor, 1976.
- _____. Fragmentos a su imán. Barcelona: Editorial Lumen, 1977.
- _____. Introducción a los vasos órficos. Barcelona: Barral Editores, S.A., 1971.
- _____. La cantidad hechizada. Madrid: Ediciones Júcar, 1974.
- _____. La expresión americana. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1969.
- _____. "Literatura y sociedad", en Revista Mexicana de literatura. México: N.º 7, septiembre-octubre 1956.
- _____. Oppiano Licario. México: Ediciones Era, S.A., 1977.
- _____. Paradiso. México: Ediciones Era, S.A., 1973.
- _____. Poesía Completa. Barcelona: Barral Editores, S.A., 1975.

LIBROS Y ARTICULOS SOBRE JOSE LEZAMA LIMA:

- Alvarez Bravo, Armando. Orbita de Lezama Lima. La Paz: Editorial Jorge Alvarez, S.A., 1968.
- Cabrera Infante, Guillermo. "Encuentros con Lezama Lima", en Vuelta. México: Vol. 1, Nº 3, febrero 1977.
- Centro de Investigaciones Literarias (C.I.L.) de la Casa de las Américas. Interrogando a Lezama Lima. Barcelona: Editorial Anagrama, 1971.
- Cortázar, Julio. "Para llegar a Lezama Lima", en La vuelta al día en ochenta mundos. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 1973.
- Díaz Martínez, Manuel. "Introducción a Lezama Lima", en La Cultura en México. México: Nº 270, 19 de abril de 1967.
- Domínguez Torres, Mary Luz. "Lenguaje y erotismo en Paradiso", en Revista de Literatura Hispanoamericana. Venezuela: Universidad de Zulia, Nº 6, enero-junio 1974.
- Echavarrén, Roberto. "Lezama Lima y Severo Sarduy", en La Gaceta del Fondo de Cultura Económica. México: Año VII, Nº 75, marzo de 1977.
- Fossey, Jean Michel. "Dialógos del fanatismo", en Revista de la Universidad de México. México: Vol. XXXI, Nº 12, agosto de 1977.
- Franco, Jean. "Lezama Lima en el paraíso de la poesía", en Vórtice. California: Stanford University, Vol. 1, Nº 1, Primavera de 1974.
- Moreno Fragnals, Manuel. "Lezama Lima y la revolución", en Plural. México: Vol. VI, Nº 74, noviembre de 1977.
- Rincón Morales, Elizabeth. "Problemas espaciales a nivel de la forma en Paradiso", en Revista de Literatura Hispanoamericana. Venezuela: Universidad del Zulia, Nº 6, enero-junio 1974.
- Rodríguez Sánchez, Juan Gregorio. "El Paradiso de José Lezama Lima", en Revista de Literatura Hispanoamericana. Venezuela: Universidad del Zulia, Nº 5, septiembre-diciembre 1973.

Solares, Ignacio. "Sobre una imagen de Paradiso de Lezama Lima", en Proceso. México: Nº 1, 6 de noviembre de 1976.

Ulloa, Justo Celso. La narrativa de Lezama Lima y Sarduy: entre la imagen visionaria y el juego verbal. Tesis doctoral editada por la Universidad de Michigan, 1973.

Vargas Llosa, Mario. "Paradiso: una de las más osadas y magistrales tentativas literarias de nuestra época", en La Cultura en México. México: Nº 270, 19 de abril de 1967.

LIBROS Y ARTICULOS RELACIONADOS CON LA OBRA DE LEZAMA LIMA:

Aristóteles. El arte poético. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, S.A., 1979.

Bachelard, Gaston. La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

_____. The Poetics of Reverie. Boston: Beacon Press, 1969.

Barthes, Roland. Ensayos Críticos. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1977.

_____. El placer del texto. México: Siglo XXI Editores, S.A., 1978.

_____. El grado cero de la escritura. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, S.A., 1967.

_____. Leçon. Paris: Editions du Seuil, 1978.

_____. Mythologies. New York: Hill & Wang, 1972.

Borges, Jorge Luis. Siete Noches. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Broch, Hermann. Poesía e investigación. Barcelona: Barral Editoriales, 1974.

Brooks, Cleanth. The Well Wrought Urn. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

De la Encina, Juan. El estilo barroco. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

- Durand, Gilbert. La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1971.
- Eliade, Mircea. El mito del eterno retorno. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- _____. Imágenes y símbolos. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1974.
- _____. Tratado de la historia de las religiones. México: Biblioteca Era, 1975.
- Frazer, Sir James George. The Golden Bough. New York: MacMillan Publishing Co., Inc., 1974.
- Frye, Northrop. Anatomy of Criticism. New Jersey: Princeton University Press, 1973.
- _____. The Critical Path. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- García Lorca, Federico. "La imagen poética en don Luis de Góngora", en Poeta en Nueva York. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1962.
- Graves, Robert. The Greek Myths: 1&2. Great Britain: Penguin Books, 1977.
- Hatzfeld, Helmut. Estudios sobre el barroco. Madrid: Editorial Gredos, 1964.
- Jung, Carl Gustav. "Prólogo" al I Ching. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979.
- _____. The Spirit in Man, Art, and Literature. New Jersey: Princeton University Press, 1972.
- _____. y Kerényi, C. Essays on a Science of Mythology. New Jersey: Princeton University Press, 1972.
- Kolakowski, Leszek. La presencia del mito. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1975.
- Kott, Jan. El manjar de los dioses. México: Ediciones Era, 1977.
- Lukacs, Georg. "La tragedia del arte moderno", en Thomas Mann. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S.A., 1969.
- _____. Significación actual del realismo crítico. México: Biblioteca Era, 1963.

- Marcuse, Herbert. Eros y civilización. México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1981.
- _____. The Aesthetic Dimension. Boston: Beacon Press, 1978.
- Miranda, Julio E. Nueva literatura cubana. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1971.
- Montemayor, Carlos. "La nueva creación en Vicente Huidobro", en Revista de la Universidad de México. U.N.A.M.: Vol XXVIII, Nºs 425, diciembre 1973 y enero 1974.
- Neumann, Erich. The Origins and History of Consciousness. Princeton: Bollingen Series, 1973.
- Paz, Octavio. Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- _____. El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- _____. Poesía y movimiento. México: Siglo XXI, S.A., 1980.
- Perkins, V.F. El lenguaje del cine. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976.
- Richards, I.A. The Philosophy of Rhetoric. London: Oxford University Press, 1964.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. Textos de Estética. Lecturas Universitarias. México: U.N.A.M., 1978.
- Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia. Carácás: Monte Avila Editores, S.A., 1975.
- Teilhard de Chardin, Pierre. The Divine Milieu. New York: Harper & Row, 1968.
- Vitier, Cintio. Lo cubano en la poesía. La Habana: Universidad Central de las Villas, 1958.
- Xirau, Ramón. Mito y poesía. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.
- _____. Poesía iberoamericana contemporánea. México: SepDiana, 1979.
- Zérafra, Michel. Novela y sociedad. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1973.