

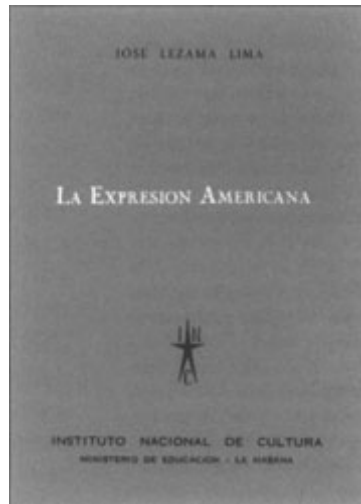


José Lezama Lima y la Reinención de América

Remedios Mataix¹

Decir que la operación de «invención de América» -en el sentido ya clásico que le diera Edmundo O'Gorman: *invención* como hallazgo y creación intelectual- constituye una constante en el proceso de autorreconocimiento e identificación imaginaria en la historia cultural hispanoamericana es ya un lugar común en el que no vale la pena insistir, salvo para destacar que recuperar esa noción a propósito de la obra de José Lezama Lima obliga a subrayar el matiz a mi juicio más significativo del término: el matiz creativo precisamente, el de relectura y reconstrucción imaginarias del pasado; una operación en la que ese elemento ficcional desempeña un papel fundamental para el ejercicio lezamiano de una *ficción de historia* por la que la palabra imaginaria pueda transfigurarse en palabra histórica y, desde ahí, causar los efectos sobre el imaginario colectivo que persigue el autor.

Siguiendo el rastro de esa operación que ficcionaliza la Historia sería posible recorrer la obra entera de Lezama: son decenas los textos en que, de manera programática o circunstancial, ordenada o caótica, aclaradora o enigmática, el autor emprende variadas recuperaciones del pasado prehispánico o colonial (sobre todo de lo anticolonial de la Colonia), pero voy a limitarme sólo a un conjunto de textos -las conferencias que pronunció en enero de 1957 en el Centro de Altos Estudios de La Habana, que luego integrarían su libro *La expresión americana* (1957)- que ponen en práctica esa operación de manera orgánica y metódica, es decir, con el propósito definido de llevar a cabo esa ficción de historia a que me he referido antes, por la que los sucesos y personajes históricos *reinventados* pasan de ser soportes de veracidad a ser alegorías, representaciones o metáforas de un destino americano común, que enfatizan la legitimidad de la imaginación como memoria colectiva y transforman, de paso, los modos tradicionales de reflexión americanista sobre la historia.



Lezama Lima, *La expresión americana*.

Porque, como recuerda Irleamar Chiampi al establecer el contexto ideológico del texto, cuando en 1957 aparece *La expresión americana*, el pensamiento americanista había cristalizado ya en una verdadera tradición²: un siglo de reflexión sistemática acerca de qué es América, qué lugar ocupa en la historia, cuál es su destino y cuál su diferencia frente a otros modelos de cultura había generado todo tipo de interpretaciones de acuerdo con las crisis históricas, las circunstancias políticas y las corrientes ideológicas, pero ningún intelectual hispanoamericano permaneció indiferente ante la problemática de la identidad. A través de sus escritos Hispanoamérica había pasado por el sobresalto de las antinomias románticas, por los diagnósticos positivistas y las propuestas regeneradoras de sus males endémicos, por la comparación con Europa y la cultura norteamericana; a veces se había reivindicado su latinidad, otras, la autoctonía indígena, y hasta se había erigido como el espacio cósmico de la «quinta raza» y la superación de todas las estirpes. La generación de Lezama, por tanto, encontraba el problema prácticamente resuelto. Y con la fijación, ya en los años cuarenta, —148→ de las nociones de transculturación y mestizaje como signos culturales fundamentales, el discurso americanista parecía haber hallado también una definición para su objeto, asumiendo la hibridez como signo de universalismo y a la vez como la «diferencia» que permitía identificar inequívocamente la complejidad de Nuestra América.



José Lezama Lima.

¿Qué podía añadir Lezama, ya a fines de la década de los cincuenta, a esa tradición del discurso americanista en la que casi todo estaba dicho? Su esbozo de América como hecho cultural no se opone a la idea vigente de hibridez y apertura a la recepción de influencias (lo que él rebautiza en *La expresión americana* como «espacio gnóstico» y «protoplasma incorporativo»)³, y en cuanto a la «forma» del discurso, si recordamos que Lezama no pretendió hacer historiografía sino un auténtico ensayo literario, había también otro ilustre antecedente: *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz. Sin embargo, las innovaciones explicativas que presenta el texto de Lezama en el marco del discurso americanista coetáneo son compatibles con los préstamos y afinidades con esa tradición, pues proceden de la elección de *otro* objeto de reflexión: *La expresión americana* no se orienta hacia el establecimiento de un matiz ontológico que invoca un «espíritu» o «esencia» nacional o continental, sino hacia el recorrido de una «historia de la imaginación americana» y sus formas de expresión que, en vez de ofrecer una fórmula de identidad, diseña una trayectoria de su producción cultural.

No abundaré en detalles sobre la situación histórico-cultural en que se fragua el texto, pero creo imprescindible considerar algunos aspectos del contexto ideológico cubano de los años cincuenta en que Lezama concibió su visión americanista, porque sin duda determinan esa orientación del texto, e incluso la selección de los materiales históricos que ingresan en él. Recordemos, simplemente, que estamos en la fase final de la dictadura de Fulgencio Batista, con quien culminaba toda una época de frustración política, dilución cultural y velada subordinación neocolonial que el propio Lezama había insistido en denunciar desde las páginas de *Orígenes*, a propósito del célebre anatema *-desintegración-* que lanzaba contra la seudorrepública, animado, decía, por el deseo de superar el «estupor ontológico», el vacío, la desustanciación en que había sucumbido la nación una vez perdida la inspiración política de los fundadores, como Martí⁴. Frente a ese «siniestro curso central de la Historia» y frente a la amenaza cultural de «la corruptora influencia del American way of life», el grupo *Orígenes* quiso practicar una operación de rescate de la dignidad nacional que, como es sabido, se materializó explícitamente en las célebres conferencias de Cintio Vitier sobre *Lo cubano en la poesía*, que coincidieron en 1957 con las de Lezama. Sin duda *La expresión americana* obedecía a la misma urgencia por formular retrospectivamente una imagen orientadora, aunque, en este caso, ampliada a lo continental, de modo que, sin

aludir explícitamente a hechos o situaciones del batistato, el ensayo lezamiano presupone el clima de abatimiento de aquellos años crepusculares de la dictadura en los que Cuba se había convertido en un grotesco simulacro de los ideales republicanos y en un territorio de uso y abuso de los Estados Unidos, donde campaban «la intrascendencia y la banalidad». De un modo oblicuo, como es propio de su estilo, Lezama conjuraba esas circunstancias ofreciendo la imagen entusiasta de su «americano ejemplar», cuyos rasgos de identidad -inteligencia, creatividad, libertad, rebeldía- encarnó históricamente en cada una de las etapas de la tradición cultural que recorre *La expresión americana*, desde las cosmogonías prehispánicas hasta las expresiones de la Vanguardia, pasando por las Crónicas de Indias, el arte mestizo de los barrocos, los rebeldes románticos de la Independencia o el «Nacimiento de la expresión criolla» en el siglo XIX.

La frase emblemática que abre *La expresión americana*, «Sólo lo difícil es estimulante», tantas veces citada, no sin razón, como alusiva a la dificultad característica de los textos lezamianos, tiene su origen en el proyecto de este ensayo: la *dificultad* americana no es investigar o fijar su *ser*, en el sentido metafísico (lo que está «sumergido en las maternales aguas de lo oscuro», dice Lezama), o establecer su origen («lo originario sin causalidad, antítesis o logos»), sino diseñar el proceso, la trayectoria de su imaginario. Él lo explica así: «[...] En realidad, ¿qué es lo difícil? [...] Es la forma en devenir en que un paisaje -en el código lezamiano equivalente a cultura, no a geografía; —149→ es el espíritu revelado por la naturaleza⁵ va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica. Una primera dificultad es su sentido; la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica» (pág. 49). Esa visión histórica, por tanto, según la entiende Lezama, es la «reconstrucción» del sentido de la tradición que ofrece la hermenéutica historicista, por obra de «la imago participando en la historia» (la imaginación), lo que otorga a esos repertorios históricos y culturales su eficacia y su capacidad como «fuerza ordenancista», es decir: como punto de referencia para la identificación de una colectividad.

Es esta segunda dificultad, la de reconstruir la historia por medio de la imagen, la que él mismo intenta en su diseño de *la forma en devenir* del hecho americano, penetrando en la Historia con los ojos de la ficción, extrayendo un saber nuevo del pasado histórico y, por lo mismo, apartándose tanto del sentido y la causalidad del historicismo, como de las búsquedas de la identidad, el ser o la esencia del americanismo precedente. En ese ejercicio, por otra parte, confluyen diversos conceptos que Lezama venía elaborando desde sus primeros escritos, veinte años atrás -como «Del aprovechamiento poético» (1938) o «Conocimiento de salvación» (1939), ambos incluidos en *Analecta del reloj* (1953)-, entre ellos, uno que se puede considerar principio rector de su pensamiento: lo que se concreta en *Paradiso* con la fórmula «Imaginación retrospectiva»⁶, que sirve de método al ensayo que nos ocupa y que es una recuperación imaginativa, ficcional, del pasado y la tradición cultural, encaminada a su reconstrucción artística, con la que adquirirá un *sentido* que a su vez pueda otorgarle «la plenitud de su forma», una expresión. Porque «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. Aún en la planta existe la memoria que la llevará a adquirir la plenitud de su forma, pues la flor es la hija de la memoria creadora» (pág. 60).

Del hallazgo de esa metodología por la que el arte (entendido como el ejercicio en el que recordar e «invencionar» confluyen) opera sobre la historia por sustitución, como la metáfora, y nos devuelve una imagen más completa de ella, brota la larga exploración de Lezama por *Las Eras Imaginarias* que ocupa buena parte de su ensayística desde 1958 hasta 1965, pero, sin duda, también la interpretación-reconstrucción de la historia de América que acomete en *La expresión americana*, el primer texto en que el autor pone a prueba, sobre el soporte concreto de la historia cultural, la viabilidad de esos conceptos teóricos, pues el uso de esa imaginación retrospectiva (basada en una lógica poética idéntica a la de las «remembranzas universales» de Giambattista Vico, de quien Lezama se confiesa apasionado heredero) está especialmente justificado en el caso americano por la propia naturaleza de su tradición, desde sus orígenes mismos:

La gravitación de la imagen echa raíces desde el principio entre nosotros. En América, desde los primeros cronistas de Indias, la imaginación no fue la loca de la casa, sino un principio de agrupamiento, de reconocimiento y de legítima diferenciación [...] La imagen sirvió al americano desde la conquista como un resguardo mágico y una seguridad en la elección, pues la imagen reorganiza y aúna las culturas aun después de su extinción. La imagen nos protege de la mortal oscuridad que nos podría destruir antes de tiempo...⁷



Lezama Lima, *Las Eras Imaginarias*.

Ahora bien, añade: «En qué forma la imagen ha creado cultura, en qué espacios esa imagen resultó más suscitante, y sobre todo en qué forma la imagen actúa en la historia, tiene virtud operante, son preguntas que sólo la poesía y la novela pueden ir contestando»⁸. Es la misma premisa de la que parte *La expresión americana*, con la que Lezama trama la estrategia por la que allí el ensayista se convierte en *narrador*: invocará que todo discurso historiográfico es, por su propio carácter de discurso, una ficción, una exposición poética, un producto de la imaginación del historiador, y llevará al extremo esa posición epistemológica con su propuesta de una historiografía «tejida

por la imago» que opera sobre la tradición cultural seleccionando aquellos momentos en que se dio la «potencialidad para crear imágenes» -es decir, los hechos que se convierten en símbolos culturales- y una galería de personajes —150→ ejemplares, verdaderos mitemas, que constituyen lo que Lezama llama «un tipo de imaginación dentro de una cultura», esto es: el estatuto imaginario que confiere a la historia caracteres de fábula fundacional.



Hunahpú e Ixbalanqué. Pintura maya.



«Nace el hombre». Ilustración maya del episodio del *Popol Vuh*.

En la apertura de esa fábula figuran ya dos de esos personajes emblemáticos que prefiguran aquella *dificultad* del hecho americano: los héroes Cosmogónicos del *Popol Vuh*, Hunahpú e Ixbalanqué, que bajan a los infiernos, luchan contra los señores de Xibalbá y tras muchas derrotas alcanzan la victoria definitiva con las astucias de su arte mágico, a partir de cuya actuación Lezama construye una alegoría de lo americano arquetípico. Pero comienza su relato ofreciendo ya, a propósito del *Popol Vuh*, una vasta metáfora para hablar oblicuamente del «problematismo americano»: la dificultad del hombre americano frente a la formación de su cultura. Dice Lezama:

La simbólica que se desprende del *Popol Vuh*, parece como si fuese a colmar el problematismo americano. Mientras el espíritu del mal señorea, los dones de la expresión aparecen lentos, errantes y somnolientos. Antes del surgimiento del hombre, le preocupan los alimentos de su incorporación. Parece como si preludiese la dificultad americana de extraer jugo de sus circunstancias. Busca una equivalencia: que el hombre que surgirá será igual que sus

comidas. Parece sentar un apotegma de desconfianza: primero, los alimentos; después, el hombre. Esa prioridad, engendrada por un pacto entre la divinidad y la naturaleza, sin la participación del hombre, parece como si marcara una irritabilidad y un rencor, la del invitado a viandas obligadas, sin las elegancias de una consulta previa para las preferencias palatales. Es evidente, por lo demás, que las viandas serán presentadas con el adobo conveniente: «el rocío del aire y la humedad subterránea». Pero fijaos bien en esa distinción. No es la creación de la naturaleza, de los animales antes que el hombre, lo cual es frecuente en todas las teogonías, lo que sorprende, sino que al hablarse de alimentos, parece como si el espíritu del mal quisiera obligarnos a comer alimentos, sobre los que la hostil divinidad, y no el hombre, ha sido la consultada. Además, el *dictum* es inexorable, si no se alimenta del plato obligado, muere.

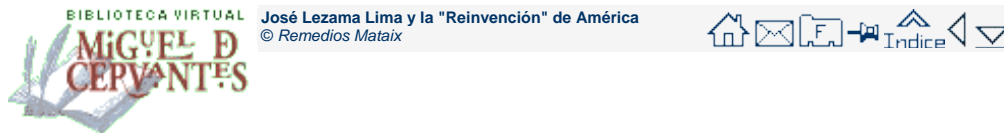
Vayamos por partes: en el *Popol Vuh*, como en casi todas las cosmogonías, la creación de los alimentos precede a la creación del Hombre, que, tras sucesivos intentos fracasados (los inconsistentes hombres de barro y de madera), tiene lugar en la Cuarta Edad, con la creación del hombre de maíz tras la victoria de los héroes civilizadores sobre los señores del Xibalbá. Pero, de acuerdo con la lógica metafórica de Lezama, el alimento (el modelo cultural) es impuesto al Hombre (al americano), pues éste se presenta al banquete de la cultura sin decidir sobre el menú. Lezama deriva de esa lectura del *Popol Vuh* dos «categorías» o constantes históricas de lo hispanoamericano: por una parte, un «furibundo pesimismo» que, dice, «tiende, como en el eterno retorno, a repetir las mismas formas porque ha recibido iguales ingredientes o elementos»: *el hombre será igual que sus comidas*; y, por otro, el «complejo terrible del americano»: creer que su expresión no es aún una forma alcanzada, sino un problematismo, algo todavía por resolver: «Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos, el americano busca en la autoctonía el lujo que se le negaba, y acorralado entre esa pequeñez y el espejismo de las realizaciones europeas, revisa sus datos, pero ha olvidado lo esencial: que el plasma de su autoctonía es tierra, igual que la de Europa. Lo único que crea cultura es el paisaje -sentencia-, y eso lo tenemos de maestra monstruosidad» (pág. 63).

Advierte además que esas dificultades expresivas que el *Popol Vuh* atribuye a «las criaturas que surgen en las nuevas regiones» le hacen pensar en «adecuaciones, interpolaciones, paralelismos» hechos por «copistas aguerridos, jesuitas irritados y graciosos filólogos españoles del siglo XVIII» (pág. 66) para sembrar interesadamente aquellos complejos terribles en el americano:

Desde la inexpresividad del morador que surge en aquellas nuevas regiones, hasta los juegos y destrezas de los hermanos, recorrido todo ello por la maldad de los señores de Xibalbá, nos recorre la sospecha de que el tono de incompletitud y espera que salta en cada uno —151→ de los versículos está logrado para alcanzar su complementario en

la arribada de los nuevos dioses. El odio de los señores de Xibalbá al ser surgido en su propia naturaleza es patético y asombroso. El odio a la criatura, irredimible.

(págs. 66-67).



Las sospechas que apunta Lezama sobre la fidelidad de la traducción del *Popol Vuh* (a la que más adelante atribuirá también influencias griegas y orientales, por vía de los jesuitas), en 1957 ya constituían una verdadera «cuestión homérica» entre los estudiosos, pero a él le sirven para reforzar su idea de que esos «complejos terribles del americano» surgen de haber asumido unos orígenes apócrifos, en los que se le ofrece una imagen distorsionada. En ellos el alimento cultural es impuesto, el *dictum*, inexorable, y también se impone la idea de una condición americana que sólo contempla una posibilidad: repetir las mismas formas porque ha recibido los ingredientes que las componen, «el hombre será igual que sus comidas». Ya desde el *Popol Vuh* «la expresividad surge como una lenta concesión temerosa, que en cualquier momento puede ser rebanada con impiedad» (pág. 67).

Por eso el mismo texto del ensayo intenta conjurar ambos complejos subrayando la dimensión verdadera que, según Lezama, hemos de atribuir a la narración maya quiché: «un fondo de rebeldía contra la maldición, unos dioses dispuestos a traicionar a los dioses en favor de los mortales» (pág. 70). Porque los héroes culturales prehispánicos Hunahpú e Ixbalanqué son para él dioses del mismo linaje que Prometeo. Con una de esas piruetas intelectuales tan frecuentes en su pensamiento, Lezama logra vincular sucesivos recortes del *Popol Vuh* que narran la ingeniosa victoria de los gemelos sobre los señores del Xibalbá⁹, con el relato mítico del origen del fuego en las tribus jíbaras del Ecuador:

En la leyenda Tacquea sobre el origen del fuego en algunas tribus ecuatorianas, Tacquea mantiene la puerta entreabierta, para impedir que los hombres metamorfoseados en aves le robaran el fuego. La puerta entreabierta, presionada cada vez que llegaba uno de los robadores, oprimía su cuerpo, hasta que llegó el colibrí y logra burlar las astucias de Tacquea [...] Se moja las alas para burlar la puerta entreabierta, cuchilla para los robadores del fuego. Tiritando de frío, conmueve a la mujer de Tacquea, quien lo entra en la casa para calentarlo. Por su centelleante brevedad, que le impedía llevarse un tizón de fuego,

pasea las plumas de su cola por las llamas, de donde vuela al makuna o árbol de corteza muy seca, de ahí salta y se irisa por los tejados, exclamando «¡Aquí tenéis el fuego! Tomadlo pronto y llevadlo todos».

(págs. 69 y 70).



Los Señores del Xibalbá. Pintura maya.



Portada de la primera versión castellana del *Popol Vuh* (1701).

La conclusión *en oblicuo* de Lezama: en América, incluso «al gracioso colibrí lo vemos en el *rôle* de la gigantomaquia prometeica» (pág. 69).

En otra de sus grandes secuencias, la fábula lezamiana nos lleva al siglo XIX, que fue su siglo preferido, entre otras razones, porque lo consideraba un «periodo de integración» de la conciencia americana (por oposición al XX, en su opinión «desintegrador», al menos en su primera mitad). De él surge otra figura arquetípica, el *Rebelde Romántico*, encarnado sucesivamente por fray Servando Teresa de Mier, Simón Rodríguez y Francisco de Miranda, los tres trotamundos, conspiradores de la Independencia, cuyos azarosos destinos Lezama hace culminar en la imagen que reserva para José Martí como «plenitud» de las que considera las tres «coordenadas del hecho americano»: el sufrimiento y el destierro, la conciencia de autoctonía y el impulso utópico, «la

tierra prometida» (*cf.* págs. 128-131).

La figura que elige Lezama como símbolo de esa rebelión romántica es, no obstante su devoción por Martí, la de ese «curita juvenil afiebrado, muy frecuente en la exaltación y el párrafo numeroso, dado a tesis heresiarcas» (pág. 110). Es Fray Servando Teresa de Mier. El singular retrato que Lezama elabora de Fray Servando se inspira en el texto de sus agitadas Memorias, que tematizan sobre todo la persecución y la huida, pero su interés se centra en el valor de la figura del fraile como ejemplo intelectual.

Comienza su retrato recordando el inicio del ciclo de las persecuciones sufridas por Fray Servando, el 12 de diciembre de 1794, —152→ cuando pronunció su heterodoxo sermón sobre la prédica del Evangelio en América por Santo Tomás -«una herejía sin herejía»- en presencia de una multitud presidida por el Virrey y por el Arzobispo de México. Veamos cómo lo cuenta Lezama:

Para oír al joven ha acudido hasta el Virrey, pues la festividad es de rango mayor: se trata de predicar en unas fiestas guadalupanas. Y el tonsurado, el que causa tal revuelo verbal, se ha lanzado, según el arzobispo, en peligrosas temeridades. Afirmaba el predicador que la imagen pintada de la guadalupana estaba en la capa de Santo Tomás, y no en la del indio Juan Diego. El pueblo se mostraba en ricas albiricias, en júbilo indisimulable; el arzobispo cambiaba posturas y se mordía labios, y el virrey lanzaba a vuelo prudencial su mirada ante la alegría desatada del pueblo y la cólera atada y reconcentrada del arzobispo...

(págs. 110-111)



Representación (mediados del XIX) de Juan Diego y la *tilma* en que apareció la Virgen de Guadalupe.



Fray Severando Teresa de Mier (1763-1827).

La anécdota es conocida: En su famoso sermón de homenaje a la Virgen de Guadalupe, Fray Servando aseguraba poder confirmar la antigua hipótesis de la evangelización de América por Santo Tomás, siglos antes de la conquista española, bajo el nombre de Quetzalcoatl. Y, en la misma línea, trataba de identificar a la Virgen de Guadalupe con la divinidad azteca Tonantzin. Por supuesto, Fray Servando fue procesado, el Arzobispo lo desterró por un período de diez años, que finalmente fueron veinte, y al ostracismo se sumaron la perpetua inhabilitación para enseñar, predicar o confesar, y la privación de su título de Doctor en Teología.

La «imaginación retrospectiva» de Lezama focaliza precisamente esos «discursos de teología fantástica» -dice-, bajo los cuales ardía, mal disimulado, el fuego de la rebelión nacional», porque la imagen de Fray Servando que se propone construir se dirige a orientar la función del intelectual en el marco de los debates por la construcción de la nación:

¿Qué se agitaba en el fondo de aquellas teologales controversias? Fray Servando, al pintar la imagen guadalupana en el manto de Santo Tomás, de acuerdo con la legendaria prédica de los Evangelios que éste había hecho, desvalorizaba la influencia española sobre el indio por medio de espíritu evangélico. Y el arzobispo, oliscón de la gravedad de la hereje interpretación, le salía al paso, lo enrejaba y vigilaba, sabiendo el peligro de aquella prédica y sus intenciones [...] Al fin, la querrela entre el arzobispo frenético y el cura rebelde va a encontrar su forma *raciné*, se arraiga en el separatismo [...] Rodando por los calabozos, Fray Servando al fin encuentra en la proclamación de la independencia de su país la plenitud de su rebeldía, la forma que su madurez necesitaba para que su vida alcanzara el sentido de su proyección histórica.

(pág. 111).

En efecto, Fray Servando había llevado a cabo «una de esas traslaciones de conceptos que son tan frecuentes en la génesis de las ideas nacionales», en su caso, cuestionando uno de los títulos más fuertes de los españoles para la posesión de las colonias: la predicación del Evangelio. Eliminado ese mérito, su señorío no tenía razón de ser en América. Lo que realizaba era una operación teológico-política sobre tradiciones ya existentes: sin negar el cristianismo, negaba el derecho a la dominación colonial, con lo que convertía uno de los puntos fuertes del poder español -la comunidad religiosa- en una razón más para la emancipación de las colonias. Como explica Lezama: «Primera señal americana: ha convertido, como en la lección de los griegos, al enemigo en auxiliar». Más aún: «Si el arzobispo frenetizado lo persigue, logra con su cadeneta de calabozos anclarse en la totalidad de la independencia americana» (pág. 112).

Las peripecias del fraile mexicano se inscriben, como recuerda el texto, en una situación de «crisis de la imagen», a caballo entre la del viejo orden colonial y la de la América independentista, o, en palabras de Lezama, «a horcajadas en la frontera del butacón barroco y del destierro romántico»: «Fray Servando, bajo apariencia teologal, sentía como americano y, en el paso del señor barroco al desterrado romántico, se veía obligado a desplazarse por el primer escenario del americano en rebeldía» (pág. 111).

En ese proceso, los hombres como Teresa de Mier se fueron convirtiendo en poderosos (y peligrosos) *constructores de saber*. Lezama reconoce con agudeza que la identidad y la misma idea de nación son construcciones, — 153→ «artefactos culturales», y a través del ejemplo de Fray Servando, reivindica como función del intelectual esa capacidad que atribuye al fraile -y que su texto persigue- de congregar, de propiciar modulaciones de un imaginario en el que la comunidad se reconozca; en suma, esa capacidad de ser constructor de saberes:

La proyección de futuridad de Fray Servando es tan ecuánime y perfecta que, cuando ganamos su vida con sentido retrospectivo, parece como lector de destinos, arúspice de lo mejor de cada momento. Creador, en medio de la tradición que desfallece, se obliga a la síntesis de ruptura y secularidad, apartarse de la tradición que se extingue para rehallar la tradición que se expande, juega y recorre destinos [...] Fue el primer escapado, con la necesaria fuerza para llegar al final que todo lo aclara, del señorío barroco, del señor que transcurre en voluptuoso diálogo con el paisaje. Fue el perseguido que hace de la persecución un modo de integrarse [...], el primero que se decide a ser perseguido porque ha intuido que otro paisaje

naciente viene en su búsqueda.

(págs. 112-113 y 116).

En otro momento similar de «crisis de la imagen» -el de la Cuba de 1957 en que se escribe el texto-, cuando era visible ya ese nuevo desplazamiento de un orden social por otro orden, el que impondría la Revolución desde 1959, tal vez Lezama, *por detrás* de esa imagen de intelectual representativo en que convierte a Fray Servando, va insinuando también la compleja construcción cultural que él mismo desea realizar. Porque, aunque como he dicho antes, en *La expresión americana* no hay referencias directas a ese conflicto inminente ni a las inquietudes intelectuales que ya despertaba, la inclusión privilegiada en la fábula del heterodoxo Fray Servando sí parece deslizar alguna insinuación. Una apunta hacia ese casi inapresable momento en el que el autor se identifica con el personaje, ambos en el confuso intervalo entre dos mundos, ambos empeñados en reescribir la Historia y ambos voluntariamente adscritos a ese proceso de construcción de un saber en el que cuestiones históricas, ideológicas y culturales -como las que reactivó el sermón de Fray Servando- vayan modulando un nuevo imaginario en el que la comunidad se reconozca y se legitime. Y la otra permite intuir que en los valores que el texto reconoce en Fray Servando (su pasión por la justicia, la denuncia del despotismo y de la corrupción, la mirada desprejuiciada del americano que invierte tradiciones consagradas, que levanta su voz contra la hegemonía del colonizador), Lezama encontraba un modelo vigente para que la Cuba de su tiempo, enredada aún en los combates por la apropiación de los espacios culturales y los democráticos, hiciera frente a las amenazas de la tiranía y de la subordinación a un nuevo poder colonial.

Las diferencias entre los Héroes Cosmogónicos y ese Rebelde Romántico derivan de las variantes de época, pero no ocultan la constante que atraviesa toda la fábula lezamiana sobre el universo cultural americano: todos esos héroes son artífices de hazañas y depositarios de un tipo de imaginación que podemos llamar *prometeicas*, y los epítetos de Lezama al respecto (fáustico, sulfúreo, plutónico, incluso prometeico explícitamente) prueban esa intención de tejer la *imago* del hombre americano arquetípico con una red de imágenes que subrayan la astucia, la curiosidad, la rebeldía, la libertad y la apetencia, virtudes que adornan también al Prometeo griego: el que busca el conocimiento, inaugurando su vinculación con el placer. Tras esos *robadores del fuego* que son sus personajes mitológicos e históricos preferidos, es inevitable reconocer al propio Lezama y la marca de su ejercicio como escritor, que el mismo Julio Cortázar definiera alguna vez como «un fuego robado a los dioses, donde lo americano irrumpe sin complejos de inferioridad»¹⁰.

Y es interesante señalar que, desprovisto de la solemnidad interpretativa de los ideólogos del americanismo «clásico», Lezama dibuja ése su Prometeo-americano paradigmático con trazos de irreverente, rebelde y devorador; un ser en el que predominan el deseo de conocimiento y la libertad absoluta de ese conocer. Es normal que, con ese perfil, la expresión que mejor le cuadre sea la

expresión barroca, de ahí que *el Señor Barroco*, «el primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales», protagonista del capítulo «La curiosidad barroca» (quizá la parte más conocida de *La expresión americana*), sea quien ocupe plenamente el «paisaje-cultura» de América y figure en la fábula lezamiana como el auténtico comienzo del «hecho americano»:

—154→

Ese americano Señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro [...], aparece cuando ya se han alejado el tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador. Es el hombre instalado en un paisaje que ya le pertenece, que viene al mirador, que se sacude lentamente la arenisca frente al espejo devorador, que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de propia pertenencia [...] Y, ya sentado en la cóncava butaca del oidor, ve el devenir de los *sans culotte* en oleadas lentas, grises, verídicas y eternas.

(págs. 81-82).

Como ya es sabido, la compleja «lectura cultural» que hace Lezama de *lo barroco* lo adopta como «esencia» de lo hispanoamericano, asumiendo un doble significado del fenómeno que lo hace particularmente significativo para el establecimiento de las bases de una autoconciencia cultural e histórica ya en pleno período colonial: Lezama revaloriza el Barroco «histórico», el del siglo XVII, como un momento crucial en la historia de la cultura hispanoamericana, en el que lo recibido -el estilo artístico- coincidía con lo autóctono; es decir, con la exuberancia «barroca» de la naturaleza americana, con el carácter «barroco» del sustrato artístico indígena, afecto a la complejidad, al lujo ornamental, a lo emblemático, a lo ritual, y, además, con el «barroquismo» correspondiente a una sociedad nueva, hecha de superposiciones, mezclas y asimilaciones de razas y culturas (esto es: transculturada). Así, por una parte, la expresión barroca vendría a colmar las necesidades expresivas de un mundo que era, per se, barroco; y, por esa misma razón, la «rebelión formal» que suponía el Barroco frente al Clasicismo renacentista abría cauces para otra rebelión latente: la del creciente sentimiento nacionalista criollo -lo que él llama «el sueño de propia pertenencia»-; de ahí el sentido «revolucionario» que su lectura atribuye a la estética barroca: el de ser, en América, un arte de la Contraconquista que invirtió el espíritu conservador del *arte de la Contrarreforma* y le dio al Barroco de Indias un impulso rebelde y una proyección renovada, que fácilmente se dejará impregnar por el pensamiento de la Ilustración.

Los mejores ejemplos de esto último son para Lezama Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora, pero, además, con ese «comienzo de lo hispanoamericano» fijado en el siglo XVII, el ensayo escapa tanto de cualquier indigenismo nostálgico de un universo sumergido bajo el impacto de la

colonización¹¹, como de la historiografía de corte nacionalista que lo fijaba en el Romanticismo, con los procesos de independencia, sin resbalar, sin embargo, hacia ningún hispanismo regresivo, al contrario: su revisión crítica del Barroco -que también esbozaba en textos publicados desde diez años antes- justifica su primacía precisamente con la atribución de ese sentido revolucionario del barroco como arte de la Contraconquista; o sea, de apropiación y metamorfosis del barroco europeo/español para formar un nuevo orden cultural, algo que el texto de *La expresión americana* personifica también, esta vez en dos legendarios artistas populares: el peruano Indio Kondori y el mulato brasileño Aleijadinho, con las dos grandes síntesis artísticas que simbolizan, la hispano-indígena y la hispano-africana (*cfr.* págs. 103-106).



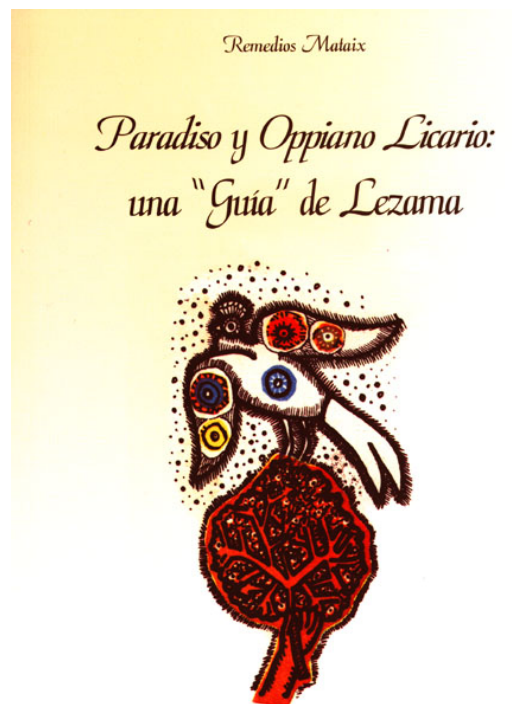
El escultor barroco brasileño Antonio Francisco Lisboa (1730-1814), apodado «Aleijadinho» (lisiadito) porque una enfermedad, posiblemente lepra, afectó a sus manos y pies.

Y esa fábula de un «renacimiento» americano en el Barroco se completa con otra imaginativa innovación crítica, pionera entonces: la proyección del barroco colonial hacia la época contemporánea. Lezama inventa un banquete cultural que comienza en el siglo XVII con el colombiano Domínguez Camargo aportando las servilletas y culmina en el siglo XX con otro originista, Cintio Vitier (proponerse a sí mismo quizá le pareció excesivo), ofreciendo el tabaco y el café como broche final de ese banquete (*cfr.* págs. 90-94). Como se ha señalado ya¹², *La expresión americana* formula, así, por alegoría, la continuidad estética del Barroco -visto ya como un «neobarroco» en ese sentido de contraconquista-, su vigencia y sus proyecciones sobre la época contemporánea, propuesta que en los años sesenta y setenta tendría proyección internacional a través de la obra de Alejo Carpentier y Severo Sarduy.

En fin, son muchas las aportaciones de Lezama en ese ensayo magnífico y creo que imprescindible para entender la reflexión hispanoamericana contemporánea sobre la cultura, pero, a modo de recapitulación final, subrayaré las que creo más claras tras nuestro repaso por esa *ficción histórica* que recoge la herencia del mejor americanismo anterior y avanza algunas de las líneas de sus desarrollos posteriores. —155→ En el plano de la «historia» o del contenido, la fábula lezamiana aporta y fija algunas de las categorías que

todavía hoy la crítica utiliza comúnmente para intentar una definición de lo hispanoamericano o de los «paradigmas de su expresión»: por supuesto, la imaginación (ésta que no es *la loca de la casa*) como principio fundamental; la tensión, el plutonismo y la hibridación de lo barroco; la rebeldía y el utopismo de estirpe romántica; el telurismo de ese paisaje-cultura del que hablaba Lezama, y hasta ese signo prometeico que le atribuye, de reconquista y apropiación de una tradición que le pertenece por entero. Y en el plano del «discurso» o de las estrategias textuales, la propuesta de la alegoría como recurso fundamental, como instrumento privilegiado para ofrecer nuevas versiones literarias de personajes o acontecimientos consagrados como históricos, y como relectura ficcional y alternativa para la comprensión del pasado; en suma, la alegoría como ese vuelco considerable en los modos de ficcionalizar la memoria colectiva que hoy sigue renovando las letras hispanoamericanas en la poesía, en el ensayo y sobre todo en lo que se ha llamado «la nueva narrativa histórica» triunfante en los últimos años, que, con las lógicas variantes formales, recuerda mucho a esa «imaginación retrospectiva» y a esas maneras lezamianas de recuperar, reinventar, resemantizar o cuestionar fragmentos de los imaginarios ancestrales, legitimando la imaginación como vía de acercamiento a una comprensión más fecunda del pasado.

Paradiso y Oppiano Licario: una «guía» de Lezama
Remedios Mataix



I.Una «guía» lezamiana

Bailan la poesía y la novela, el rostro de una descansa en el hombro de la otra, las dos rodillas frotadas con sombría voluptuosidad.

José Lezama Lima

Como sugiere la cita anterior y como cualquier interesado en la obra de José Lezama Lima habrá podido comprobar, indagar en el complejo Sistema Poético del Mundo que propone el autor, exige prestar la máxima atención a sus textos en prosa. Tal vez donde más claramente explicara Lezama su concepción de la poesía fuera en sus dos novelas -o «poéticas noveladas», como las llamaba él- *Paradiso* (1966) y *Oppiano Licario* (1977); dos «entregas» de lo que, en conjunto, puede considerarse la Novela-Guía del autor, es decir, el relato de su aventura poética y vital a través de una «narración iniciática» que, como tal, ofrece las claves de su pensamiento poético y su cosmovisión; un proyecto al que el autor se refería como «*súmula*, como se decía en la Edad Media», insistiendo en que formaba parte inseparable de su labor como poeta: «Todo es uno y lo mismo, y, como ya decía Goethe, un pedazo de la naranja tiene el sabor de toda la naranja.»⁽¹⁾

Desde muy temprano, y a raíz de la polémica que suscitó la publicación de *Paradiso*,⁽²⁾ Lezama confesaba ya su deseo de «añadirle un primer piso, para que todo quede [10] resuelto y aclarado»,⁽³⁾ y advertía: «No se deben ver como cosas separadas. Será mi obra, en la cual diré lo que tenía que decir (...), porque yo soy un novelista de una sola novela.»⁽⁴⁾ La intensa pasión del autor por sus grandes temas lo llevó a elaborar estas poéticas noveladas que son tanto una puesta en práctica del Sistema Poético como un recurso autoexplicativo que permite al Sistema explicarse a sí mismo. Lezama mismo lo aclaró: «Parto para hacer mi novela de una raíz poética, metáfora como personaje, imagen como situación, diálogo como forma de reconocimiento a la manera griega. En mi poesía, ensayo y novela forman parte del mismo escarbar en la médula del saúco.»⁽⁵⁾

De acuerdo con eso, es posible leer la *súmula* que forman *Paradiso* y *Oppiano Licario* como ellas mismas proponen, ajustando la exposición de una poética a

la herencia de la Guía, ese género a caballo entre el tratado filosófico, la novela y el mito que estudió detenidamente -creo que no es una coincidencia casual- María Zambrano,⁽⁶⁾ una de las referencias fundamentales del pensamiento de Lezama. Guías son, por ejemplo, la narración mitológica del descenso de Orfeo al Hades o *La Divina Comedia*, y la relación de éstas con las novelas de Lezama parece clara, no sólo por las resonancias de los títulos⁽⁷⁾ y el gran peso de lo órfico en la poética del autor, sino porque responden a la misma intención alegórica -incluida la figura ineludible del guía: Oppiano Licario- y al mismo esquema de argumento: un camino, un itinerario vital lleno de «pruebas», verdadero ciclo esotérico de iniciaciones, que el personaje central⁽⁸⁾ debe superar para alcanzar una meta que en este caso resulta ser su ingreso en la Poesía, el Reino de la Imagen. Hasta la ritualización del destino sigue en la Guía lezamiana el patrón básico, sólo que, a diferencia de la linealidad del proceso normal, la poeticidad del que establece Lezama traza un itinerario sinuoso que además reserva para el autor el papel de una «conciencia central», un personaje que no aparece pero está en todas partes y desde ahí describe y analiza su propio universo creativo irrumpiendo en el relato con toda naturalidad y sirviéndose de personajes [11] que lo reflejan, lo explican o son en realidad coordenadas del Sistema Poético. Por ejemplo: la poética de Licario (y de Lezama), la «Silogística del sobresalto» que se basa en los dos términos de la metáfora y la imagen,⁽⁹⁾ suscita el esquema de la tríada en el que está basado el agrupamiento de los personajes: en *Paradiso*, Cemí, Foción y Fronesis son también los tres términos del conocimiento metafórico lezamiano; en *Oppiano Licario*, Ynaca y Cemí serán el poema y el poeta unidos por la poesía, el «puente» que traza la presencia invisible de Oppiano. Son las dos tríadas fundamentales del Sistema Poético, que se convierte así en elemento generador tanto del espacio narrativo como de los «desvíos» de Lezama respecto a la novela tradicional.

Muy superficialmente, *Paradiso* puede resumirse como la narración de las experiencias de José Cemí, con su familia, en la Universidad, con sus amigos Fronesis y Foción, y con el que será finalmente su maestro, Licario, todo ello en un contexto que abarca la historia de Cuba desde mediados del siglo XIX hasta

las primeras décadas del XX. Y *Oppiano Licario* es la continuación de ese proceso, aunque en ella Lezama se arriesga a una concepción de la novela como reescritura de lo escrito y lo leído, personajes que hablan de sí mismos como personajes y una peripecia como suma de fragmentos en los que el autor se nutre de su propia obra para profundizar en el proceso de aprendizaje que permite a José Cemí acceder finalmente a ese «saber para iniciados» que propone Lezama [\(10\)](#).

Cuando apareció *Paradiso* en 1966, publicada por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, esta novela insólita suscitó un doble juicio tan unánime como contradictorio: por una parte, era una obra «escandalosa»; por otra, una novela muy compleja, difícil, hermética, por no decir incomprensible. La primera opinión se refería a las fuertes escenas sexuales y las largas disertaciones sobre el tema que Lezama incluye en sus páginas, así como a cierta atmósfera homosexual que rodea a los adolescentes protagonistas. La tan comentada dificultad (tan cierta también, sin duda) hizo que muy pocos lectores y no todos los críticos leyeran íntegramente el texto, aunque entre estos últimos surgieron voces importantes que celebraron la novela y comenzaron a explorar el territorio imaginario de *Paradiso*, lejos de prejuicios ideológicos o morales. Octavio Paz, por ejemplo, en una carta enviada a Lezama poco después de la publicación de la novela, resumía así su opinión sobre ella: [\[12\]](#)

Leo *Paradiso* poco a poco, con creciente asombro y deslumbramiento. Un edificio verbal de riqueza increíble; mejor dicho, no un edificio sino un mundo de arquitecturas en continua metamorfosis y también un mundo de signos -rumores que se configuran en significaciones, archipiélagos del sentido que se hace y deshace-, el mundo lento del vértigo que gira en torno a ese punto intocable (...) que es el corazón, el núcleo del idioma. Una obra en la que usted cumple la promesa que le hicieron al español de América Sor Juana, Lugones y otros cuantos más. [\(11\)](#)

Casi al mismo tiempo, Julio Cortázar, tras confesarse deslumbrado aunque «frenético de ahogo» después de la «profunda natación» por las páginas de *Paradiso*, emprendía una rotunda defensa de la obra contra los malentendidos, la irritación o simplemente la incomprensión que suscitó, y proponía cómo acercarse a «esto [que] no es un libro para leer como se leen los libros; es un objeto con anverso y reverso, peso y densidad, olor y gusto, un centro de

vibración», recomendando «algo que participe del tacto, que busque el ingreso por ósmosis y magia simpática».⁽¹²⁾

Para empezar a activar ese *simpathos*, quizá convendría recordar que uno de los mayores obstáculos señalados, lo difícil de *Paradiso*, procede de la propia naturaleza de la estética de Lezama, del complejo e incesante tejido de insólitas asociaciones culturales o imágenes inesperadas que oscurecen el sentido, de la metaforización de la acción e incluso de los personajes, de la inmersión en lo onírico o lo alucinatorio sin previo aviso... todo lo cual forma parte, como ya sabemos, de las «reglas del juego» en el que debe entrar el lector de esa «retórica de la oscuridad»⁽¹³⁾ que constituye la peculiar escritura generada por el Sistema Poético del Mundo.

Cuando en 1949 Lezama dio a conocer el primer capítulo de *Paradiso* en los números 22 y 23 de *Orígenes*, había publicado ya el grueso de su obra poética y ensayística, y había iniciado también la vertiente narrativa de su obra con los relatos que se han «canonizado» como *cuentos*, publicados en diversas revistas habaneras y que el autor tituló «Fugados» (1936), «El patio morado» (1941), «Juego de las decapitaciones» (1944), «Cangrejos, golondrinas» (1946) y «Para un final presto» (1944). Son textos que pueden ser poemas en prosa, viñetas o imágenes noveladas, y hasta a veces cuentan con la ambivalencia de parecer digresiones imaginarias de base ensayística, pero fueron luego olvidados por el propio Lezama, que solía calificarlos [13] como «ejercicios para soltar la mano» y nunca los reeditó.⁽¹⁴⁾ Tener en cuenta esa sólida trayectoria anterior es fundamental para entender *Paradiso* como primer ejercicio de plasmación de una poética, como el propio Lezama advertía:

Para llegar a mi novela hubo necesidad de escribir mis ensayos y de escribir mis poemas. Yo dije varias veces que cuando me sentía claro escribía prosa y cuando me sentía oscuro escribía poesía. Es decir, mi trabajo oscuro es la poesía y mi trabajo de evidencia, buscando lo cenital, lo más meridiano que podía configurar en mis ensayos, tiene como consecuencia la perspectiva de *Paradiso*.⁽¹⁵⁾

Paradiso y su continuación *Oppiano Licario* se integran en la aventura poética de Lezama, parten de los mismos principios y asumen el mismo reto de «intentar lo más difícil», en este caso, con una recreación del mundo que

responde punto por punto al Sistema Poético, y que, además, según el autor, facilita la entrada en su obra:

Mi obra de poesía y ensayo, mi conversación de todos los días, se esclarece en parte en esa obra (...) Usando de maneras expresivas que me son muy queridas, yo diría que la metáfora de mi poesía, de mis ensayos, de mi conversación, avanza hacia la imagen de *Paradiso*, pero al converger en ese punto, adquiere como una imagen de fuerza inversa y esclarece lo que yo he podido hacer (...) Para un escritor que ya ha cumplido sus días y sus ejercicios, el centro del paraíso es la novela: ella ordena el caos, ella lo tiende bajo nuestras manos para que podamos acariciarlo. ⁽¹⁶⁾

Paradiso es, pues, una novela de iniciación a la poesía tal como la concibe Lezama, quizá con el mismo sentido «pedagógico» que tuvo el «Curso Delfico» que ofrecía a los jóvenes poetas que querían ser sus discípulos ⁽¹⁷⁾ y, por lo tanto, es también un rito iniciático de obligado cumplimiento para el lector que quiera adentrarse en la obra de Lezama y la concepción del mundo y de la cultura que encierra su Sistema Poético del Mundo.

En este punto ha habido acuerdo entre la crítica: *Paradiso* (y podemos extender el juicio a *Oppiano Licario*) no es sólo un *bildungsroman* habanero ni tampoco es sólo una obra, digamos, metaliteraria. Su intención es a la vez testimonial, pedagógica, ^[14] poética ética y utópica; en ella caben todas las «espirales» lezamianas y todos sus entrecruzamientos: «El recuerdo familiar, los amigos, las conversaciones diurnas y nocturnas, los odios, las imágenes, Platón, los bestiarios, la angiología tomista, la resurrección. Es decir, la familia, los amigos, los mitos. Mi madre, las tentaciones y la infinitud del conocimiento. Lo muy cercano, el caos y el Eros de la lejanía», ⁽¹⁸⁾ sin descartar lo autobiográfico, porque «...a los que dicen que esperan a su madurez para escribir sus memorias, les llega primero la afasia del primer lóbulo frontal y luego la pérdida total de la memoria». ⁽¹⁹⁾ Es decir, autobiografía fundida con poética, siguiendo las coordenadas del Sistema Poético del Mundo y todo lo que esto conlleva; *summa* en que el autor pone todo lo que ha acumulado su inteligencia:

Cuando yo digo que en ese libro he puesto mi vida, no debe interpretarse la frase en un sentido estrictamente literal, aunque haya mucho de mi vida en *Paradiso*, sino como la dedicación y el fervor con que la escribí. ⁽²⁰⁾

Es uno de los rasgos más llamativos de las novelas de Lezama el hecho de que la más olvidada tradición occidental, oriental o universal, pueda ser evocada con toda naturalidad, por ejemplo, a propósito de una conversación de sobremesa entre los personajes, a través de las sorprendentes asociaciones que permite el Sistema Poético y la «imagen omnicomprendiva»,⁽²¹⁾ lo que hace de *Paradiso* y *Oppiano Licario* algo así como una cátedra de Humanidades algo heterodoxa, en la que Lezama vuelca su saber pero no se convierte en epígono de una tradición cultural concreta porque las asume todas y les impone su propia personalidad. Eso explica la abundancia de aproximaciones a uno u otro aspecto y la capacidad que *Paradiso* ha tenido y tiene para generar una enorme suma de lecturas posibles, incluidas las decididamente «antilezamianas» que magnifican tanto las perplejidades de fondo como las extravagancias formales, tal vez por ese «mecanismo de defensa» del que también hablaba Julio Cortázar que empuja a [15]

magnificar las tachas formales como un pretexto acaso inconsciente para quedarse de este lado de Lezama, para no seguirlo en su implacable sumersión en aguas profundas. El hecho incontrovertible de que Lezama parezca decidido a no escribir jamás correctamente un nombre propio inglés, francés o ruso, y de que sus citas en idiomas extranjeros estén consteladas de fantasías ortográficas, induciría a un intelectual rioplatense típico a ver en él un no menos típico autodidacto de país subdesarrollado, lo que es muy exacto, y a encontrar en eso una justificación para no penetrar en su verdadera dimensión, lo que es muy lamentable.⁽²²⁾

El Sistema Poético exige esos perplejos, y el propio Lezama, hablando de Góngora, parecía defenderse por anticipado de esas críticas:

Los que detienen, entresacándolas de sus necesidades y exigencias poéticas, los errores de los animales que gustaba aludir el cordobés creyendo que las tomaba de Plinio el Viejo, como hablar de las escamas de las focas, olvidan que esas escamas existían para los reflejos y deslizamientos metálicos sumergidos que él necesitaba.⁽²³⁾

Las novelas de Lezama están dictadas también por su «barroco fervoroso» que asimila todos los elementos del mundo exterior, pero la aparente yuxtaposición de planos diversos en *Paradiso* y *Oppiano Licario* logra crear un sistema coherente de relaciones capaz de expresar todo el universo de valores del autor, cuya «descodificación» sólo puede llevarse a cabo intentando descubrir los nexos y las relaciones que lo conforman en ambas novelas, porque ambas responden al sistema de conocimiento por imagen que propone Lezama y presentan sus mismos componentes: poesía, metafísica, historia, utopía; de ahí

la resistencia que oponen a la clasificación genérica. Las declaraciones de Lezama al respecto oscilaban desde las referencias a sentencias órficas, a la historia de una barca cargada de secretos fluyendo por el mar o al diálogo de un naufrago con una gallina que tuviera un ojo de vidrio, hasta el rechazo de expresiones como técnica o estructura.⁽²⁴⁾ Eso hizo insistir a la crítica en la elucidación de a qué género literario se ajustaba *Paradiso*. Incluso Julio Cortázar tenía sus dudas: [16]

¿Una novela *Paradiso*? Sí, en cuanto hay un hilo semiconductor -la vida de José Cemí- al que van o del que salen los múltiples episodios y relatos conexos o inconexos (...) *Paradiso* podría no ser una novela, se aparta del concepto usual de novela. Es una ceremonia, algo que preexiste a toda lectura con fines y modos literarios (...) Una obra así no se lee; se la consulta, se avanza por ella línea a línea, jugo a jugo, en una participación intelectual y sensible.⁽²⁵⁾

Por su parte, Julio Ramón Ribeyro, editor de la primera edición peruana, fue concluyente: «*Paradiso* no es verdaderamente una novela (...) Se sitúa en ese ámbito de libros heterodoxos, anárquicos, arbitrarios, nutridos de una rica sustancia autobiográfica».⁽²⁶⁾ Muchos críticos comentaron la despreocupación de Lezama por los procedimientos novelescos, con los cambios bruscos de lugar, las largas digresiones o la división por capítulos no para separar tópicos o indicar el transcurso de períodos de tiempo, sino como descansos arbitrarios en la narración. Se ha hablado también de los «desvíos» de Lezama respecto a la novela usual,⁽²⁷⁾ de la falta de interés novelesco o del «autismo» de *Paradiso* frente a la realidad,⁽²⁸⁾ hasta el punto de considerarla «la antinovela»:

Paradiso es la verdadera antinovela, ya que, aparte de transformar todo acontecimiento en estructura, toda anécdota en rito y mito, rompe sistemáticamente con todo tipo de coherencia racional, tanto a nivel de la estrategia del narrador, de la anécdota, de los personajes, como de la realidad total del mundo que presenta. Incluso al nivel del hilo narrativo (única parte donde no se puede prescindir de las leyes de continuidad), cae en frecuentes contradicciones e incoherencias.⁽²⁹⁾

Pero dos factores fundamentales han dificultado la lectura de estas obras como «plenas novelas»: por una parte, el complejo entramado de ideas filosóficas, estéticas y teológicas que despliegan y, por otra, el uso de las claves de una poética como [17] fundamento de un relato supuestamente novelesco. No añadido la cuestión del lenguaje, ese lenguaje que algunos críticos han convertido en «el personaje central del libro»,⁽³⁰⁾ o esa «inflación del significante [que] pone entre paréntesis el significado» y convierte la novela de

Lezama en «un deliberado monumento a la dificultad de la lectura».⁽³¹⁾ No niego su importancia, pero no creo que sea la razón determinante de la dificultad. En la escritura de Lezama, es cierto, las palabras ostentan su sonoridad, su textura, nos invitan a que las saboreemos, a que las acariciemos antes de asignarles un sentido. En el barroco de Lezama la frase se hace lenta, sinuosa, proliferante; el texto, superabundante, voluptuoso, pero una novela no se escribe para transmitir un lenguaje; éste es su soporte material, el vehículo para la fijación y recuperación de un mensaje y, en el caso de Lezama, el instrumento expresivo portador de la imagen, que a su vez es portadora de «lo esencial poético». El propio autor parecía referirse a esto cuando afirmaba perseguir «una especie de *supraverba*, que es en realidad la palabra en sus tres dimensiones de expresividad, ocultamiento y signo».⁽³²⁾ No estamos ante una aventura autónoma del significante o ante un progresivo repliegue del lenguaje sobre sí mismo que busque deliberadamente esfumar el sentido o extraviar al lector: «Yo nunca he pretendido darle dolores de cabeza al lector - declaraba Lezama-. Escribo así porque escribo así. Lo claro y lo oscuro poco importan en verdad. Lo que cuenta es el reverso enigmático».⁽³³⁾ Y en sus novelas la complejidad abrumadora, lo acumulativo y lo *carнал* de la expresión barroca, van descubriendo ese reverso enigmático, «lo esencial» de la novela, de modo que afirmar (como se ha hecho) que el lenguaje es el protagonista de la obra sería quedarse sólo en la superficie de «una sentencia poética tan inundada de sentido que se hace inapresable, como una trucha en una mano oleaginosa, pero cobra su misterio».⁽³⁴⁾

Por otra parte, ese «esoterismo» de la escritura de Lezama es algo *natural* en unas novelas que pretenden ser plasmación y a la vez aclaración e iniciación en el Sistema Poético del Mundo. La lectura de *Paradiso* y *Oppiano Licario* se hace laberíntica porque así exige al lector un esfuerzo de comprensión que es también un camino, paralelo al que ilustran las novelas, a la búsqueda de un sentido que está siempre más allá y que nos obliga a seguir buscando, porque ésa es la utilidad de *lo difícil*: «Una serie o constante de relaciones, que no podemos descifrar, pero que nos [18] hace permanecer frente a ella, con una

inmensa potencialidad de penetración. Es indescifrable, pero engendra un enloquecido apetito de desciframiento».⁽³⁵⁾

Lezama practica en sus novelas una suerte de «escritura iniciática» que va ofreciendo sus propios códigos de interpretación (literal, alegórico, anagógico), para unos textos que son también «rituales» de iniciación, y además la versión lezamiana de esa «Otra Novela Americana» que el propio autor proponía a propósito de *Rayuela* de Cortázar:⁽³⁶⁾ una novela que quiere ser «una rebeldía para el itinerario fácil o el lenguaje cansado» y apuesta por «el laberinto, el proyecto de lo difícil y renuente, que para el barroco peinar ha de tomarse en la acepción de deslabyrinthizar», a través de «una novela que depende de la manera de la poesía, de su ascendente análogo y de la imagen como resistencia de un cuerpo total, de su asombroso centro de absorción (...), de la metáfora como realidad que arranca e incorpora, y de la irrealidad de la imagen en el nuevo cuerpo de la novela»; una novela, en fin, que se presenta como «un reto de lo oscuro, pero lo penetramos por las instantáneas progresiones de la luz».⁽³⁷⁾

En los apuntes para una conferencia sobre su primera novela, Lezama continuaba esa reflexión, insistiendo en su «carácter sumular» con el ejemplo del *Quijote* (donde «se repasa la cultura de su tiempo»), frente a lo que llama «la terrible tendencia al relato» por la que «el proceso de la novela se hace inverso: del *sujet*, del asunto, del entrecruzamiento trágico de la anécdota, se va a la experiencia de lenguaje, a la meditación del tiempo, al hundimiento de la cultura».⁽³⁸⁾ A estas bases responden las novelas de Lezama, tal vez queriendo ser lo que Mario Vargas Llosa (que en 1967 había considerado *Paradiso* como una «tentativa imposible»)⁽³⁹⁾ llamara la «novela total» que surge en la plena adultez de la narrativa latinoamericana: un mundo dotado de una significación y una mitología propias e intransferibles que obligan a inventar maneras de narrar también nuevas, y en el que el novelista asimila, adapta y modifica los modelos que le inspiran al servicio de sus propios fines.

⁽⁴⁰⁾ [19]

Precisamente esta cuestión de los «modelos actuantes» en las novelas de Lezama, especialmente en *Paradiso*, ha sido objeto de las más variadas apuestas críticas, desde las que consideran la novela como una alegoría de imposible vigencia universal que termina en parodia, hasta las que analizan supuestas huellas del esperpento de Valle-Inclán, pasando por la comparación con *Cien años de soledad* por los rasgos de crónica familiar-histórica o el estudio de lo carnavalesco en *Paradiso*, que acaba convirtiendo la novela en el equivalente literario de la figura popular del «negro catedrático», el ignorante que se disfraza tras un registro pretendidamente erudito.⁽⁴¹⁾

El título de la novela nos lleva a un Dante casi obvio, y *Paradiso* se ha estudiado a partir de la poética contenida en *El convivio*.⁽⁴²⁾ Otros críticos han establecido indiscutibles coincidencias con el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis,⁽⁴³⁾ y la referencia total de la novela al *Wilhelm Meister* de Goethe ha sido señalada incluso por Lezama.⁽⁴⁴⁾ Muchos de los textos propuestos como fuentes de *Paradiso* fueron recomendados y prestados por él mismo a los jóvenes poetas participantes en su Curso Delfico,⁽⁴⁵⁾ pero el tema de las influencias era pregunta obligada en cada entrevista, y Lezama respondía siempre, bien repitiendo su sentencia paulina preferida («A griegos y romanos, antiguos y modernos, a todos soy deudor»), bien aludiendo a su «voluptuosa asimilación creadora», antecedente del «protoplasma incorporativo del americano con raíces ancestrales», clave en sus teorías sobre la cultura americana:

El problema de las influencias es casi inapreciable, porque el hombre es un instante sensorial infinitamente polarizado (...) En realidad, lo único que logra influenciar al hombre es la cultura. Debussy acostumbraba a decir que el artista sólo debe recibir la influencia del viento que nos relata la historia universal. Cuando se llega a sentir la influencia de la cultura universal, ya no hay influencias. Un artista poderoso reinventa sus fuentes y sus influencias (...) la impregnación, la conjugación, la genmiparidad son formas de la creación más sutiles que los desarrollos causales.⁽⁴⁶⁾ [20]

Pero la crítica siguió hablando de la marcada influencia de Proust, de otro *Retrato del artista adolescente* paralelo al de Joyce, de los ecos del *Magister Ludi* de Hesse, del parecido de Cemí, Fronesis y Foción con Hans Castorp y sus dos educadores en *La Montaña mágica* de Thomas Mann... Y Lezama «el Hermético» fue concluyente:

Estoy ya cansado de esas simplificaciones ridículas. Porque hay asma, abuela y madre, tiene que estar Proust, como si yo no pudiera ser tan asmático como Marcelo. Como aparecen adolescentes, hay que citar a Joyce. Como en la novela aparecen diálogos sobre temas de cultura, es, desde luego, el Settembrini de la *Montaña*. Da pena cansarse uno las manos para tanta mierda que ejerce la crítica con pedantería de dómine. La esencia de *Paradiso* se les escapa, perdidos en los escarceos del enjuiciamiento crítico.⁽⁴⁷⁾

Más que una lectura de fuentes o influencias, *Paradiso* reclama quizá un estudio de confluencias, de «fervorosas incorporaciones» lezamianas, que se zambullen cuando y como prefieren en la cultura universal, la manejan con entera libertad y la convierten en uno más de los objetos de la realidad; en la más extensa de las Eras Imaginarias. Con ello entramos tal vez en ese «hedonismo de la cultura» y disfrutamos del consiguiente «placer del texto» que señalaba Roland Barthes⁽⁴⁸⁾ y que serviría también para refutar el tópico que ve en la escritura de Lezama un texto imposible que llega a la destrucción del discurso a fuerza de hacer resurgir el «goce» de la excepción, diciendo lo indecible. Porque «lo importante, lo esencial en un libro no es la anécdota, sino esa arenilla que se nos queda adentro».⁽⁴⁹⁾

La reflexión sobre el quehacer literario, común a toda la obra de Lezama, se extiende también a sus novelas, donde las intra e intertextualidades permiten que el Sistema Poético se ilustre a sí mismo como historia novelesca, contribuyendo a la paradójica homogeneidad de la obra global del autor. Si no tenemos esto en cuenta, e insistimos en la búsqueda de estricta coherencia narrativa, *Paradiso* y *Oppiano Licario* se nos escapan: «La novela americana significa para nosotros algo que no es novela ni es americana, sino el relato superverbo de lo entrevisto, la fiesta del nacimiento de nuevos sentidos».⁽⁵⁰⁾ Debemos leerlas como ellas mismas proponen, ajustándose a la herencia de la Guía, esa forma intermedia entre el tratado filosófico y la literatura, que, como tal, encierra toda una visión del mundo y una ritualización [21] del destino que no es difícil reconocer en la obra de Lezama y que, en este caso, fue sugerido por el propio autor:

En la novela, José Cemí tiene tres momentos. Uno, el primero, es el que pudiéramos llamar placentario, del sumergimiento en la placenta familiar. Luego la salida, su apertura al mundo exterior (...) y luego ya la participación de Cemí en la imagen, en la poesía y en el reino de los arquetipos, que es lo que significa su encuentro con Oppiano Licario.⁽⁵¹⁾

Sólo que, a diferencia de la linealidad del proceso normal, el Sistema Poético de Lezama construye un itinerario sinuoso, ondulante y caracterizado, otra vez, por la integración, por «lo incorporativo»: de ahí los contenidos deliberadamente heterogéneos y desconcertantes de *Paradiso*; de ahí también la combinación de todo tipo de aprendizajes para alcanzar el encuentro con la poesía. Y en *Oppiano Licario* el itinerario continúa su espiral, con la profundización en el oficio poético, que exige nuevas ceremonias, nuevos ritos sagrados, para desplegar su «infinita posibilidad».

Ante la censura de *Paradiso* en España, Lezama se lamentaba asombrándose de los motivos: «Algunos insolentes han afirmado que en mi obra hay elementos pornográficos, pero no solamente es una injusticia, sino que puede ser hasta una canallada (...) Mi obra podrá ser censurada por defectos de estilo, pero jamás por motivos éticos, puesto que su raíz es esencialmente la de un auto sacramental».⁽⁵²⁾ Esa calificación permite corroborar el carácter alegórico de ambos textos. Viendo *Paradiso* y *Oppiano Licario* como *summa* lezamiana, como Guía de su pensamiento poético, no tiene sentido reprochar sus continuas «incoherencias» porque dejan de serlo y responden a la ideología que, como concepción del mundo, se manifiesta en el texto a través de todos sus mecanismos específicos, desde la selección léxica hasta las grandes unidades estructurales (trama, personajes, focalización), pasando por los factores retóricos y estilísticos. Entenderemos así las motivaciones que existen para esa mirada semántica que Lezama extiende sobre todos los *objetos* de sus novelas haciendo que sean, estén y signifiquen; sabremos el porqué de ese tratamiento narrativo del espacio, la articulación de un espacio psíquico y el sentido de la peculiar topofilia lezamiana, y entenderemos también el orden temporal de la historia en el discurso, con aceleraciones y ralentizaciones, súbitas retrospectivas y prolepsis, resúmenes, dilatadas digresiones y elipsis, explícitas o no.

Respecto a los repentinos cambios de voz en el discurso (en realidad diferentes realizaciones de la global autodiégesis), la defensa del autor fue tajante: [22]

Otros rastacueros con desviaciones medulares fingen asombro de clarisas porque comienzo las oraciones en tercera persona y las termino en primera, olvidando que esas mutaciones verbales son, desde Joyce, un hallazgo de la novela contemporánea.⁽⁵³⁾

Pero además Lezama se reserva en su novela-guía el papel de un narrador omnisciente semántica, psíquica y temporalmente, que describe y analiza su propio universo sirviéndose de unos personajes que son también coordenadas del Sistema Poético y, por lo mismo, cuentan con significado previo. Por ejemplo:

Un presunto trasunto de mi personalidad aparece con el nombre de José Cemí, que es fácil para todo cubano su desciframiento: cemí,⁽⁵⁴⁾ un ídolo, una imagen (...) Una de las obsesiones mías ha sido la imagen, por eso uno de los personajes, si no el central por lo menos el impulsador central de la novela, se llama Cemí.⁽⁵⁵⁾

Lezama es una especie de «conciencia central» en las novelas, un personaje que no está en ninguna parte pero está en todos los demás y desde ahí domina totalmente el mundo que narra. Eso explica el carácter «híbrido» de historia y discurso que presentan las novelas, con un narrador que pasa de una al otro con la mayor naturalidad, intercala opiniones, irrumpe en el relato con cualquier comentario e incluso ofrece al lector indicaciones precisas, bien sobre la intertextualidad de ambas novelas, bien sobre el desarrollo del proceso narrativo y, así, nos dice en *Paradiso* que «el hermano de la señora Rialta ya exigirá, de acuerdo con su peculiar modo, penetrar en la novela»,⁽⁵⁶⁾ o bien sobre sus propios «excesos», como cuando en *Oppiano Licario* llama a la Plaza de la Catedral de La Habana «cuadrado mágico de la fundamentación» y acto seguido, en un guiño cómplice al lector, ironiza: «Alegrémonos de que sea un cuadrado, no la concha de una fuente o el rabo de un círculo quemándose en el aire&».⁽⁵⁷⁾

Son diferentes presencias del autor-narrador con las que tal vez Lezama nos está indicando que la trama novelesca no es lo más importante, que a él le interesa esa «arenilla», otra cosa. Como consecuencia, ignora cualquier criterio de verosimilitud [23] en la construcción de los personajes y, por ejemplo, hace que todos aparezcan con el «raro don metafórico» (auténticamente lezamiano) que el Coronel observa en Cemí, desde el cocinero Juan Izquierdo y sus

«monólogos shakespirianos» [sic] hasta, por supuesto, Oppiano Licario. Sobre esto también opinaba el autor:

Todos los personajes, mayores o menores, niños, criados, familiares, hablan como Lezama. Ya en la misma novela se sale al paso de esta inculpação banal: «Es más natural el artificio del arte fictivo, como es más artificial lo natural nacido sustituyendo». Eso se le achacaba también a Calderón de la Barca, sus pastores hablan como teólogos del Concilio de Trento, todos contribuyen a la unidad del ecumenismo español.⁽⁵⁸⁾

En ambas novelas-poema, dos libros de una misma guía, la narratividad se deja vencer por la poeticidad también en la disposición abierta, aditiva, con que la historia se inserta en el discurso: una suma de fragmentos que podría prolongarse indefinidamente y que aspira a comunicar una visión del mundo por el camino conectivo de la metáfora. De ahí que los episodios no sigan un desarrollo temporal lineal y se queden muchas veces inconclusos porque el relato principal se desdobra continuamente en relatos secundarios que a su vez dan pie a otros relatos fragmentados que, por desconectados que parezcan, tienen su lugar preciso en la estructura arborescente de la novela por las insólitas conexiones de la imagen. Esa poeticidad impregna toda la obra hasta el punto de que, como ha señalado Julio Ortega,⁽⁵⁹⁾ la poética de Lezama-Licario (la «silogística del sobresalto» que se basa en los dos términos de la metáfora y la imagen) suscita el esquema de la tríada en el que están implicados el agrupamiento de los personajes (Fronesis-Cemí-Foción), la organización de la acción y el ciclo de las iniciaciones poéticas (tío Alberto-Rialta-Oppiano). Pero creo que podemos extender esa influencia a la esencia misma de los personajes que, como todo en la obra de Lezama, tienen un sentido literal y otro alegórico: en *Paradiso*, Fronesis, Foción y Cemí son también los tres componentes del silogismo de Licario, los tres términos del conocimiento metafórico lezamiano; en *Oppiano Licario*, Ynaca y Cemí son el poema y el poeta unidos por la poesía, el puente que traza la presencia invisible de Oppiano, «pontífice» lezamiano en el más estricto sentido etimológico. Son las dos tríadas fundamentales del Sistema Poético, que se convierte así en elemento generador de todo el espacio narrativo.»

El *Paradiso* -sentenciaba Lezama- será comprendido más allá de la razón. Su presencia acompañará el nacimiento de los nuevos sentidos».⁽⁶⁰⁾ También

Oppiano [24] *Licario* responde a esa fórmula, y ambas novelas parecen reclamar un lector que se enfrente al texto «más allá de la razón» pero dentro del contexto de la obra del autor, y acepte que en ella poética, historia, rito, mito, se funden en una aventura del ejercicio poético que se narra a sí mismo «más allá de la novela» y conduce al hallazgo de una concepción de la realidad a partir de la poesía. Acceder a ese *Paradiso* en dos entregas exige, por tanto, tener presentes los signos esenciales del quehacer literario de Lezama, porque la fidelidad inamovible a su Sistema Poético es quizá la característica más fácilmente detectable en el autor. Abrir la novela exige también que el lector, como la mano de Baldovina en la primera frase, vaya «separando los tules de entrada» en busca de la *aletheia* que propone, consciente de su entrada a la «cantidad hechizada» de algo que es autobiografía y también alegoría; memoria que contienen un tratado de poética y toda una teoría del conocimiento; mosaico cubano que es también una propuesta cultural, oscurecida por su propia sobreabundancia. La función activa del lector forma parte esencial de un texto que ofrece sobradas oportunidades (en lo intensional, en lo extensional y en lo pragmático) para su ejercicio, sin hacer imprescindibles la total exégesis o la lectura anagógica, porque tal vez más que un lector hiperculto, Lezama pide un «oyente estético» similar al que reclamaba Nietzsche para la tragedia ática, ⁽⁶¹⁾ un «espectador» capaz de dejarse envolver por la «lógica prelógica» de su poética, capaz de disfrutar con la razón, con la imaginación o con la sensibilidad, lo que se entiende y lo que no se entiende, de manera que sus novelas supongan al final algo mucho más valioso que cualquier referencia cultural: una invitación a la sabiduría, tal vez un nuevo formato para aquel Curso Delfico que, como todo el Sistema Poético, persigue «el contrapunto del hombre, sus infinitas posibilidades, el sujeto en su contracifra». ⁽⁶²⁾

II. *Paradiso*, Primer Fragmento

En el primer capítulo de *Paradiso* asistimos a la presentación del protagonista, José Cemí, un niño que aparece en las primeras páginas con un ataque de asma (esa asma que fragua la «respiración» del texto, su peculiar puntuación) ante el espanto de Baldovina y otros dos sirvientes, en una noche tormentosa del Campamento militar donde vive. Después pasamos a la recreación del ambiente de la pequeña burguesía criolla y a la descripción del hogar y sus elementos fundamentales: la «sangre resuelta» del padre, la madre como «centro sagrado de una inmensa dinastía familiar», la sabiduría de la abuela Augusta, dueña de «la filosofía de las persianas», los cuentos de Baldovina «con incansable verba, en forma circular, sin preocuparle el fin del relato».⁽⁶³⁾ Una familia, su entorno, su historia, su saber, su sabor y su lenguaje propios, una niñez rescatada y dibujada en sus diversos aspectos -aquí Proust tal vez sí está presente-, que serán el tema central de *Paradiso* hasta el capítulo VII. Éste, cabalísticamente, resulta decisivo en la novela, porque inaugura una segunda fase más densa en el proceso formativo de José Cemí, acompañada de un despliegue del potencial semántico del texto que será característica de la novela de ahí en adelante.

Con el capítulo VI, conclusión y comienzo a la vez, tiene lugar el adiós a la infancia (que el poeta, *puer-senex*, según Lezama nunca abandona del todo) y el inicio de la juventud, con las primeras pistas explícitas del destino poético de Cemí⁽⁶⁴⁾ y la muerte repentina del padre, de enorme trascendencia y múltiples niveles de significación, [26] en *Paradiso* y en toda la obra de Lezama.⁽⁶⁵⁾ Para Cemí esa muerte supone «un sumergimiento» a partir del cual tienen lugar varios episodios fundamentales en su formación poética, porque, como explicará Rialta, «no puede suceder una desgracia de tal magnitud sin que esa oquedad cumpla una extraña significación» (379). Para el desarrollo de la novela la muerte del Coronel tiene también un significado especial: Oppiano Licario y el padre de Cemí se conocen en el hospital adonde ha sido trasladado el enfermo, y éste, justo antes de morir, ruega a Licario que proteja y enseñe a su hijo. Tiene lugar entonces un primer y fugaz encuentro entre Cemí y el personaje que resultará decisivo en su destino poético:

Alguien pasó frente a su puerta. Se sostuvo de unos ojos que lo miraban, que lo miraban con inexorable fijeza. Era el inesperado que llegaba, el que había hablado por última vez con su padre (...) La fijeza de los ojos que habían pasado frente a la puerta parecía recogerlo, impedir que perdiese el sentido (293).

Otro de esos episodios clave que señalábamos es, ya en el capítulo siguiente, la escena del juego de yaquis de Rialta con sus tres hijos, en la que los cuatro ven aparecer, en el círculo que forman las piezas en el suelo, el rostro del padre. (66) Constituye un ejemplo antológico tanto del animismo que recorre la novela como del carácter ritual, mágico, de la iniciación definitiva de Cemí en esa dimensión de imagen, de «ausencia presente», que será para él la poesía, como se nos dice más adelante:

...La muerte del Coronel se había convertido en una ausencia tan latidora y creciente como la más inmediata e inmaculada presencia. Esa visibilidad de la ausencia, ese dominio de la ausencia, era el más fuerte signo de Cemí. En él lo que no estaba, estaba: lo invisible ocupaba el primer plano en lo visible, convirtiéndose en un visible de una vertiginosa posibilidad. La ausencia era presencia, penetración, *ocupatio* de los estoicos (497). [27]

También en el capítulo VII Lezama presenta el primer «súbito» de la poesía para el protagonista, a través de Alberto, joven tío de Cemí que propicia su primer encuentro con «el idioma hecho naturaleza» a través de una carta, y contagia al joven su «locura poética» mediante una partida de ajedrez. Alberto Olaya, «que respondía a los imanes del demonismo familiar más cubano» (305), muere en un accidente por una carretera flanqueada por extraños árboles copulantes, después de una cena con signos presagiosos y después también de otra fugaz visita de Oppiano Licario, que desaparece sin haber conseguido hablar con él. «El mediador -advierte el texto-, el que le sale al paso a la ananké, abandona el campo a las potencias de la destrucción. Las parcas ahora podían tejer con un suave ocio voluptuoso» (329). Tras este punto de inflexión en la evolución poética y vital de Cemí, la novela avanza incidiendo cada vez más en su carácter de viaje iniciático a la búsqueda de la sabiduría. Y el primero de los obstáculos que señalábamos antes, el «escándalo» sexual, hay que referirlo (para deshacerlo) a eso precisamente, a la búsqueda de la sabiduría, insertándolo en el contexto de la obra de Lezama, que confiere a esas polémicas páginas su verdadero sentido, porque lo sexual en *Paradiso* no es «torpe y exagerada pornografía con hipérbolos aberrantes», ni puede reducirse a «la pornografía homosexual del capítulo octavo, horrible,

perverso, decadente y enfermizo».⁽⁶⁷⁾ La crítica sobre el tema y el tratamiento de la sexualidad en *Paradiso* parece que ha oscilado también entre dos posiciones contrarias. Una condena la supuesta amoralidad del autor que se recrearía en lo grotesco y en las perversiones (homosexualidad, exhibicionismo) e insistiría en la exageración pornográfica, con la variante que considera el texto como apología de las relaciones homosexuales; en el otro extremo, se defiende que la intención de Lezama es aleccionadora y el texto, censor de las costumbres y tendencias perniciosas que ridiculiza o sanciona, por ejemplo, a través de una antipatía manifiesta por la conducta de Foción. En cualquiera de estas interpretaciones se corre el riesgo de simplificar demasiado el significado de la sexualidad en la novela,⁽⁶⁸⁾ que trasciende tanto la acusación de pornografía o la exaltación de la homosexualidad, como el cerrado esquema moralista que supuestamente la condenaría.

Es cierto que el narrador habla de la «terrible fascinación» de Foción y que la verdadera amistad surge entre Fronesis y Cemí porque existen motivaciones mucho más profundas.⁽⁶⁹⁾ También es cierto que el mismo Foción concluye que la homosexualidad [28] (la suya) se resuelve en el suicidio o en los abismos de la locura, como ocurrirá al final. Pero Foción es un personaje complejísimo que no sólo ilustra la entrega al caos y la autodestrucción por «el instinto sin voluntad ordenadora». El narrador afirma que «a su manera era un místico, ennoblecido por el ocio voluptuoso, obsesionado por la persecución de un fruto errante en el espacio vacío» (436); en él hay homosexualidad y hay un código de eticidad intachable (que le permite rebatir la argumentación del padre de Fronesis cuando le ordena que rompa la amistad con su hijo), un apetito de saber y mucha inteligencia, como en sus dos amigos. El discurso valorativo de *Paradiso* y su historia no defienden ni condenan sin más la homosexualidad (pese al destino final de Foción); la moralidad de Lezama es de otro tipo.⁽⁷⁰⁾ La importancia fundamental en la novela de esa «anomalía» de Foción respecto a la supuesta «normalidad» de Fronesis radica en que permite contraponer a ambas la sexualidad-metáfora lezamiana, asociada a las fuentes esenciales de su pensamiento y representada en la novela por la «categoría superior al sexo» a que aspira Cemí.

«*Paradiso* -hubo de explicar Lezama- es una totalidad y en ese todo está el sexo. En determinado momento del desarrollo de José Cemí ocurre el despertar genesiaco (...) cuya aparición parece que resintió a algunos acostumbrados a la hoja de parra».⁽⁷¹⁾ Por otra parte, la iniciación sexual del «escandaloso» capítulo VIII (decisivo en la popularidad de la novela), no narra ninguna experiencia personal de José Cemí, ni tampoco -como podría esperarse en episodios de adolescencia- refiere un solo acto de onanismo. Cemí descubre el «despertar genesiaco» a la sexualidad sólo como testigo, tal vez por identificación, a través de unas hiperbólicas historias convertidas en leyendas eróticas del colegio. Quizá sea que «la heterodoxa catolicidad de Lezama no permite que 'la llama del azufre' quemé a Cemí»,⁽⁷²⁾ pero parece más rentable interpretar tanto las exhibiciones fálicas del guajiro Leregas en plena clase de Geografía como las hazañas del «macrogenitosoma adolescentario» Farraluque, como desborde libidinal sin intelectualización alguna de Eros, implícita o manifiesta, por el que Lezama suspende los vínculos con esa sexualidad mítica y metafísica que caracteriza su pensamiento y el de su personaje protagonista. Al inverosímil joven Cemí este Eros le queda vedado (no así a sus «dobles» Fronesis [29] y Foción),⁽⁷³⁾ porque su condición de poeta guardián del *potens* y buscador de una finalidad desconocida exige esa «categoría superior al sexo» dentro del «estilo hesicástico», que recupera los mitos androginales y «se proyecta sobre los misterios complementarios» (423); es decir, la idea lezamiana -y neoplatónica- de Eros no sólo como fuerza germinativa, sino como extraordinaria potencia de unión cósmica de los contrarios, que José Cemí incluso experimenta, como se verá, en *Oppiano Licario*.⁽⁷⁴⁾

En este capítulo VIII, como contrapunto,⁽⁷⁵⁾ es el cuerpo lo privilegiado y lo sexual no es objeto de reflexión, ni práctica gnoseológica, ni revelación, ni búsqueda del contacto transfigurativo. Igual que para Fronesis, el sexo es aquí para Lezama «materia concluyente, no problemática» (401), sin exclusiones y sin prejuicios que condenen o ejerzan influencia reguladora; es una pulsión carnal adolescente, irrefrenable y despojada de cualquier ceremonial. El Eros de este capítulo, es cierto, excluye todo lo que no sea placer orgánico y barroca

hipérbole sexual, pero el humor léxico y retórico con que Lezama califica y narra los desenfrenos orgiásticos parece el mejor antídoto contra cualquier acusación de «aberración enfermiza», así como contra cualquier intento de interpretación alegórica o solemne, sea del signo que sea. [\(76\)](#)

Pero además del «Eros de gratuidad en la adolescencia», Lezama incluye en el capítulo VIII la «plenitud» de la misma: José Cemí conoce a Ricardo Fronesis y «Por primera vez se sintió llamado y llegado a conversar a un rincón. Sintió cómo la palabra amistad tomaba carnalidad. Sintió el nacimiento de la amistad. Aquella cita era la plenitud de su adolescencia. Se sintió llamado, buscado por alguien, más [\[30\]](#) allá del dominio familiar» (364). Aquí empieza de verdad esa «aventura total del hombre» que es *Paradiso*, la aventura del conocimiento y el reconocimiento, porque la amistad significa para Cemí, como para Lezama, «...una forma de la devoración. Al salir hacia el mundo, yo comenzaba a verme, a verificarme en los demás». [\(77\)](#)

En el capítulo IX encontramos ya a José Cemí en la Universidad de La Habana, a la que Lezama llama irónicamente «Upsalón», aludiendo a la famosa Universidad sueca. Desde el punto de vista del trazado argumental, el capítulo comprende cuatro días sucesivos en la vida de Cemí que sintetizan su proceso de aprendizaje. Técnicamente se estructura como una secuencia de fragmentos con diferentes puntos de vista del narrador, que narra las experiencias más significativas (históricas, culturales y personales) de los años universitarios del protagonista. La política, la amistad, las reflexiones sobre el sexo, las lecturas y el descubrimiento de la vocación se yuxtaponen e integran el significado global del capítulo como etapa vital: son las sucesivas «incorporaciones», diríamos con Lezama, que van configurando y enriqueciendo progresivamente una sensibilidad poética.

Al comienzo del capítulo y en el primer día de clase, vemos a Cemí participando en la manifestación estudiantil, violentamente reprimida, que tuvo lugar el 30 de septiembre de 1930 contra la dictadura de Gerardo Machado y el imperialismo. Lezama sitúa el texto en un contexto histórico concreto y condensa, así, el estado de rebeldía y la inquietud protestataria que se vivió en

el país hasta el derrocamiento del dictador. A la cabeza de esa manifestación (en la que el autor participó a los diecinueve años) aparece una «figura apolínea» que representa a Julio Antonio Mella, ⁽⁷⁸⁾ fundador del Partido Comunista de Cuba y máxima figura de la frustrada Revolución del 30, asesinado por esbirros machadistas en México en enero del año anterior. Esta simbólica presencia -con absoluto y muy lezamiano desdén por la exactitud cronológica- demuestra, por una parte, la visión mítica de la historia que practica Lezama ⁽⁷⁹⁾ y, por otra, la doble función que cumple en la novela este episodio: la «mágica imantación» que provoca en Cemí (377) marca su apertura al mundo, ⁽⁸⁰⁾ y el resumen simbólico que elabora Lezama de aquella Revolución y la lucha por la utopía política, se enlaza inmediatamente con las palabras de la madre del protagonista, que señalan el camino en su destino de poeta. Ya desde aquí Lezama nos ^[31] presenta las dos vertientes que configuran su pensamiento, en el que poesía y utopía se unen indisolublemente. Dice Rialta:

Mientras esperaba tu regreso (...), el paso de cada cuenta del rosario era el ruego de que una voluntad secreta te acompañase a lo largo de la vida, que siguieses un punto, una palabra, que tuvieses siempre una obsesión que te llevase siempre a buscar lo que se manifiesta y lo que se oculta. Una obsesión que nunca destruyese las cosas, que buscase en lo manifestado lo oculto, en lo secreto lo que asciende para que la luz lo configure (379).

Las palabras de Rialta a su hijo tienen una importancia fundamental en el capítulo y en la novela como totalidad. Anuncian, con cierto tono de despedida, la nueva etapa en el desarrollo de la sensibilidad de Cemí y condensan algunas claves esenciales del Sistema Poético de Lezama, de *Paradiso* y de toda su obra:

Óyeme lo que te voy a decir: no rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil (...) Cuando el hombre, a través de sus días, ha intentado lo más difícil (...), sabe que ese día que le ha sido asignado para transfigurarse verá, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad (...) Siempre he soñado, y esa ensoñación será siempre la raíz de mi vivir, que ésa sería [se refiere a la muerte del padre] la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta. Algunos impostores pensarán que yo nunca dije estas palabras, que tú las has invencionado, pero cuando tú des la respuesta por el testimonio, tú y yo sabremos que sí las dije y que las diré mientras viva y que tú las seguirás diciendo después de que me haya muerto ⁽⁸¹⁾.

El narrador subraya que esas palabras son «las más hermosas que Cemí oyó en su vida»; que «le habían comunicado un alegre orgullo. El orgullo consistente en seguir el misterio de una vocación». Y aquí vemos, otra vez, a Lezama, cuando afirmaba: «Todo lo que hice está dedicado a mi madre. Su acento me acompaña en la noche cuando me duermo y en la mañana cuando me despierto. Oigo su voz de criolla fina que me repite: Escribe, no dejes de escribir».[\(82\)](#)



II.1. «Algo más laberíntico»: la sexualidad en *Paradiso*

Después de una noche de asma y lecturas que le revelan «lo neroniano» en Suetonio y en el *Wilhelm Meister* de Goethe el ideal que prefiere;[\(83\)](#) después de mostrarnos sus placeres domésticos y sus paseos por La Habana Vieja; después de reconocer «lo neroniano» en Foción mediante el diálogo en la librería, Cemí vuelve a la Universidad y empiezan los encuentros con Fronesis y Foción, en que los jóvenes «rebelados contra el vulgacho profesoral» se entregan a sus diálogos eruditos, que ocupan varios capítulos. En ellos encontramos una interpretación personal del *Quijote* a cargo de Fronesis, duras palabras de Cemí contra la crítica española desde Menéndez Pelayo hasta «la influencia del seminario alemán de filología», largas disquisiciones que empiezan por Pitágoras, siguen con la lucha de San Jorge y el dragón y desembocan en el Juicio Final, o los comentarios que suscita el «notición fresco» del día: la expulsión de Upsalón «por acuerdo fulmíneo» de Baena Albornoz y Leregas, tras haber sido descubiertos los encuentros nocturnos entre el «eterno triunfador pítico» de la Facultad de Derecho y el «ejemplar priápico» que conocimos en el capítulo VIII.

La historia de Baena Albornoz da pie al largo debate sobre la homosexualidad, verdadero tratado sobre el tema, que constituye uno de los episodios más polémicos de *Paradiso*. La novela encierra un desarrollo de las fases del proceso formativo del protagonista, de ese enriquecimiento progresivo desde diversas fuentes que el autor ha previsto para él, y la sexualidad (en todas sus

variantes) es una de esas fuentes, una de las cuestiones esenciales en la relación del hombre con el cosmos. Lo que realmente se propone el texto -y de ahí los jugosos debates- es invitar a la indagación y la reflexión, con mucha cita filosófica «lezamizada» (Platón, Aristóteles, su «Tomás de Aquino heterodoxo») sobre los orígenes, las razones profundas y las formas de la sexualidad. La polarización de los puntos de vista de los personajes centrales del debate (Fronesis *versus* Foción) no permite, pues, identificar absolutamente la posición del autor con la de ninguno de los dos participantes: más allá de cualquier antinomia, Lezama concibe el sexo como plena experiencia ontológica y esta idea, una de las claves de su pensamiento, surge como fusión intelectualizada y complejísima de ambas posturas.

Realmente, en esa «Tríada pitagórica» que elabora Lezama parece que ninguno de los amigos adolescentes está libre de sufrir algún «desvío»,⁽⁸⁴⁾ pero en el debate [33] del capítulo IX -bajo el cual está latente la pasión de Foción por Fronesis- ilustran opciones claramente diferenciadas: si Foción era «un enfermo que creía que la normalidad era la enfermedad», Fronesis representa la afirmación de la «normalidad» heterosexual y Cemí, la síntesis de los contrarios con su defensa de «los mitos previos al dualismo de los sexos», cuya influencia, con variantes, reconocen los tres.

Fronesis comienza definiendo la homosexualidad como una manifestación de la memoria ancestral del hombre:

El niño que después no es adolescente, adulto y maduro, sino que se fija para siempre en la niñez, tiene siempre tendencia a la sexualidad semejante, es decir, a situar en el sexo la otredad, el otro, semejante a sí mismo. Por eso el Dante describe en el infierno a los homosexuales caminando incesantemente, es el caminar del niño para ir descubriendo lo exterior... (401).

Lo que Fronesis defiende aquí coincide con las ideas freudianas sobre el «tipo narcisista» en la elección de objeto, según las cuales el homosexual no elige a otro de su mismo sexo, sino a sí mismo bajo el disfraz de otro,⁽⁸⁵⁾ pero Lezama va más allá y opera una identificación absoluta entre la homosexualidad y su personal noción del narcisismo, más cercana a Lacan que a Freud, pero, como siempre, «metabolizada» por su pensamiento. «Narciso (...), el único que

quería ser al mismo tiempo el otro» (459), es en Lezama un símbolo de la permamencia en el registro de lo imaginario lacanianiano, en la Fase del Espejo y de la no-distinción, que el sistema poético actuante en *Paradiso* hace coincidir con la esterilidad cognoscitiva que adjudica al erotismo homosexual.

Foción, por su parte, justifica la homosexualidad con argumentos históricos, psicológicos e incluso teológicos:

A la entrada de cualquier meditación sobre lo sexual, debe inscribirse la frase del Eclesiastés «Hay camino que al hombre parece derecho; empero su fin son caminos de muerte». (...) De la frase del Eclesiastés derivamos que hay caminos derechos, que esos caminos tienen una finalidad, y no obstante, son caminos para la muerte. (...) En el problema sexual me parece que hay algo (...) que ha hecho que el hombre se abandone a un error que la costumbre ha [34] hecho llevadero o tal vez que el hombre permanece en ese camino de muerte porque ignora cuál es el otro (405).

Y se defiende calurosamente frente al rechazo (o la aceptación como inversión), equiparando la homosexualidad con «un estado androginal previo a la aparición de la mujer en el séptimo día» (405), que habría persistido a través de milenios en quienes -y esto es una alusión directa a Fronesis- «no ocultan lo esencial de su pensamiento» (417). La amplia argumentación de Foción incluye también su hipótesis sobre la «reminiscencia», en la que reemplaza la dualidad sexual por una especie de fecunda unión de uno consigo mismo como modo de creación por encima del sexo: «Todo lo que hoy nos parece desvío sexual, surge en una reminiscencia, o en algo que yo me atrevería a llamar, sin temor a ninguna pedantería, una hipertelia de la inmortalidad, o sea, una busca de la creación, de la sucesión de la criatura, más allá de toda causalidad de la sangre y aun del espíritu, la creación de algo hecho por el hombre, totalmente desconocido aún por la especie» (407).

Pese a la terminología genuinamente lezamiana de que hace gala Foción, no son éstas las ideas que prevalecen en el Sistema Poético del autor.⁽⁸⁶⁾ Lezama, como hemos visto antes, tiene una concepción platónica del sexo y postula una teoría de la androginia, idéntica a la que en la novela defiende José Cemí,⁽⁸⁷⁾ por la que el Eros Cognoscente convierte la sexualidad en una práctica gnoseológica, en un ejercicio de (re)conocimiento de algo sabido de manera previa e infusa, el sí mismo, a través de un darse y poseerse desde

otro «laberinto corporal» que lo contenga, «única forma de aprehensión de ese espacio ocupado totalmente por el neuma o hálito universal» (417).

Cuando Cemí interviene como parte de esta «discusión de las ideas» apelando al «Uno Único» que está en la base del hombre tanto como «la díada de los complementarios», hasta cierto punto parece completar las hipótesis de Foción que prestigian la homosexualidad o niegan su carácter anómalo o perverso. Creo que no es así, pero tampoco se trata de una refutación por prejuicios moralistas, porque en la proposición de Lezama-Cemí operan otras razones. Sólo unas páginas después el texto aclara la postura del personaje haciendo suya la interpretación de las ideas tomistas de Lezama:

«El vicio contra natura, nos dice en la *Suma* [sic], no es especie de lujuria» (...) Parece que el aquinatense reconoce una aridez demoníaca, una semilla yerta sembrada en la noche pernicioso. Al fin, Santo Tomás dice, después de un largo rodeo, lo que tiene que decir refiriéndose al pecado contra natura: «no se contiene bajo la malicia, sino bajo la bestialidad» (428).

Y el episodio concluye «dentro de la tradición goethiana [sic] de una precisa fantasía perceptiva que era casi la manera como el *intelligere* se abrazaba con su Eros» (472), con una alucinación-resumen del debate por parte de Cemí (un desfile visionario de la Antigüedad greco-latina encabezado por un falo gigantesco rodeado de vulvas de tamaño proporcional) que resolvería la cuestión «con una exaltación y apoteosis del culto a la fecundidad heterosexual».⁽⁸⁸⁾ Sea como sea, es verdad que el Eros lezamiano se consuma en la cópula heterosexual, en el diálogo transgresor de los límites individuales que logra anular la distancia con el otro que nos completa: «La cópula es el más apasionado de los diálogos», dice, «es el apoyo de la fuerza frente al horror vacui».⁽⁸⁹⁾ Ese diálogo tiene su origen en un impulso misterioso que busca ansiosamente contrarrestar una *carencia* inicial: el deseo es el significativo de lo incompleto, que empuja a celebrar la ceremonia de reconocimiento en la unión de los opuestos; en ese rito, el orgasmo inaugura la revelación, el acceso al contacto transfigurativo. Por la cópula se accede a un «más allá del espejo de Narciso», de manera que la experiencia sexual es también metafísica y posibilita una experiencia ontológica.⁽⁹⁰⁾ En toda la obra de Lezama está presente «el Eros asumido en una dimensión que trasciende - e incorpora- lo específicamente erótico y aun sensual para volcarse en la

realidad como un vertimiento posesivo del ser». ⁽⁹¹⁾ En las páginas de *Paradiso* se despliega el *sistema* de ese Eros Cognoscente y se establece que el camino heterosexual tiende a la recuperación de la androginia elemental con el reconocimiento de la mitad ausente. El coito es entonces ese ejercicio del «supremo diálogo» en que «uno pone la mano en el secreto transfigurativo del otro, para lograr la suspensión donde los contrarios se anegan en el Uno Único» (451). El camino homosexual, en cambio, sólo enfrenta al sujeto con la imagen de sí mismo; es un camino *de espejo*, como dice Lezama. En ambos casos (como en Platón) ⁽⁹²⁾

hay un reconocimiento, pero en la relación homosexual se reproduce la falacia especular con todas las consecuencias de una subjetividad que se extravía en su doble, y el no-conocimiento que a ello permanece adherido: algo así como la «firmeza mentida del espejo» que acabó con el Narciso del poema de Lezama. ⁽⁹³⁾ Este punto no sólo es discernible si se bucea bajo la superficie anecdótica de *Paradiso* teniendo en cuenta los mecanismos intelectuales de Lezama, sino que incluso puede documentarse en el texto. El capítulo X nos lleva al cuarto de estudio de Foción y en su mesa de trabajo figura, entre otros objetos, una estatuilla en bronce de Narciso. El narrador nos dice: «Cuando alguien lo visitaba, como para aclararle su carácter por medio del animismo de los objetos que lo rodeaban, señalaba el Narciso y decía: La imagen de la imagen, la nada» (456). Foción ilustra otra vez la idea de Lezama cuando cuenta a Cemí una experiencia homosexual en Nueva York empezando por «la descripción brevísima del Narciso en el centro de mi cámara» (518). Y es también el mismo personaje el que condensa en la novela la teoría sobre la infertilidad del narcisismo lezamiano. En el capítulo XI Foción cuenta que la madre de uno de sus amantes (El Pelirrojo) se dirige a él, aterrorizada por la forma en que el hijo le demostraba su vehemencia amorosa, para rogarle que lo buscara:

Le parecía normal que su hijo se abandonase al Eros de los griegos, con tal de que no fuera monstruosamente incestuoso. Lo único que hace siempre el homosexualismo, ja, ja, ja, es evitar un mal mayor, en mi caso, ja, ja, no me he suicidado, pero creo que me he vuelto loco (528).

En el caso de Foción la homosexualidad evita el suicidio y lleva a la enajenación mental; en ese otro caso el «desvío» evita el incesto, pero a

cambio de ese narcisismo lezamiano que ya sabemos cognoscitivamente estéril: concluir que estamos ante un castigo aleccionador resulta muy tentador, pero con Lezama nada es sólo lo que parece; todo en sus textos abraza una doble dimensión inmediata y alegórica. Para intentar resolver esta cuestión de la homosexualidad y su intelectualización, debemos tener en cuenta que con el Sistema Poético de Lezama entramos en un orden poético, en otra realidad donde todo remite a otra cosa.

La homosexualidad parece ser para Lezama sinónimo de ese narcisismo en el sentido lacaniano que ya hemos mencionado (la Fase del Espejo reinterpretada), por lo que trae consigo la misma fijación en el registro de lo imaginario que aquél conlleva, es decir, la fijación en el orden de las relaciones de alienación de una subjetividad mal definida o frágil, que se extravía en su doble especular. De acuerdo con Lacan, en un siguiente paso tiene lugar el acceso al orden simbólico (la condición [37] de «normalidad») que permite operar distinciones esenciales para la identificación del sujeto por él mismo, porque supone la ruptura de la «indistinción» inaugural. Esta ruptura sólo se produce por la irrupción de un tercer término, que ordena y distingue a cada uno, en el conflicto del Edipo, que, muy esquemáticamente, se resuelve con el paso de una relación dual, inmediata, especular, a la relación mediata característica del registro simbólico frente al imaginario, a través de una reorganización identificativa del sujeto con el progenitor del mismo sexo y la prohibición consecuente (Ley del Padre), fundadora del orden simbólico.⁽⁹⁴⁾

Llegamos así al núcleo de la operación significativa que creo realiza Lezama: la homosexualidad no sólo reproduce la falacia especular sino que además -caso de El Pelirrojo- impide el conflicto edipiano y la consecuente inserción en el registro de lo simbólico (el lenguaje, la cultura y la realización social), quedándose anclada, como Narciso, en la alienación en lo imaginario: un desconocimiento crónico e ignorado de sí mismo, tal vez la «bestialidad» tomista a que aludía Cemí. Frente a ello, su propuesta neoplatónica que condensa las claves del Sistema Poético lezamiano y su Eros Cognoscente plurisignificativo y fecundo, sólo asequible para el «deseoso» que emprende las Aventuras Sigilosas que llevan a una adquisición del Yo:

Deseoso es aquel que huye de su madre...
es de la madre, de los postigos asegurados, de quien se huye...
Ay del que no marcha esa marcha donde la madre ya no le sigue, ay.⁽⁹⁵⁾

En este mismo contexto, la visión de Cemí corroboraría lo anterior desde el momento en que el falo, en palabras de Lacan, es «una cópula, lazo de unión (...), el significante por excelencia de la identidad imposible»,⁽⁹⁶⁾ y precisamente es una fabulación «fálica» la de Lezama, dispuesta a lograr esa identidad, dispuesta a «penetrar el mundo oscuro que me rodea, no sé si con o sin estilo (...) Mi estilo es muy despedazado, fragmentario, pero procuro trocarlo en un agujijón procreador».⁽⁹⁷⁾

Con estas reflexiones sobre sexualidad (que, como vemos, quedan bastante lejos del regodeo pornográfico o de la transgresión por la transgresión) *Paradiso* entra de lleno en los desarrollos de lo que puede llamarse «mito elemental» de la obra de Lezama: el tema de Narciso reinterpretado como mito de la introspección y la autoconciencia, como deseo -frustrado en el poema que lleva su nombre; recuperado [38] por Cemí en la novela -de conocer y conocerse que empuja a atravesar el espejo en un intento por reunir lo que fue escindido. El pasaje, además, ilustra el vertiginoso mecanismo del pensamiento de Lezama, que en pocas líneas y con ninguna precaución metodológica puede enlazar el Antiguo Testamento con Platón, Goethe y la *Summa Theologica*, en función de sus necesidades.

△▽

II.2. Tríada pitagórica, Eros Cognoscente y Trinidad lezamiana

El capítulo X establece una relación de inmediata continuidad con el anterior. Comienza mencionando la novela que surgiría del debate⁽⁹⁸⁾ pero que Cemí no escribe porque aún no ha completado el proceso que lo llevará a la creación («Pensaba en la novela que yacía oculta detrás de aquellas palabras. Pero no lograba reconstruir en qué forma se hipostasiaban las palabras oídas», 431) y Lezama intercala en él, como en un juego de espejos, la historia de Fronesis contada por Foción y la de éste narrada luego por Fronesis, de manera que los

interrogantes abiertos en capítulos anteriores encuentran ahora su respuesta. Sin embargo, el valor de estos relatos no es sólo el entrecruzamiento argumental: se trata de una profundización en los personajes que servirá para que Cemí se abandone a meditar sobre «el grado y esencia de sus dos primeras amistades» (439), en una reflexión que se prolonga hasta el capítulo siguiente para resolverse en una clara afinidad con Fronesis y ciertas reticencias hacia Foción:

Ustedes, Foción y tú, son materia relacionable; Foción y yo nos reconocemos como perspectivas observables. Fronesis y Cemí -quiso evitar el tuteo- somos materia relacionada (479).

Pero el Eros del Conocimiento, motor del aprendizaje de Cemí, supone una voluntad de integración que suma los valores de uno y otro amigo. Es en este caso Fronesis quien expresa lo que se propone el autor: «Estamos hechos, sin duda, para formar la tríada pitagórica» (437). Cemí, Fronesis y Foción son tres símbolos esenciales, «entes de la imaginación»: Foción, es «la autodestrucción» cuyo final será darle vueltas al árbol de la locura buscando un orden en su desorden; «Fronesis es la eticidad, el hombre de la responsabilidad ética», [\(99\)](#) y Cemí, el hombre de la poesía que busca la infinitud cognoscente a través de la imagen.

Fronesis y Foción parecen resultado de un «desdoblamiento» (el bien y el mal, la templanza y la pasión incontrolable) para el que existe un valor de asimilación, de síntesis de los contrarios, representado por Cemí. Los tres amigos son tal vez una Trinidad lezamiana, arquetipos que ilustran facetas diferentes de un solo ser, cuyos retratos fragmentados completan un autorretrato fiel -y nada modesto- del propio Lezama. Lo vemos tras las palabras de Cemí:

Apenas la imagen logra un punto de apoyo, la tierra vuela encontrando un centro en todas partes, logrando ese punto surge la esfera, ya tenemos un cosmos cuyo centro es la imagen, flotando en el aceite de la reminiscencia y en las brumas de un devenir que se mueve tan sólo en las llanuras de la cantidad como abstracción (423).

Incluso tras las de Foción, que de paso explican el título del primer poemario de Lezama, cuando afirma «Nos burlamos de la ortografía de la naturaleza y

caemos en la anástrofa y en lugar de rumor enemigo decimos enemigo rumor» (527). También en Fronesis:

Lo que más atraía a Cemí de Fronesis era su desenvoltura en cosas de cultura; no sólo mostraba el haber picoteado en muchas ramas del árbol del conocimiento universal, sino que después envolvía en sus mismas hojas la almendra de una exacerbada pasión crítica. Conocía y después pulverizaba lo aprendido con igual dignidad crítica, con ánimo continuo y lleno (...) Lo que consideraban pedantería era un hechizo de sabiduría convertido en amistosa costumbre (439).

Y en las profundas afinidades entre éste y el primero, con autoexégesis estética incluida:

Tanto a Fronesis como a Cemí, su simpatía por la sensibilidad creadora contemporánea en sus dos fases, de reavivamiento del pasado como de búsqueda de un desconocido, les era muy cercano. Era la prueba de una recta interpretación del pasado, así como la decisión misteriosa de lanzarse a la incunabula, pero eso era más bien debido a sus apasionadas lecturas del pasado creador, que había tenido que sufrir un riesgo, interpretar un desconocido y lanzarse a perseguir elementos creadores aún no configurados (498-499).

No toda la personalidad novelesca de Fronesis es un trasunto de la de Lezama, pero me parece muy clara la proyección del autor sobre su personaje, por ejemplo, en la breve caracterización de la poesía de Fronesis: «En la desintegración contemporánea [40] ofrece una poesía con la resistencia de lo unánime, un conocimiento que, armado de un robusto análogo aristotélico, busca la otra mitad desconocida» (442). Sin duda es esa búsqueda de «la otra mitad desconocida» el más poderoso impulso de la poesía de Lezama ya desde *Muerte de Narciso*, porque lo es también de su Sistema Poético, y a él responden todas sus obras. Las novelas de Lezama no son una excepción; tanto *Paradiso* como *Oppiano Licario* forman parte de esa búsqueda, de esa «devoradora ansia de integración en la unidad (...) que sacia en la poesía su deseo -inagotable- androgínico de acceder al Otro para hallar en él lo Uno, el fin de toda separación» que ha señalado uno de sus críticos.⁽¹⁰⁰⁾ *Paradiso*, como hemos visto, reflexiona ampliamente sobre esta búsqueda lezamiana y en *Oppiano Licario* Lezama presenta a José Cemí como esa mitad que busca su complemento y lo encuentra en Ynaca Eco Licario, el «eco» de su hermano Oppiano, e igualmente incompleta.

Por otra parte, la reacción que produce la poesía de Fronesis en el ambiente literario del momento, según lo refiere el texto, permite una transposición casi

literal para caracterizar la hostilidad literaria que en ocasiones rodeó a Lezama. Como se sabe, la sufrió desde varios frentes y en diferentes momentos,⁽¹⁰¹⁾ pero la mayor virulencia de los ataques provino de las páginas del semanario *Lunes de Revolución* (1959-1961), y el año en que fue escrito este capítulo X, 1962,⁽¹⁰²⁾ permite pensar que Lezama se sirve del personaje para su propia defensa. En cualquier caso, la identificación Lezama-Fronesis parece aquí inevitable, y ese autorretrato en tercera persona nos ofrece a la vez una explicación de algunas claves de la Poética del autor:

La uniformidad de su carácter enloquecía a los poetastrós, a los teatrístas existenciales, a los cineastas con pantalones color marrón (...) La seguridad de su desenvoltura, que los banales veían como reiteración, era el cumplimiento de un destino cuyo sustento desconocían. (...) La ausencia de fundamentación, de descenso a las profundidades del Hades o del yo secreto ascendido hasta el sí mismo integrado o unificado en una proyección luminosa, de gran parte de sus contemporáneos, hacía que éstos deslizaran los más sombríos puntos de [41] vista, los equívocos envidiosos más miserables, cuando se enfrentaban con el desprecio sereno, el férreo desdén de Fronesis (439-440).

La cita es además una buena muestra de por qué *Paradiso* (y en general la obra de Lezama) ha podido interpretarse como un gran mito órfico,⁽¹⁰³⁾ como un «descenso a las profundidades» por parte del personaje principal cuya vida, desde las primeras páginas, parece marcada por diversas experiencias de «inmersión» (física, vital, verbal) que culminan con el descenso final de la «noche subterránea» del último capítulo. Los temas órficos y la enigmática figura de Orfeo constituyen una de las Eras Imaginarias de Lezama de mayor sustancia poética⁽¹⁰⁴⁾ y, como resumía María Zambrano, «*Paradiso* es, en principio, el viaje ritual que Dante Alighieri cumple en la *Divina Comedia*, al tener que descender a los infiernos para luego reaparecer dejando en prenda su luz en la oscuridad. Eso hace de *Paradiso* una obra auténticamente dentro de la tradición órfica». Pero añade que Lezama, católico órfico según él mismo se confesaba, practica un singular orfismo por el que *Paradiso* «...era y es una verdadera meditación sobre el génesis del hombre, sobre el génesis mismo».⁽¹⁰⁵⁾

El Hades de Lezama es ese «yo secreto» del autor que declaraba «Mi obra se puede considerar como una penetración en mi oscuro».⁽¹⁰⁶⁾ La búsqueda del Orfeo lezamiano es poética y metafísica a la vez, y recupera la aventura introspectiva que quedó frustrada en *Muerte de Narciso*. *Paradiso* es un

descenso y una ascensión, el rito que «representa el aspecto sagrado de la aventura total del hombre».⁽¹⁰⁷⁾ En la obra de Lezama, Orfeo concilia metafóricamente las dos fases de *su* mito de Narciso: desciende primero en busca del conocimiento y asciende luego con la poesía y la sabiduría, porque «Todo saber nuevo ha brotado siempre de la fértil oscuridad».⁽¹⁰⁸⁾

Con ese retrato de Fronesis por parte del narrador que hemos visto, debe relacionarse el que nos ofrece un poema del primero dedicado a Cemí en el siguiente capítulo, por su complementariedad para el autorretrato global del autor: «Fue fiel a Orfeo y a Proserpina», nos dice, «Es en lo que cree, está donde conoce» (510). Hay un Lezama-Fronesis y un Lezama-Cemí en *Paradiso* con marcados rasgos del autor en ambos casos, pero también con los suficientes rasgos diferenciadores (sobre todo [42] en lo que se refiere a sus destinos) como para que sea Cemí quien constituya una parte más clara de su *alter ego* en la novela. La imagen global sólo resultará de la suma de los fragmentos que *Paradiso* ha ido entregándonos desde el primer capítulo, más los que Lezama proyecta sobre Oppiano Licario -su «doble» más ambicioso- en el capítulo XIV y en la novela que lleva su nombre.

A partir de las reflexiones de Cemí sobre la amistad, Lezama nos conduce a otra de distinto signo, con un nuevo enfrentamiento dialéctico en Upsalón, esta vez sobre Nietzsche y entre Fronesis y Cemí. Éste defiende, frente a Fronesis, la valiente intensidad de su «transmutación de todos los valores», aunque critica que «su reacción anticristiana era la destrucción de muchas verdades helénicas, el orfismo y el pitagorismo, por ejemplo, modalidades de lo griego en que él no profundizó» (466), así como «sus fallas en la cultura griega, su desconocimiento de todo el medioevo, su costoso error de situar todos los valores nobles del espíritu en el Renacimiento» (468). El debate es, sin duda, uno de los momentos más reveladores del pensamiento de Lezama, y la reflexión sobre Nietzsche desemboca en la formulación más clara de esa noción lezamiana del Eros Cognoscente como núcleo generador de su utopía:

Ya al final de su vida de creación, Nietzsche añade otras malignidades de la cultura europea y arremete muy justamente contra el sentido histórico y el espíritu científico. Es cierto que el mirar hacia atrás buscando un desarrollo para el porvenir trae como consecuencia empobrecer la misma tradición. Pero ni lo histórico, ni la futuridad, ni la tradición, despiertan el ejercicio, la conducta del hombre, y eso ha sido

él el que mejor y más profundamente lo ha visto. Pero el deseo, el deseo que se hace coral, el deseo que al penetrar logra, por la superficie del sueño compartido, elaborar la verdadera urdimbre de lo histórico, eso se le escapó. «Difícil luchar contra el deseo; lo que quiere lo compra con el alma», la vieja frase de Heráclito, abarca la totalidad de la conducta del hombre. Lo único que logra lo supra histórico es el deseo (...) Podemos recoger la impulsión de la afirmación nietzscheana de transmutar todos los valores, pero los valores que hay que encontrar y fundamentar son muy otros en nuestra época que los que él pensó (471).

Inmediatamente después de esta conclusión de Lezama-Cemí, el texto parece querer ilustrar algunos de esos «valores que hay que encontrar y fundamentar» con una alusión a José Martí en medio de una recreación de «lo cubano esencial» (el guagüero-poeta, por ejemplo). Por otra parte, la inserción de la escena, justo a la salida de Upsalón, permite contraponer a esa cultura universitaria del momento que Lezama vio «tediosa, banal» e incapaz de ofrecer «un conocer funcional que cubriese lo real y satisficiera las metas inmediatas» (390-391), la identidad de un pueblo [43] como engendradora directa de sus posibilidades históricas y culturales, cuyo desarrollo permitiría, según las propuestas de Lezama en *La expresión americana*,⁽¹⁰⁹⁾ la superación definitiva de las «inmensas frustraciones heredadas» citadas en el capítulo anterior.

△▽

II.3. Poética de la novela en la novela: filosofía del fibroma y Silogística del sobresalto

Ya al final de este capítulo X, la contemplación por parte de Cemí del tumor que le ha sido extirpado a su madre desencadena una larga digresión fisiopatológica que, como ha señalado Gustavo Pellón,⁽¹¹⁰⁾ casi nos empuja a establecer una analogía sorprendente entre el desarrollo del fibroma y el estilo proliferante y «monstruoso» de *Paradiso*, cuando lo compara con «los cuerpos que logra la imaginación»:

Para conseguir una normalidad sustitutiva, había sido necesario crear nuevas anormalidades, con las que el monstruo adherente lograba su normalidad anormal y una salud que se mantenía a base de su propia destrucción (491).

Profundizando algo más, incluso podemos afirmar que esa «filosofía del fibroma» contiene una carga simbólica demasiado fuerte, demasiado

intencionada, como para no relacionarla con uno de los temas favoritos de Lezama: las objeciones a la teoría aristotélica del arte como mimesis. Recordemos que Lezama afirmaba que «la causalidad y lo incondicionado al encontrarse han formado *un monstrucillo*, la poesía (...) Sentimos que se ha creado *un órgano* para esa batalla de la causalidad y lo incondicionado».⁽¹¹¹⁾ De la misma manera que el fibroma, la estética lezamiana y los desarrollos de la carga *filosófica* que contiene, «...tendría[n] que existir como una monstruosidad que lograba en el organismo nuevos medios de asimilación de aquella sorpresa, buscando un equilibrio más alto y más tenso» (492). *Paradiso* ilustra su propia crítica; de nuevo Lezama aprovecha la ocasión para incluir, «enquistado», un comentario estético autointerpretativo.

En el siguiente capítulo vemos ya a José Cemí poniendo en práctica el ejercicio de la poesía, pero antes Lezama nos ofrece una de las mejores formulaciones que figuran en *Paradiso* acerca de la misión del intelectual, que se convierte en un verdadero [44] manifiesto de su actitud como creador, tan inconformista como la de los tres amigos que escandalizaban en Upsalón:⁽¹¹²⁾

Fronesis, Cemí y Foción (...) sabían que el conformismo en la expresión y en las ideas tomaba en el mundo contemporáneo innumerables variantes y disfraces, pues exigía del intelectual la servidumbre, el mecanismo de un absoluto causal, para que abandonase su posición verdaderamente heroica de ser, como en las grandes épocas, creador de valores, de formas, el saludador de lo viviente creador y acusador de lo amortajado en bloques de hielo, que todavía osa fluir en el río de lo temporal (499).

En el capítulo XI José Cemí ha resuelto la encrucijada vocacional siguiendo el camino propuesto por las palabras de su madre el 30 de septiembre de 1930: «ya poseía esa madurez de instintos que lo llevaba en la ocasión de peligro a insistir, a querer penetrar más en la divinidad puesta zahareña» (524), de manera que aparece entregado a la «búsqueda verbal de finalidad desconocida» encerrado en su cuarto de estudio. El narrador se recrea mostrando la contemplación de los objetos por parte de Cemí como ejercicio poético que «le iba desarrollando una extraña percepción por las palabras, que adquieren un relieve animista en los agrupamientos espaciales» (529), y producía en él «ese ordenamiento de lo invisible, ese sentido de las estalactitas» (532), que Lezama evocaba como experiencia propia en sus ensayos.⁽¹¹³⁾

En estas páginas (529-537), muy cercanas a las de ensayos «intimistas» del autor, Lezama nos hace asistir al progresivo descubrimiento por parte de Cemí de las posibilidades de la poesía dentro del Sistema Poético del Mundo: esa «extraña percepción» de las palabras por la que Cemí «parecía que llegaba a tocar sus formas cerrando un poco los ojos», lleva a la adquisición del «espacio gnóstico [de-para el conocimiento], el que expresa, el que conoce, el de la diferencia de densidad que se contrae para parir»; desde él se llega a los «unitivos agrupamientos espaciales donde el hombre es el punto medio entre naturaleza y sobrenaturaleza», y Cemí accede a esas «ciudades tibetanas» de Lezama, [\(114\)](#) donde «el hombre sabe que no puede [\[45\]](#) penetrar (...) pero hay en él la inquietante fascinación de esas imágenes que son la única realidad que viene hacia nosotros, que nos muerde (...), que por una manera completiva que soporta la imagen, como gran parte de la pintura egipcia, nos hiere precisamente con aquello de que carece» (533).

Todo este pasaje desemboca en las palabras que la abuela Augusta dedica a su nieto momentos antes de morir una noche llena de «emblemas bíblicos». En ellas se resume el «método» de Lezama-Cemí y se revela la existencia de un ineludible destino poético, cuyo cumplimiento -recordemos el poema «Rapsodia para el mulo»- defendía orgullosamente el autor: [\(115\)](#)

Mi querido nieto Cemí (...) lo propio tuyo es captar ese ritmo de crecimiento para la naturaleza, frente a la cual tú colocas una lentitud de observación que es también naturaleza. (...) esa lentitud para llevar la observación a una extensión fabulosa está acompañada de una memoria hiperbólica (...) Tu don de observación espera como en un teatro donde tienen que pasar, reaparecer, dejarse acariciar o mostrarse esquivas, esas impresiones que luego son ligeras como larvas, pero entonces tu memoria les da una substancia como el limo de los comienzos (...) Tú observas ese ritmo que hace el cumplimiento de lo que desconocemos, pero que, como tú dices, nos ha sido dictado como el signo principal de nuestro vivir. Hemos sido dictados, es decir, éramos necesarios para que el cumplimiento de una voz superior tocara orilla, se sintiese en terreno seguro. La rítmica interpretación de la voz superior, sin intervención de la voluntad casi (546-547).

El capítulo se cierra con la reaparición de Foción. Cemí lo encuentra «en el jardín del pabellón de los desrazonados» del hospital, describiendo incesantes círculos alrededor de un árbol, una de las metáforas más insistentes de *Paradiso*. [\(116\)](#) «Desde que se despierta, dijo un enfermo que pasó cerca de Cemí, hasta que se acuesta está dándole vueltas al árbol. Ni la lluvia ni el sol pueden apartarlo de sus vueltas y revueltas (...) Cemí supo de súbito que el

árbol para Foción, regado por sus enloquecidos paseos circulares, era Fronesis». (547) Pero Lezama presenta la constatación de su locura y a la vez su exorcismo: a la mañana siguiente, Cemí corre a la terraza desde donde había contemplado los paseos circulares de Foción y busca el [46] árbol; «un rayo le había extraído las raíces, removiéndole las carnes con su fuego atolondrado (...) Con la muerte del árbol, su guardián había desaparecido (...) El rayo que había destruido el árbol había liberado a Foción de la adoración de su eternidad circular» (548). El personaje reaparece en *Oppiano Licario* desvinculado del resto de la tríada y liberado ya de esa «adoración», después de la consumación imaginaria de su deseo, pero las conexiones simbólicas del espacio gnóstico lezamiano nos permiten conocer por adelantado, «por imagen», esa conclusión.

Si hasta aquí la novela ha seguido un desarrollo más o menos lineal, coherente y verosímil dentro de la lógica poética de su discurso imaginario, ahora entramos en otro plano: los tres capítulos finales de *Paradiso* transcurren ya en un mundo fuera del tiempo que se iguala con *la sobrenaturalidad*, porque «a mi manera de ver era lo único que podía concluir la obra», afirmaba el autor.⁽¹¹⁷⁾ El capítulo XII, verdadero despliegue de riqueza imaginativa y habilidad técnica, es una buena muestra del desconcierto que surge de esa práctica lezamiana que señalábamos al principio, los relatos intercalados sin aparente vinculación con el cuerpo narrativo principal, la súbita inmersión en «otra historia» sin aviso alguno. En los Apuntes mencionados antes, Lezama escribe:

En el capítulo 12 dudé si ponerle como epígrafe: Sueños de José Cemí después de la muerte de su padre. Después me decidí por que el lector por sí mismo precisara que son sueños. No lo han precisado en la mayoría de los casos. Y lo que el lector no encuentra por sí mismo, cree que es incoherencia del autor. En ese sueño, como en todos, el tiempo y el espacio no existen, se procura alcanzar una nueva dimensión.⁽¹¹⁸⁾

Se trata, en efecto, de cuatro sueños que se interrumpen, se superponen y entrelazan sus fragmentos formando un auténtico rompecabezas, que inauguran la «nueva dimensión» de la novela y pueden ser considerados como reelaboración alegórica de algunos de sus temas fundamentales: la imaginación hiperbólica de la niñez, los miedos, la ausencia del padre y la posibilidad de recuperar lo perdido por medio de la imagen, el tema del

tiempo... Uno de los sueños narra las hazañas y la muerte de Atrio Flaminio, capitán de las legiones romanas, que protagoniza, tal vez, una sublimación onírica del destino del padre de Cemí; el otro refiere la angustia de un niño (que, como Cemí, sufre ataques nocturnos de tos) esperando a sus padres al cuidado de su abuela, fascinado por una jarra danesa extrañamente decorada - con murallas, castillos y un ómnibus-, que acaba hecha añicos y abre, así, por la ausencia, [47] el momento inicial de su vida imaginativa; la tercera narración presenta a un paseante nocturno (que recuerda también a Cemí durante sus años universitarios) recorriendo las calles de La Habana Vieja, donde tienen lugar enigmáticos encuentros, y la cuarta es la historia del crítico musical Juan Longo y su esposa, afectada de «un terror metafísico de lo temporal» y dispuesta a salvarlo del tiempo y de la muerte mediante una grotesca empresa: «la hibernación [que] destruye la terrible sucesión de la gota temporal» (555).

Este capítulo XII, además de ser un compendio de temas que han surgido en las páginas anteriores tratados ahora con un registro diferente, (119) es un nuevo paréntesis inaugural, una ruptura con el resto de la novela que marca la transición hacia la parte más compleja, la aparición definitiva de Oppiano Licario, con su Eros del Conocimiento y de la Lejanía (120) en el capítulo XIII.

El encuentro de Cemí con Oppiano Licario significa, también para *Paradiso*, la inmersión definitiva en el reino de la imagen poética, en primer lugar por la fantástica versión que ofrece del ómnibus habanero en el que, por las leyes de lo que Lezama llama «el azar concurrente», José Cemí y Oppiano Licario van a encontrarse entre otros muchos viajeros, gracias a una avería en la «testa de toro» (separada del cuerpo, pero viva) que lo propulsa.

Toda la novela parece ser preparación para ese encuentro, y, antes de que se produzca, Lezama incluye aún un último «contrapunto» con la aparición de Adalberto Kuller (Küller en *Oppiano Licario*), un poeta «obstinado enloquecido», pasajero del ómnibus, que protagoniza en un nuevo relato interpolado la historia de una sublimación: rechazado por su amada Roxana, el poeta sustituye el objeto de su deseo por un «cuerpo verbal» de su invención y «extendía sus sílabas voluptuosas para reemplazar aquel cuerpo implacable»

(591). Notemos que también en la poética de Lezama-Cemí el deseo - significativo de una *carencia*- se vuelca en una representación sustitutiva, pues el Sistema Poético proponía la recuperación de aquella «ausencia tan latidora» (el padre de Cemí) a través de la poesía, que la hace «presente como la más inmaculada de las presencias» (497), reorientaba el Eros o convertía lo sexual en experiencia poética, cognoscitiva, metafísica... En suma, sublimaba en la poesía a través del Eros Cognoscente. La semejanza es importante, [48] pero la poesía de Adalberto Kuller no es aún la de Lezama-Cemí, porque aquél «...se preocupaba más de la voluptuosidad que del aliento, la evaporación vital que las palabras lograban atesorar» (591). Lezama prepara paso a paso el terreno novelesco para la aparición de su poesía encarnada en Oppiano Licario y transmitida por él a Cemí, con un ejemplo más de lo que *no* es, cuando ya ha empezado a poner en marcha las inmensas coordenadas del Sistema Poético para propiciar su último encuentro con Cemí, fuera ya del tiempo y del espacio, y dentro de «la otra causalidad».

En su ensayo «Confluencias», Lezama resumía que el capítulo XIII «intenta mostrar un *perpetuum mobile*, para liberarse del condicionante espacial. La cabeza del carnero, rotando en un piñón, logra esa liberación, en esa dimensión de Oppiano Licario, la de la sobrenaturaleza (...) Es la infinitud cognoscente adquirida a la vera de Licario». ⁽¹²¹⁾ El ómnibus en cuestión posee, además, el don de la ubicuidad (está al mismo tiempo en una calle de La Habana Vieja y en una calle de Santos Suárez, barrio muy alejado y en dirección contraria de aquélla), porque, como explica Lezama en sus Apuntes, «se procura barrenar el mundo exterior condicionado, el causalismo». ⁽¹²²⁾ Ese encuentro constituye el primer paso para el despertar de Cemí a la imagen cognoscente a través del magisterio poético de Licario.

Y llegamos así al capítulo final de *Paradiso*, cuya primera parte contiene el retrato espiritual de Oppiano Licario y la descripción metafórica de su muerte. Si podemos decir que José Cemí representa en la novela a Lezama «como persona» y que el narrador vierte a menudo en él su punto de vista, en este último capítulo se hace evidente la proyección del autor sobre la «sensibilidad cogitada» del personaje clave en el destino de Cemí. Cintio Vitier, afirma que

«el retrato que de Oppiano Licario se traza en este capítulo (...) resulta muy parecido, con las consabidas transposiciones novelescas, al Lezama que frecuentamos desde los años cuarenta en Trocadero 162», y asegura que «la identificación de Lezama con Licario se torna sobrecogedora en la metafórica descripción de la muerte de este último». [\(123\)](#) La hermana del autor defiende y documenta esta identificación, [\(124\)](#) y Lezama no negó nunca su proyección sobre el personaje. Sin embargo, más allá de un indiscutible «sabor Lezama» en Oppiano Licario, debemos tener en cuenta que el personaje -más definido en la novela inconclusa que lleva su nombre- resulta de una personificación del *deseo* lezamiano. Dice el narrador, irrumpiendo entre paréntesis en plena acción: [\[49\]](#)

Fijemos ahora el inocente terrorismo nominalista. Oppiano, de Oppianus Claudius, senador estoico; Licario, el Ícaro, en el esplendor cognoscente de su orgullo, sin comenzar, goteante, a fundirse (624).

Licario es Lezama y su apetito cognoscitivo; es «...el homúnculo que representa el conocimiento puro, el infinito caudalismo del Eros cognoscente». [\(125\)](#) Personifica el conocimiento «según imagen», opuesto al «según razón», de acuerdo con los términos de José Cemí (cap. XI), plenamente vigentes en el pensamiento de Lezama. El secreto de su sabiduría, que se encierra en su obra *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas*, es de verdad tan excepcional que Oppiano Licario (¿como Lezama?) puede parecer «una víctima de la alta cultura», «el Aladino de la filología» o, como teme su madre, «un energúmeno que aúlla inconexas sentencias zoroástricas o un cándido embaucador que regala astillas de la Tabla de Esmeraldas de los egipcios, y no un estoico persiguiendo lo que él ha creído que es el soberano bien de su vida» (611).

Si aceptamos la identificación Lezama-Licario, estas palabras caricaturizan algunas posturas de la crítica frente al autor y son una muestra de la angustia que persiguió siempre a Lezama por no llegar a poseer -y demostrar- el *logos* capaz de organizar el vértigo de sus ideas, y que lo llevó a insistir en el intento de explicar rigurosamente su poética con ensayos como «Introducción a un sistema poético», contemporáneo de esas páginas del capítulo XIV de *Paradiso*. [\(126\)](#) Por eso en *Oppiano Licario* Lezama nos recuerda que «Licario

había llevado el Eros a la cultura» e insiste en el riesgo de locura poética (o locura real) que conlleva el asalto a lo desconocido. Habla el marido de Ynaca Eco, muy consciente de su papel de personaje literario y mítico:

Si no fuera por ese Eros del conocimiento, Cemí, usted [se refiere a Fronesis], yo y el mismo Licario seríamos una mueca grotesca de enajenación. Si no fuera por ese Eros del conocimiento que es la sombra de la poesía (...) seríamos locos y no mitos para ser cantados por los efímeros venideros. ⁽¹²⁷⁾

La *Súmula* de Licario nunca deja de ser una incógnita para el lector, pero el personaje practica ante nosotros su «silogística del sobresalto», ese *logos* excepcional [50] respecto a la vía, digamos, razonable (e incluso respecto a las vías analógica y metafórica), que permite a Licario, por ejemplo, precisar el nombre del perro de Robespierre por obra de la inteligencia poética, y al que ya casi llega a acostumbrarnos la obra de Lezama: se trata de un choque de elementos dispares que produce la revelación poética, bien sea a través de la «lectura creadora» de citas fragmentarias y distorsionadas, bien mediante la libérrima interpretación (poética, mítica) de cualquier acontecimiento cotidiano o histórico por obra del *potens*, el espacio gnóstico o la *vivencia oblicua*, o bien practicando «esas sentencias [que] no quedaban nunca como verso o participación en metáfora, pues su aparición era de irrupción o fraccionamiento casi brutal» (620), que constituyen el *súbito* lezamiano.

La poética que Lezama ha ido ilustrando a lo largo de la novela y que Cemí practica, por ejemplo, frente a los escaparates de la calle Obispo o ante los grabados de una tabaquera (cap. XI, pp. 530-535), sigue punto por punto la poética de Licario, que a su vez es la poética lezamiana de la que resulta *Paradiso*. La síntesis es poco menos que imposible, pero la explicación que se nos da en la novela de esa poética es, algo abreviada, la siguiente:

El ancestro había dotado a Licario desde su nacimiento de una poderosa res extensa (...) En él muy pronto la extensión y la cogitanda se habían mezclado en equivalencias de una planicie surcada constantemente por trineos (...) La ocupatio de la extensión por la cogitanda era tan cabal, que en él la causalidad y sus efectos reobraban incesantemente en corrientes alternas, produciendo el nuevo ordenamiento absoluto del ente cognoscente. La analogía de dos términos desarrollaban [sic] una tercera progresión o marcha hasta abarcar el tercer punto de desconocimiento (...) El ente cognoscente lograba su esfera siempre en relación con el tercer móvil errante, desconocido (...) En la intersección de ese ordenamiento espacial de los dos puntos con el temporal móvil desconocido, situaba Licario lo que él llamaba Silogística poética (...) Otras veces ese tercer punto errante lograba crear una evidencia reaparecida, distanciada las más de las veces de la primera naturaleza en su realidad (...) En otras ocasiones, el tercer móvil de desconocimiento, revela, a través de la ofusadora seguridad de una forma aparentemente dominada por las mallas de la analogía, su conversión en un cuerpo no subordinado a los

tres puntos anteriores (618 y 619).

Es evidente que estamos ante una reproducción novelada de las ideas que Lezama expuso con insistencia en sus ensayos, sobre la metáfora, la imagen y los mecanismos de la vivencia oblicua que, recordemos, es el rompimiento de toda causalidad, lo que se cumple «entre la carta oscura entregada por la metáfora, precisa sobre sí y misteriosa en sus decisiones asociativas, y el reconocimiento de la [51] imagen».⁽¹²⁸⁾ La teoría del personaje encaja exactamente con la teoría del autor, por eso es posible alcanzar una mejor definición para esta última si tenemos en cuenta que las palabras de Lezama aclaran la teoría del silogismo de Licario, y viceversa:

Es uno de los misterios de la poesía la relación que hay entre el análogo, o fuerza conectiva de la metáfora, que avanza creando lo que pudiéramos llamar el territorio substantivo de la poesía, con el final de este avance, a través de infinitas analogías, hasta donde se encuentra la imagen, que tiene una poderosa fuerza regresiva, capaz de cubrir esa sustantividad.⁽¹²⁹⁾

La Silogística poética de Licario logra también la «vivencia oblicua», e incluso ese «territorio substantivo de la poesía» que permite «el despertar poético de un cosmos por el misterioso laberinto de la imagen cognoscente» (620), es decir, el acceso, a través de la imagen, a otra dimensión de la realidad, a esa sobrenaturaleza a la que aluden tantas veces los textos de Lezama. De ahí que el autor permita a Licario disponer, también, de la teoría y práctica de las Eras Imaginarias:

Las situaciones históricas eran para Licario una concurrencia fijada en la temporalidad, pero que seguían en sus nuevas posibles combinatorias su ofrecimiento de perenne surgimiento en el tiempo. Las concurrencias históricas eran válidas para él cuando ofrecían en la temporal persecución de su relieve un formarse y deshacerse (...) que permitía que aquella primera situación fuese tan sólo un laberinto unitivo cuyo nuevo fragmento de temporalidad iba sumando nuevas caras reconocibles por la primera jugarreta ofrecida en su primera temporalidad (*ibid.*).

Licario, además, «constituía la más alta cifra (...) del reconocimiento medular, o sea, la coincidencia de persona y naturaleza en una sola médula» (641), según la admirada opinión de su cuñado, «un ingeniero obsesionado en la persecución de lo que él llamaba el espejo de la médula» (*ibid.*), que reaparecerá en *Oppiano Licario* como arquitecto y rebautizado con el nombre de Gabriel Abatón Awalobit.

Cierta información sobre lo que pueden significar para Lezama el «reconocimiento medular» y el «espejo de la médula» se halla en su ensayo «Preludio a las eras imaginarias», de 1958. Ahí se nos dice que en la poesía se logra «un perfecto doble de lo incondicionado sobre la causalidad y de la causalidad sobre lo incondicionado», y se forman las parejas imagen-espejo, identidad-médula de saúco, extensión-árbol, [52] unidad-el uno, esse sustancialis-ser causal, umbravit-obradit, encarnación-resurrección. En esas parejas, explica Lezama, «cada signo incondicionado engendraba un efecto causal, orgánico, fácilmente reconocible. Espejo, médula de saúco, árbol, el uno, ser causal, obradit, resurrección, constituyen la prodigiosa respuesta al reto de lo incondicionado. El espejo o puerta para el doble, el Ka de los egipcios, símbolo que acoge una sombra y la destruye lentamente; en la médula de saúco nos encontramos con el espejo interior de una linfa, de una sustancia universal; (...) la suprema esencia [que] sólo puede ser vislumbrada por el ser causal dueño de la vivencia oblicua y el súbito, de las relaciones entre lo incondicionado y lo causal».⁽¹³⁰⁾

Oppiano Licario es ese ser causal, y su identidad ha logrado el «reconocimiento medular», la «suprema esencia», es decir, el acceso a «la otra mitad desconocida» que caracterizaba la búsqueda poética de Lezama-Fronesis, que es también lo que proponía Lezama-Cemí con su teoría de la androginia, lo que no pudo lograr el Narciso del poema de Lezama, y lo que propone el Eros Cognoscente de Lezama-Licario-Cemí: «el yo secreto ascendido hasta el sí mismo integrado o unificado en una proyección luminosa». (440) Por eso Lezama, con una de las piruetas adivinatorias a que nos obliga su novela, pone en boca de Licario una frase que enlaza, como síntesis, con la teoría que había desplegado en el debate del capítulo IX. Las últimas palabras de Licario antes de morir son la refutación de aquel narcisismo que vimos identificado con el desconocimiento crónico de sí mismo propio de la permanencia ignorada en la Fase del Espejo. El enigmático sentido de las palabras de Licario «Davum, Davum esse, non Oedipum, (...) repitiendo entrecortado cuando lograba anudar el aliento: Non Oedipum, non Oedipum» (643),⁽¹³¹⁾ puede relacionarse con una negación de aquel «Edipo no resuelto»

que caracterizaba la fijación en lo imaginario. Frente a la carga simbólica de ese Edipo lacaniano que el Sistema Poético reinterpreta, Lezama-Licario se proclama a sí mismo, *in articulo mortis*, Davo, como el esclavo de Terencio. Tal vez un humilde servidor del Eros Cognoscente, en el universo de lo simbólico, a la búsqueda de la sabiduría.⁽¹³²⁾ Más aún: Oppiano Licario, [53] como ha observado Nelson Osorio,⁽¹³³⁾ ilustra la perspectiva de lectura que parece demandar Lezama y la novela misma. En el capítulo XI, la hermana de Licario cuenta una anécdota de la vida estudiantil de éste y recuerda que «escribió unas páginas que su profesor estimó frívolas e incomprensibles (...) Al profesor ese cuentecillo le pareció una impertinencia y aludió a que tenía un proceso relacionable mental montaraz e inconsecuente» (pág. 613). Años más tarde, el profesor de Oppiano amplió sus conocimientos y su visión crítica leyendo «uno de los morfólogos puestos de moda», y se retractó llevándole como regalo una caja de dátiles. «Al lector de *Paradiso* -comenta el crítico- es probable que le pueda ocurrir algo similar a lo que le sucedió al maestro de Oppiano Licario, porque aquí también nos encontramos con que el motor de la causalidad está fuera del texto, y hasta probablemente fuera del contexto habitual del lector ilustrado contemporáneo (...) Diríamos que la «unidad cultural» que funciona como referente sustentador del mundo poético de la obra es un correlato no integrado al sistema habitual de referencias que uno maneja, y que la arquitectura verbal de la novela la rige un esfuerzo por ectoplasmar la imagen de esa ausencia que se constituye en objetivo del texto mediador».⁽¹³⁴⁾ Tal vez sobre eso nos prevenía Lezama cuando afirmaba que su obra «se verá con claridad de aquí a treinta años».⁽¹³⁵⁾

En suma, Licario personifica el *logos poético* a que responde la novela de Lezama, así como el sistema de reformulaciones, alusiones y elisiones culturales (un verdadero palimpsesto lezamiano) que da forma a las Eras Imaginarias o de predominio de la imagen, que a su vez fundamentan el Sistema Poético, porque el «silogismo del sobresalto» es también una de las delicias poéticas más perseguidas por José Lezama Lima:

...demostrar, hacer visible algo que fuera inaceptable para el espectador, o provocar dialécticamente una iluminación que engeguiese por exceso de confianza al que oía, en sus conceptos y sensaciones más habituales y adormecidas (610).

Pero Licario es también el misterioso personaje que se inserta en las páginas de *Paradiso* sin la habitual identificación de nombre, historia y circunstancia. Aparece en la novela cuando no se le espera y donde menos se imagina, pero siempre en momentos cruciales y dando al episodio un significado especial, ritual, iniciático: en el capítulo V es el anónimo «consejero latino» que conduce a Alberto Olaya a su iniciación [54] sexual; la segunda aparición de Oppiano tiene lugar momentos antes de la muerte del Coronel; la tercera, en el ómnibus mágico. Ahora, después de un proceso gradual de acercamiento, Licario preside otro rito sagrado en el espacio mágico de su habitación: la iniciación de José Cemí en el «ritmo hesicástico» de la poesía lezamiana.



II.4. Ritmo hesicástico: podemos ya empezar

Ese encuentro estaba predestinado. En la tarjeta que entrega Oppiano a Cemí leemos: «Era un hecho esperado por mí durante más de veinte años. Venga a visitarme, en Espada 615 (...) Yo he esperado veinte años; usted ganaría en el tiempo otros veinte años. Perfecta equivalencia para el destino de cada uno de nosotros (...) Lo espero, para que usted no tenga que esperar» (604). Y comprendemos que también su muerte estaba predestinada:

Conocí a su tío Alberto, vi morir a su padre. Hace veinte años del primer encuentro, diez del segundo, tiempo de ambos sucedidos importantísimos para usted y para mí, en que se engendró la causal de las variaciones que terminan en el infierno de un ómnibus, con su gesto que cierra un círculo. En la sombra de ese círculo ya yo me puedo morir (*ibid.*).

Cuando José Cemí llega a la dirección indicada, encuentra a los que habían sido pasajeros del ómnibus en un gimnasio, entregados a un frenético ejercicio y dirigidos por Oppiano Licario, que había hecho sonar un triángulo y «...mientras la onda sonora se dilataba, exclamó como una orden: Estilo sistálico». (605) Se trata de un error: el ascensorista se ha equivocado de piso y ha llevado a Cemí a casa de *otro* Licario, Urbano Licario. Sin embargo, esa equivocación es *necesaria* -como todas las de la novela- para dar sentido a lo que ocurre después.

Una vez en casa del auténtico Licario, Cemí encuentra un escenario totalmente distinto, a excepción del triángulo de bronce y la varilla para hacerlo sonar:

Vibraron los dos metales (...) Oppiano Licario, mientras se prolongaba la vibración, exclamó: Estilo hesicástico.

Veo, señor -le dijo Cemí- que usted mantiene la tradición del *ethos* musical de los pitagóricos.

Veo -le dijo Licario con cierta malicia que no pudo evitar- que ha pasado del estilo sistálico, o de las pasiones tumultuosas, al estilo hesicástico, o del equilibrio anímico, en muy breve tiempo.

Licario golpeó de nuevo el triángulo con la varilla y dijo: Entonces, podemos ya empezar (606). [55]

El texto define el «estilo hesicástico» casi etimológicamente como equilibrio anímico, reposo, serenidad, en oposición al «sistálico o de las pasiones tumultuosas» y referidos ambos a la tradición del *ethos* musical de los pitagóricos, con la tácita aprobación de Oppiano, que parece saber que Cemí viene del gimnasio del piso de arriba. Hesiquiastas o hesicastas se llamaron también los seguidores de una corriente mística de la Iglesia Oriental entre los siglos XI y XIV, cuyo sistema de meditación (mirándose fijamente el ombligo, donde suponían concentradas todas las fuerzas del alma) se proponía la percepción sensible del sumo Bien.⁽¹³⁶⁾ Tal vez Lezama-Licario ofrece a Cemí la *sofrosine* o, como los monjes de Constantinopla, el empeño en la experiencia sensorial del absoluto incondicionado de la poesía, pero creo que ese estilo hesicástico ha ido configurándose en Cemí por la suma de experiencias, de la infancia a la madurez del personaje, que cristalizan ahora en el último encuentro con Licario.

Pedro Barreda ha visto también que «En *Paradiso* «ritmo hesicástico» no denota una simple calma (...) La hesicástica lezamiana supone una superación del tradicional dualismo en que se ha visto escindida la cultura helénica, al añadir, a este binarismo [dionisiaco/ apolíneo], un tercer término, lo pitagórico, que anula la oposición».⁽¹³⁷⁾ Ese ritmo hesicástico es el paradigma que *Paradiso* propone como requisito imprescindible para el inicio de la labor artística del protagonista, y podemos pensar que fundamenta también la obra

de Lezama, regida por unos principios que -pese a su complejo entramado de ideas, o tal vez por eso mismo- no son estrictamente filosóficos, sino míticos, poéticos, coherentes con su visión del mundo y con su peculiar logos de la poesía, ni excluyente ni opositivo, sino «incorporativo». Ese apetito desordenado y omnívoro no es ni un caprichoso procedimiento poético ni una influencia filosófica concreta, porque ya sabemos que «Todo espíritu creador tiene todas las influencias y ninguna influencia».⁽¹³⁸⁾ La hesicástica de Lezama, pues, debe responder también a la fervorosa obsesión por la unidad que caracteriza su pensamiento y que, atravesándolos, va más allá de Nietzsche o de Pitágoras.

Si tenemos en cuenta la existencia de una dimensión en los personajes de Lezama que los convierte en «metáforas estéticas», José Cemí, el poeta, frente a Foción y Fronesis, era ya ese tercer término que deshace la dualidad, por ejemplo, en el diálogo sobre Nietzsche o en el debate sobre la homosexualidad. Recordemos que ^[56] Cemí elogiaba, entre otras cosas, la «rara intensidad crítica» de Nietzsche, «destinada a levantar a su manera lo helénico y reaccionar contra el cristianismo», al mismo tiempo que criticaba su falta de «hambre hipertélica» para buscar complementarios misteriosos, por lo que «no pudo llegar a la configuración de lo sexual (...) No tenía espíritu poseedor, era poseído (...) Su cuerpo era el círculo de su misoginia, no el más poderoso instrumento para el diálogo que posee el hombre. Su *vogelfrei*, su fuera de ley, no era nunca su *vogelon*, su acto sexual» (466-467). El «error» nietzscheano consistía en haber permanecido al margen del poderoso Eros Cognoscente de Lezama que integra todos los fragmentos, especialmente los complementarios, y el poeta lezamiano -poseso que posee- no puede caer en él.

Recordemos también que la Metafísica del Sexo defendida por Cemí era la defensa de ese Eros como la más auténtica actividad cognoscitiva del hombre, como el más profundo modo de intelección mediante el cual accede a su esencia original y descifra el mundo. El progreso del arte para Nietzsche⁽¹³⁹⁾ estaba ligado a la complementariedad de lo apolíneo y lo dionisiaco, de manera semejante a como está ligada la creación a la dualidad de sexos en el

Andrógino de Lezama-Cemí: Apolo no puede vivir sin Dionisos. La alianza de ambos nos lleva «más allá del bien y del mal» con Nietzsche, pero también más allá de la causalidad con Lao-Tsé, más allá del temible *entredeux* de Pascal, siempre más allá por lo hipertélico, y hace que para Lezama la creación artística dentro del estilo hesicástico integrador adquiera la infinitud cognoscente y se convierta en el instrumento ontológico por excelencia donde el fondo primordial del ser pueda encontrarse a sí mismo, donde pueda resolverse la trágica dualidad de Narciso. Ese estilo hesicástico es para Lezama lo que permite al poeta ser poeta y acceder, por serlo, a aquella suprema esencia que sólo podía ser vislumbrada por el dueño de la vivencia oblicua y el súbito. La hesicástica es otra de las «soluciones unitivas» del pensamiento lezamiano contrario a todo dualismo, estético o metafísico.

Aunque Cemí está más que preparado para recibir las enseñanzas de Oppiano Licario por todas las «revelaciones» que la novela documenta, la escena se congela en el momento en que parece va a empezar un nuevo rito iniciático. Al lector no le está permitido el acceso a la ceremonia, que permanece secreta. Las últimas palabras de Licario en el encuentro, «podemos ya empezar», y el sonido hesicástico de fondo, anticipan las últimas líneas de la novela, que se cierra con la palabra «empezar». Como señala Emir Rodríguez Monegal, «El verbo elegido deliberadamente por Lezama indica la naturaleza circular, de lectura infinita, que [57] es una de las características textuales más notables de la obra (...) Esa lectura hacia atrás que la última palabra del texto sugiere (...) se liga profundamente con la naturaleza retórica misma del libro y con la visión *à rebours* de Lezama, porque si existe una dificultad para clasificar este libro como *novela*, es porque esa forma ha sido generalmente considerada desde una perspectiva impuesta por el realismo». [\(140\)](#)

Para entender por qué *Paradiso* acaba aquí, hay que acudir al cotexto en que se inserta esa palabra: «Ritmo hesicástico, podemos empezar», se dice a sí mismo José Cemí. Ese «empezar» no es del todo paradójico, porque cierra la novela en el momento en que se abre para Cemí su propia obra (otra o la misma, eso es lo de menos), después de la adquisición de la hesicástica lezamiana en el encuentro final con Oppiano Licario que, como todas las

apariciones del personaje, también lleva el signo de lo «mágico»: Cemí podría repetir con total naturalidad los versos de Lezama «penetro en la pradera despacioso / ufano en nuevo laberinto derretido» ⁽¹⁴¹⁾ cuando, obedeciendo a una oscura llamada que no define, sale a pasear «una noche subterránea que ascendía como un árbol, que sostenía el misterio de la entrada en la ciudad» (644). Empujado ahora por la noche órfica, Cemí recorre las calles de una fantástica La Habana-Orplid hasta que, como era de esperar, ⁽¹⁴²⁾ «Una casa de tres pisos, ocupando todo el ángulo de una esquina, lo tironeó con un hechizo sibilino» (644). Era «La casa lucífuga, con una luz que descendía hacia la hibernación subterránea» (645), a la vez que, «chorreaba la luz en los tres pisos, produciendo el efecto de un *ascendit* que cortaba y subdividía la noche en tajadas salitreras» (*ibid.*). Por la infinita posibilidad de la imagen, la casa era también «un bosque en la sobrenaturaleza», elevada sobre un típico mogote cubano, que lleva a Orfeo-Cemí, después de su ascensión, a una sala donde está el cadáver de Oppiano Licario. «Era la hermana de Licario la que lo había llamado» (651), aclara el narrador. Sobre ese final alucinante de la novela, Lezama fue, a su modo, también muy explícito:

El sistema poético culmina en la última parte de *Paradiso*, cuando Oppiano Licario pone en movimiento sus inmensas coordenadas para que, cuando él esté muerto, Cemí se vea obligado a ir a la funeraria (...), la casa que parece ^[58] que está construida por un arquitecto enloquecido, que también he llamado la sobrenaturaleza (...), la casa infinitamente vertical, la casa babilónica, la casa tibetana, la casa de las estalactitas donde vuelve a realizarse el afán de los taoístas, 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. ⁽¹⁴³⁾

En la casa lucífuga, Ynaca Eco Licario entrega a Cemí un papel doblado con el «testamento poético» de su hermano: el último poema que Licario escribió antes de morir y que se titula, naturalmente, *JOSÉ CEMÍ*. El paseo nocturno del protagonista acaba con un nuevo descenso órfico «a las profundidades, al centro de la tierra» (653), situado ahora en la cafetería de la funeraria, donde el camarero que recoge las colillas es un «Onespiegel sonriente»:

Apoyó la pala en la pared y se sentó en la cafetería. Saboreaba su café con leche, con unas tostadas humeantes. Comenzó a golpear con la cucharilla en el vaso, agitando lentamente su contenido. Impulsado por el tintineo, Cemí corporizó de nuevo a Oppiano Licario. Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar (653).

Oppiano Licario ha cumplido finalmente su papel de guía, de maestro. Por eso Cemí reconoce en el tintineo de la cucharilla el ritmo hesicástico de la poesía: el poema transmite la sabiduría poética de Oppiano, es el «documento» por el que el maestro deja a su discípulo las claves de su poética, que encontrarán confirmación en *Oppiano Licario*. En el poema nos dice: «Yo estuve, pero él estará, / cuando yo sea el puro conocimiento». Y asegura: «No puede ser, no estoy muerto».

La concepción del poeta como «ser para la resurrección» que Lezama elabora como oposición al ser-para-la-muerte de Heidegger y el existencialismo, encuentra en el personaje de Oppiano Licario y en la segunda parte de la novela-guía de Lezama una representación clara. En *Oppiano Licario* hay una *resurrección* no sólo de la historia (con todos sus componentes) y del discurso (con todas sus peculiaridades) sino también de ese personaje fundamental. La inmortalidad poética [59] está probada; en *Oppiano Licario*, Licario es Lezama y su afán de resurrección:

Si tironeamos un poco, va surgiendo de nuevo Oppiano Licario. Pero no es necesario. Su presencia se ha esbozado como un relámpago y ha rehusado las comprobaciones del cuerpo (...) Para que José Cemí se encuentre con la imagen tiene que verificarse la incesante resurrección de Oppiano Licario. ⁽¹⁴⁴⁾

[61]

△▽

III. *Oppiano Licario*, el último «Fragmento a su imán»

Publicada en La Habana en 1977, un año después de la repentina muerte del autor, que interrumpió la redacción del texto, *Oppiano Licario* es la continuación indiscutible de *Paradiso*. Mejor dicho: es la misma novela con otro título, una segunda entrega en el relato permanentemente iniciado de esa aventura poética y metafísica, el último fragmento imantado que Lezama pudo sumar a lo que hemos llamado su novela-guía, que finalmente quedó inconclusa.

Pero el plan general de la obra (que establece catorce capítulos frente a los diez de que consta la parte publicada) sí estaba trazado en un «Esbozo para el *Inferno*» que se conserva en la Biblioteca Nacional José Martí y que la crítica

considera elaborado inmediatamente después de la publicación de *Paradiso*, entre 1966 y 1968.⁽¹⁴⁵⁾ Incluso mucho antes de esa fecha Lezama había publicado anticipos de lo que luego sería *Oppiano Licario*, el primero de ellos ya en 1953 en *Orígenes* y con ese mismo título, y luego en *Unión* (La Habana, 1967 y 1969), *Siempre* (México, 1968) e *Índice* (Madrid, 1968). En principio el título para esa segunda entrega de *Paradiso* iba a ser *Inferno*, lo cual, como hemos dicho, reforzaría la filiación dantesca que se puede establecer en la obra entendida como global novela iniciática. Pero tratándose de Lezama hay que tener en cuenta que, si bien la relación que anuncian los títulos no puede ser casual, no podemos hablar de un estricto paralelismo desde el momento en que Dante, su paraíso y su infierno forman parte también de esa tradición cultural que el Sistema Poético de Lezama devora, digiere y recrea libremente desde siempre, pero con mucha más intensidad y un fuerte añadido [62] humorístico en esta segunda novela.⁽¹⁴⁶⁾ Por lo demás, el título parecía tener muy poca importancia para el autor:

En realidad es un poco prematuro [estamos en 1970] pensar que mi obra tenga que llamarse en una inexorable ley de simetría, *Inferno*. Yo me decido por el nombre después de aquello a que Kafka hacía referencia diciendo: sucede, quieras o no quieras. El nombre final no creo yo que tenga por ahora importancia peculiar. La cuestión es que cada día voy sumando página a página (...) y las culturas entre el *Paradiso* y el *Infierno* se hacen más cercanas (...) La continuación de mi obra lo mismo se puede llamar *Inferno* que *La muerte de Oppiano Licario* que *El reino de la imagen*, pero el nominalismo no debe detenernos por ahora.⁽¹⁴⁷⁾

Lo que sí importa es que lo que al fin se tituló *Oppiano Licario* completa y desarrolla *Paradiso* en todos los aspectos: la novela terminaba con un «empezar» ya dentro del estilo hesicástico de la poesía, y en él José Cemi continúa perfeccionando su aprendizaje guiado de nuevo por la presencia -esta vez espiritual- de Oppiano Licario, que «como Hernando de Soto, es un genitor por la imagen, vive después de muerto».⁽¹⁴⁸⁾ Como en *Paradiso*, el aprendizaje en este segundo poema pedagógico está destinado a «iniciar» tanto a los personajes como al lector, y comprende nuevos desarrollos, más enigmáticos, más esotéricos si cabe, porque aquí se lleva al límite la doble naturaleza de la iniciación apuntada en *Paradiso*: una iniciación «horizontal», exterior o universal, la conquista de progresivos papeles sociales cada vez más complejos, y una iniciación «vertical», digamos microcósmica, que pretende

adquirir la perfección intelectual y espiritual. En *Oppiano Licario* Lezama sintetiza ambos caminos con lo que puede ser una interpretación personal de las tres vías místicas ⁽¹⁴⁹⁾ en las que, según se explica en el capítulo IV, el propio Licario está trabajando sometido a disciplina monacal, aunque, eso sí, «por inteligencia astuta de poeta» sigue la regla 77 de la Orden de San Benito: «mezclar el ocio con el trabajo» ^[63]

Paradiso es el origen de esta segunda fase del proceso, pero, como ya adelantábamos, ahora la aventura lezamiana se hace mucho más compleja y se arriesga con una concepción radical de la novela como reescritura de lo escrito y lo leído, suma de fragmentos en los que Lezama se nutre de su propia obra. Tal vez por la situación personal que vivió el autor cuando se gesta el texto, la soledad tras el exilio voluntario de su familia y la inmovilidad a que lo condenó la enfermedad en sus últimos años, *Oppiano Licario* es una exacerbación de la autorreferencialidad iniciada en *Paradiso*:

Se gesta en un momento de su vida cuando escasean los nutrientes naturales. Necesita fagocitarse (...) Ya se ha desvanecido la casa trepidante del entra y sale familiar. Es una casa llena de sombras donde sólo viven dos personas y el recuerdo de los ausentes. En uno de sus registros más patéticos me dice: «En mi vida no hay ya anécdotas, perdona que sólo te hable de cosas intelectuales». ¿Cómo adentrarnos en sus últimos años sin recalcar que ese «peregrino inmóvil» creaba de la nada anecdótica? ⁽¹⁵⁰⁾

Oppiano Licario es también más episódica, menos «novelesca» que *Paradiso*: cada capítulo, cada fragmento de cada capítulo, inaugura una dimensión distinta del relato y lo que en aquella primera entrega podría considerarse un desarrollo hasta cierto punto orgánico de la «cantidad novelable», aquí se sustituye por la desarticulación correspondiente al reino de la no-causalidad: «El azar concurrente -comenta uno de sus editores- resuelve las incongruencias que ningún manual novelístico podría aceptar, pero ya se sabe que estamos más allá de toda limitación canónica y que Lezama se mueve en su más absoluta libertad». ⁽¹⁵¹⁾ De nuevo el texto es simultáneamente el relato de las búsquedas y el ejemplo de los hallazgos del Sistema Poético del Mundo, aunque aquí la variedad de las historias, con nuevos personajes y nuevos paisajes sumados a los anteriores, y lo inconcluso del relato hacen más difícil ver por dónde discurren los caminos y adónde van a parar. También como en *Paradiso*, Lezama domina totalmente en *Oppiano Licario* un texto que

reflexiona sobre sí mismo e instruye al lector no sólo sobre su naturaleza y su función, sino también sobre la naturaleza y la función del arte mismo, según la concepción lezamiana. A este gusto por la autoexégesis responden tanto las digresiones a partir de cualquier correlato objetivo, como las intervenciones repentinas del narrador o los diálogos entre los personajes, por ejemplo, el debate sobre las «maneras de conocimiento» en Picasso y Henri Rousseau, o el [64] diálogo en que Ynaca y Cemí discuten la poética lezamiana y, por tanto, la poética misma de la novela.

Los personajes siguen siendo a la vez personales e impersonales, soportes simbólicos, porque la opción novelesca de Lezama pretende esa fusión de lo literal y lo alegórico. Ello explica que las diferentes identidades en el relato sean fácilmente desplazables (y todas convergentes en Lezama), que Fronesis se conciba como «un nuevo vestido poético de Oppiano Licario»,⁽¹⁵²⁾ que Ynaca sea en la novela una tahitiana de Gauguin, Elena de Troya, la Sibila de Cumas y a la vez la Venus clásica con una «alquímica sabiduría copular», o que Licario comprenda que antes fue el Enoc de la Epístola de San Pablo a los hebreos, aquel que por la fe (poética en este caso) «fue traspuesto para no ver muerte» (128).

El «hilo conductor» de *Paradiso*, José Cemí, deja paso en *Oppiano Licario* a otro personaje principal, Oppiano, el guía iniciático por excelencia, cuya invisible ubicuidad va tejiendo la red de acontecimientos que vivirá aquél y que constituyen parte de la trama de la novela. Oppiano Licario es uno de los ejes fundamentales de la obra de Lezama; es la única encarnación del Eros del conocimiento, el dueño de las excepciones morfológicas, del saber esencial. «Un estoicismo, una sabiduría de fineza geométrica y esotérica, misteriosos viajes, una heráldica tribal, la muerte y su sobrevivencia en terra incógnita» (179), lo convierten en el poeta que vive de y en la poesía: «La justificación de su vida fue la búsqueda de esas excepciones morfológicas (...) y le fue otorgado el don de contemplar el rostro de lo enterrado y lo sumergido» (182). Por eso en el poema «Dejos de Licario» el autor lo presenta como «Resucitado vencedor sentado en el légamo».⁽¹⁵³⁾ En *Paradiso* ya lo apuntamos, pero en esta segunda parte de su guía tenemos más datos que hacen evidente la

proyección de Lezama sobre el personaje -del que algunos dijeron que era un trasunto de Juan Ramón Jiménez, con la protesta correspondiente de Lezama- (154) y resulta casi imposible no ver al autor, por ejemplo, cuando el texto explica la posición intelectual «en extremo peculiar y arquetípica» de Licario:

No tenía relación con escritores novedosos y arriesgados en sus formas, ni con los dilettanti periodistas, ni con los que escriben en las pseudo revistas boletines de los centros oficiales de cultura. No tenía relaciones con los genios, ni con los muchos genios ni con los geniecillos pimpantes. Le parecía imposible que existiese la clase intelectual, pasando ante la taquilla para recoger [65] su boleto de entrada, olfateando la conciencia de la especie, en el desfile amaestrado de zorros, cabrones y perros lobos (...) Partía de que él no le interesaba a nadie, para poder escoger con severa libertad las cosas de que se rodeaba (177).

De este Oppiano Licario como instrumento de Lezama para su presencia constante en la novela partirá la segunda fase del «compás formativo» que nos propone la guía lezamiana y que aparecerá formulada como tal en el propio texto. Como a Licario, el autor se propone llevarnos a «una abertura muy poco frecuente (...), no tan sólo una disciplina, sino una manera secreta» (179), porque ese «mundo fuera del tiempo» del que nos hablaba en *Paradiso* y en sus ensayos, en realidad es, no sólo la novela en sí, sino lo que en ella y a través de ella se propone alcanzar Oppiano-Lezama: «Oppiano Licario quiere provocar la sobrenaturaleza y, así, continúa en su búsqueda por incesantes laberintos».(155)



III.1. El Eros Cognoscente ilustra sus teorías

Si la «iniciación» del lector en el primer capítulo, nocturno, de *Paradiso* evocaba la *aletheia*, el alzamiento de velos, ya en la primera línea de *Oppiano Licario* debemos atravesar «la puerta [que] de noche quedaba casi abierta», una «bisagra entre el espacio abierto y el cerrado» para que «los espectadores o visitantes acaten sus designios, interpretando en forma correcta sus señales» (9). El capítulo I empieza dándonos varias de esas «señales» y se fragmenta en diferentes episodios donde alternan sucesos protagonizados por uno de la tríada, Ricardo Fronesis, en su casa de Cuba y en París, en los que una primera caracterización del personaje parece convertirlo en portador de

una belleza fatal que a todos erotiza, tal vez para dar cabida a aquellas «furias desatadas en su contorno, innúmeras presiones deformantes» que citaba Lezama cuando explicaba las nuevas peripecias del personaje. [\(156\)](#)

El primero de esos episodios narra la atracción que ejerce el joven tanto sobre su hermana Delfina como sobre Palmiro, su marido. Éste descubre que el principal atractivo de Delfina es ser la hermana de Ricardo, verdadero objeto de su deseo, y ese descubrimiento lo lleva al intento de asesinato de su cuñado con el más puro recurso freudiano, transfiriendo al puñal su deseo reprimido: «El cuchillo se agrandó tanto como el cuerpo de Palmiro, era la sombra de su cuerpo que se hundía y retrocedía en el cuerpo de Fronesis. El cuchillo le parecía en sus manos como un [66] fanal con el que podía penetrar y recorrer el cuerpo enemigo» (32). Pero es un asesinato ridículamente frustrado, porque -lo sabremos luego- Fronesis, sin tener la menor idea, había puesto las almohadas en lugar de su cuerpo, «más que para burlar a sus padres, para reírse de sí mismo», antes de su paseo nocturno.

Ha sido la primera entrega de toda una serie de relatos en los que Lezama, completando la línea teórica inaugurada en *Paradiso*, ilustra ahora los más variados paradigmas sexuales. La sexualidad como ejercicio de conocimiento - frustrado o no- permite caminos múltiples, y Lezama los transita todos: el heterosexual que reúne a los contrarios, el homosexual que desemboca en el espejo, y la relación «triangular» donde ambos caminos, complementario y especular, se sintetizan, en el caso de Palmiro, porque lo masculino y lo femenino se encontraban en un mismo objeto.

Repentinamente estamos en «un apartamento en el centro de la Isla de Francia», con Fronesis y nuevos personajes, y empieza lo más notable de *Oppiano Licario*, lo jugoso del diálogo, que tiene aquí uno de sus momentos más importantes. Se trata de la disertación sobre la pintura del Aduanero Rosseau, que expone a través de Fronesis la tesis lezamiana de las dos «maneras» de conocimiento:

Así, un día se encuentra con Picasso y le dice: «Nosotros somos los dos grandes pintores vivos, usted en la manera egipcia y yo en la manera moderna». ¿Qué entendía el Aduanero por la manera

egipcia? La técnica llamada completiva de los egipcios dependía de distintos fragmentos que forman unidad conceptual o de imagen antes que unidad plástica. La técnica completiva marcha acompañada de una simbólica hierática (39).

La postura del autor al respecto queda perfectamente clara, porque Lezama opera una proyección de su propia estética sobre lo que llama la «manera moderna» de Henri Rousseau, de modo tan exacto que en las palabras de Fronesis sobre el pintor vemos punto por punto el origen, los detonantes y las desmesuradas pretensiones que el Sistema Poético presentó en una de las obras más significativas de Lezama: *La expresión americana* (1957), posiblemente el mayor esfuerzo lezamiano por «contextualizar» su poética y su Teleología Insular, por dar explicación y aplicación a su enorme carga utópica. Añade Fronesis:

El Aduanero (...) presumía frente a Picasso de representar la manera moderna tal vez porque sus recuerdos de infancia le sirvieron para todo ulterior desenvolvimiento, por su fabuloso viaje a México, tan servicial a su imaginación como el de Baudelaire por las Indias americanas, por su místico y alegre sentido de la totalidad, por su originalidad en el sentido de poderosa raíz germinativa y no a través de síntesis de fragmentos aportados por las culturas, por [67] su misticismo libre (...) Con todas esas lecciones alegres y con todos esos laberintos resueltos, el Aduanero podía considerarse con justeza un excelente representante de la manera moderna, candorosa, alucinada, fuerte... (40).

La reflexión continúa por otros cauces a lo largo de doce páginas más, pero antes Lezama avanza una conclusión que podría estar en el centro mismo de su pensamiento, curiosamente, a través de uno de los nuevos personajes: Champollion, pintor sin propósito genuino cuyo arte depende de un público de «aficionados marchands enmascarados de una arrogancia luciferina» (43). Pero Lezama es sorprendentemente ubicuo en su novela, y el Eros cognoscente integra todos los fragmentos: «Si fue o no fue un primitivo, es lo cierto que lo que conoce golpea en lo que desconoce, pero también lo que desconoce reacciona sobre lo que conoce, signo de todo artista poderoso -dijo Champollion» (40).

Después de la erudita discusión sobre Henri Rousseau el narrador nos cuenta brevemente la vida de Cidi Galeb para despejar las dudas sobre un siniestro personaje recién llegado que, según nos dice, «entraba en la historia como una ardilla pintada de verde, ligerísima, cínica y jubilosa» (53). Galeb actúa en

Oppiano Licario como recordatorio, en negativo, de Foción, que «es un niño gateando en su estera comparado con él» y no aparecerá hasta el capítulo VIII.

En *Paradiso*, a pesar de la insistencia del narrador en subrayar la integridad de los tres amigos, Foción siempre quedaba un tanto marginado, tal vez por necesidades de su papel en la tríada lezamiana, tal vez porque su «desvío» debía ser la obsesión que lo llevara a la locura. En *Oppiano Licario* la tríada se ha separado y cada uno de sus miembros incorpora más claramente diferentes aspectos de la visión del mundo que quiere ofrecer Lezama. Foción reaparece en la misma línea que desarrollaba en la novela anterior, pero con una nueva dimensión que protagoniza fragmentos realmente significativos, estando presente o por la ausencia convertida en imagen. Como Foción, Galeb siente un deseo arrebatador por Fronesis, pero es éste el que establece desde el principio las diferencias: «En Foción hay heráldica, hay autodestrucción y un respeto religioso por la persona y el furor que le despierta el *simpathos*; en éste no sé lo que hay, hay tal vez un vacío ocupado por la vanidad de justificarse a sí mismo» (52).

El acoso a Fronesis que lleva a cabo «el árabe de instintos confundidos» sirve a Lezama para una nuevas digresiones (mucho más breves que en *Paradiso*, pero también mucho más complejas) sobre la esterilidad cognoscitiva del «narcisismo» homosexual. Galeb, por ejemplo, «jamás lograba perderse en el otro; el cuerpo que tenía enfrente y que lo retaba era recorrido como si fuese su propio cuerpo, por eso al final estaba tan extendido como insatisfecho (...) Así no podía nunca poseer ni ser poseído (...) Desde la profundidad de un abismo se replegaba en su indescifrable que rechaza» (103). Y el incidente que ambos protagonizan una noche en que deben [68] compartir la alcoba (enteramente previsible dadas las inclinaciones de uno de los durmientes y los «descuidos» del otro), produce en Fronesis un violento rechazo y a la vez «una gran vaciedad: Se le había engendrado un perplejo», que desemboca en la imagen de Foción («su cuerpo en el sueño empezó a incorporar los ascensos y descensos de la mano de Foción») y en una segunda solución onanista que esta vez sí resuelve para Fronesis tanto el conflicto físico como el espiritual:

Se sentía desamparado en los confines, entre la mano que se rechaza y la mano que se acepta. Se sentó en el suelo, en una de las esquinas de la sala. Su pensamiento se anegaba pero su energía comenzó a dilatarse hasta alcanzar su plenitud, pero ahora era su propia mano la que empuñaba su realidad y su sueño; ya no había que rechazar ni que aceptar. Era, por el contrario, una aceptación cósmica (115).

De ahí a la sublimación de la figura de Foción no hay más que un paso, y Lezama lo aprovecha para dibujar ahora mejor que nunca el significado profundo del personaje: «Ahora comprendía el sacrificio de Foción. Paseaban, hablaban interminablemente, su amigo siempre con los griegos a cuestas, pero nunca lo había mortificado con una alusión sexualizada hacia su persona (...) como si hubiese recibido la condenación de tener que demostrar, por lo que más interés tenía en el mundo, una acerada indiferencia, una gemidora despreocupación» (110). Sólo después de una muy lezamiana intelectualización de la actitud de Foción, entendemos que el personaje sirve de símbolo para otra de las nociones clave en el pensamiento de Lezama: el *potens*, el sí, es posible; la infinita posibilidad del Eros lezamiano (sustento de la hipóstasis de la poesía, en un poema o en la historia), cuya formulación surge finalmente en los siguientes términos:

La imposibilidad que se puede tornar posible, por el simple hecho de que en alguna región existe el cuerpo donde se puede encarnar, tenía que engendrar una espera tan fija y un placer errante (...) La voluptuosidad que se desprende de la fijeza de la espera y el deseo errante, es tan enloquecedora como infinita (*ibid.*).

El nuevo papel de Foción culmina en el primer fragmento del capítulo IX de *Oppiano Licario*, que vuelve a La Habana y al momento en que Fronesis emprendió su viaje. Ya en *Paradiso* el personaje había abandonado el árbol del pabellón de los desrazonados, pero ahora se sentaba día tras día en el Malecón «frente a los caminos del mar» y sentía «que cada ola sin diluirse lo podía tripular hasta Fronesis, cada barco, cada pez, cada yerba marina...» (250). El narrador insiste en subrayar la nobleza del personaje que se apuntaba en la novela anterior: «Había pensado [69] en seguir a Fronesis por las callejas de París. Surgió entonces Lucía con su embarazo, su conversación con Cemí y la solución que él aportó, pagarle el pasaje para que los dos se reencontraran. Tuvo la suprema nobleza de cerrarse la última puerta que le quedaba para no caer de nuevo en la locura» (*ibid.*). Lezama prepara paso a paso el apoteósico

final que ha reservado para su personaje, porque a través de Foción nos descifra uno de los grandes enigmas que configuran su obra.

A propósito de las reflexiones sobre sexualidad en el capítulo IX de *Paradiso*, hablábamos del significado del mito de Narciso en el pensamiento de Lezama y de la operación significativa que tiene lugar en la novela, por la que el erotismo homosexual resulta equivalente a ese narcisismo lezamiano, porque ambos producen la misma fijación alienante en lo imaginario, es decir, el desconocimiento ignorado de sí mismo, la crónica esterilidad cognoscitiva, intolerable según las leyes del Sistema Poético. Pues bien, todo este laberinto de ideas y de enlaces entre las ideas se reproduce simétricamente en el mismo capítulo, el IX, de *Oppiano Licario*, pero ahora para dar solución al caso de Foción a través de una de las más osadas acrobacias del autor. Foción recupera e incorpora el mito y lleva a cabo lo que *no* hizo Narciso en el poema de Lezama: atravesar el espejo de agua para «penetrar en su oscuro».

Foción protagoniza aquí una ceremonia de conocimiento y reconocimiento diferente de otras liturgias sexuales sólo en los medios, porque el agua -desde luego no elegida al azar por Lezama- le permite, como habría permitido a Narciso, consumir su deseo y a la vez exorcizarlo para siempre, abandonar definitivamente la alienación especular. Vale la pena citar la secuencia:

Rodeado de espejos se abrazaba y lloraba sobre el hombro del ausente presente. El agua de la bahía le servía de espejo al alcance de la mano (...) De pronto, como un globo que revienta, lo invadió de súbito una gran oscuridad y después un relámpago de esclarecimiento (...) Foción se quitó la ropa, se quedó en calzoncillos y se tiró al agua (...) Sintió que la vaciedad del agua era su primera experiencia difícil: el descenso. Cuando se tiró al agua lo hizo con el propósito de imitar la salida de un barco e irse en busca de Fronesis. Pero ese primer vacío fue su primera estación de reconsideración de propósito (...) Descendió en el remolino con toda la imagen de Fronesis como clavada en el cuerpo. Su pensamiento ganó la extensión de su cuerpo. Al descender con el cuerpo untado por la imagen, tuvo la sensación de la cópula. Sintió el calambre de la eyaculación, el gemido del vuelco. Descendía, descendía, y se apretaba con su única imagen. Jamás se había sentido tan cerca de Fronesis. Se había transfigurado en la imagen, sintió como si él fuera su amigo (...) Ascendió del remolino dando unos extraños gritos de victoria, que en la orilla apenas se oyeron como graznidos de las sombrías aves del otoño (...) [70] Se sintió después como si extendiera el cuerpo sobre algas y musgos (...) La palabra que venía con reminiscencia a sus labios era: yerbabuena. Sentía como la secreta bondad del mundo vegetativo... (250-252).

Foción será otro después de esa experiencia, hasta el punto de que incluso al padre de Fronesis (recordemos su hostilidad en *Paradiso*) lo sucedido «le hizo ver por primera vez al amigo de su hijo con ojos nuevos, con una visión que

borraba todo lo anterior» (273). El personaje reaparece en el capítulo siguiente ya en Europa, pero no con Fronesis, sino con su hijo Focioncillo y desvinculado de los otros dos componentes de la tríada.

△▽

III.2. Física y metafísica de lo incorporativo

El capítulo III inaugura en la novela otra «señal», otro de los temas favoritos de Lezama, que había sido tratado en *Paradiso* y constituye también una de las bases, tal vez la más característica, del barroco lezamiano entendido como mecanismo para una Expresión Americana: «lo incorporativo», aquí como significado profundo del comer entendido como primordial relación con el mundo, como forma de posesión física y metafísica, que Lezama lleva hasta su formulación como «protoplasma incorporativo del americano» que actúa en el «espacio gnóstico» y permite la adquisición de una identidad en la expresión, lo que conlleva una sólida identidad histórica y cultural. Ya en *Paradiso* pudimos ver el gusto del autor por los primores culinarios, por la ostentosa presentación de los banquetes familiares y por las leyes precisas de «la arrogancia de la cocina española y la voluptuosidad y las sorpresas de la cubana, que parece española, pero que se rebela en 1868» (121), con recetario incluido.⁽¹⁵⁷⁾ En *Oppiano Licario* es Fronesis quien explica con todo detalle ese significado trascendente que la comida adquiere, según Lezama, para los cubanos. Comer es, en primer lugar, hacer suya, asimilar la naturaleza:

Nuestra comida forma parte de nuestra imagen (...) La mayoría de los pueblos al comer, sobre todo los europeos, parece que fuerzan o exageran una división entre el hombre y la naturaleza, pero el cubano parece que al comer incorpora la naturaleza (...) Quizá eso sea debido a la significación secreta del nombre de nuestras viandas. En algunos dialectos americanos *yuca* significa bosque. *Ñame* quiere decir en taíno raíz comestible. Al comer esas viandas es como el apoderamiento del bosque por medio de sus raíces comestibles (93). [71]

Comer es un acto de posesión, de incorporación, de ahí que su significado sea también sexual, y, por lo tanto, según las leyes lezamianas, metafísico:

...en nuestro argot *se la comió*, en relación con una doncella, quiere decir que se llevó su virginidad a caballo, de la misma manera que decimos *templar* al cumplimiento del acto sexual, que es una palabra en extremo delicada, pues alude también a la preparación de las vibraciones adecuadas de un instrumento musical (...) Así, el acto sexual para el cubano es como comer en sueños (...) De tal manera

que entre nosotros, lo posesivo, lo hazañoso, la templada vibración del sonido, están tan entrelazados como lo que los metafísicos llaman el tiempo cónico, una anchurosa base horizontal de lo incorporativo y lo posesivo que se trasmuta en las vibraciones que van como en el ciclón del ojo rotativo de la base ascendiendo hasta un punto que es el que los penetra (94).

La conclusión a que llega el texto es interesante: «Ahora comprendo el Ouroboros -dice Margaret-, el morderse la cola de la serpiente (...) El Ouroboros es la boca que muerde el ano, la identidad griega, la A es igual a A, en la serpiente egipcia es la igualdad lo que crea y lo que descrea. El falo integrum restitutum y el reverso está en las migajas carnosas de la boca de la serpiente. Si vemos la pulpa del plátano con la cáscara en su extremo, es la misma sensación si en imagen colocamos el falo en la boca de la serpiente» (97). El coito es emblema del saber y símbolo del universo, serpiente, Ouroboros, lo penetrante y penetrado a la vez. Con las prolijas explicaciones poéticas de Lezama a propósito del contenido simbólico que aplica al sexo como una imagen más de su Sistema, que es también una concepción del mundo, comer es copular y viceversa, y ambos son a la vez actos y alegorías por las que se emblematiza el funcionamiento del universo.

El discurso nos va acercando paulatinamente a la puesta en práctica en el capítulo VI de todas esas formulaciones y reformulaciones lezamianas en torno al sexo, con la unión definitiva, Ouroboros, Andrógino, de las dos mitades: Ynaca y Cemí, que consuman con su ceremonia de conocimiento (en el sentido lezamiano, que incluye el bíblico) la formación de la nueva tríada del Sistema Poético. Pero un encuentro de esa transcendencia necesita dilatados preliminares, y el capítulo IV, «Otra visita de Oppiano Licario», nos explica por fin cuál es la función del misterioso personaje en la guía lezamiana. Sabemos ahora que la muerte de Licario había sido un obstáculo para el cumplimiento de su misión, pero que «sus relaciones con la vida serían inextinguibles a través de Cemí»; que, como Enoc, tenía una doble existencia, «desaparecía, era traspuesto» y que, desde entonces, Licario era un ser «infinitamente particularizado, universalmente mágico y abierto a las decisiones más inesperadas. Era una metáfora que en cualquier momento podía surgir, el infinito [72] posible análogo de la metáfora» (128). José Cemí -al que repentinamente el discurso nombra con un «nosotros»- había sentido siempre

el impulso misterioso de la presencia nocturna de Licario, pero a medida que fue pasando el tiempo se hizo más sensible a esas visitas:

Cada día precisaba más el secreto de esa vida que había vivido en la muerte y que, ya muerto, era dueño de fabulosos recursos para tocar la aldaba y seguir conversando. Esta vida se había impulsado tan sólo para llegar hasta él y tenía que ser él, dos destinos complementarios, el que sintiera la imposibilidad de su finitud. La fe de Licario daba al destino de Cemí una inmensa posibilidad transfigurativa (...) La obstinada, monstruosa y enloquecedora fe de Licario en Cemí, sería para siempre el sello de su supervivencia (120).

La misión de Oppiano Licario en *Paradiso* había sido iniciar a Cemí en la sabiduría; ahora debe guiarlo hasta Ynaca Eco y lograr con ese nexo la nueva tríada que consiga la morfología del saber primordial. Así lo plantea en su novela el propio Licario, cuando explica: «Tienen que quedar vestigios de aquella ciencia hoy olvidada, de la ostentaria, dedicada a estudiar las excepciones o prodigios que forman parte de la verdadera causalidad. Mi hermana y yo buscamos, quizá no lo encontraremos nunca, el nexus de esos prodigios, lo que yo llamo las excepciones morfológicas que forman parte del rostro de lo invisible. Digo que quizá no lo encontraremos porque somos tan sólo dueños de una mitad cada uno. Yo tengo la mitad que representa las coordenadas o fuerza asociativa de reminiscencia, ella la visión de reconstruir los fragmentos en un todo» (215). La doble dimensión literal y alegórica que Lezama otorga a los personajes los hace protagonistas de una lenta convergencia en el relato que es en el otro plano una búsqueda de la identidad escindida. Es el mito elemental lezamiano plasmado en el relato novelesco de una poética, en un discurso doblemente iniciático que se resuelve, para los personajes y para el lector, con una nueva tríada que, con Licario como *nexus*, llevará a la unión de las dos mitades. Dice Ynaca a Cemí:

Licario me decía con frecuencia: él tiene lo que a nosotros nos falta. Después añadía: yo lo he conocido demasiado tarde, la muerte está cerca, pero tú debes conocerlo en la juventud de los dos. Pero nunca me dijo qué era lo que nos faltaba y qué era lo que usted tenía. Conocerlo a él será tu mejor fuente de conocimiento, me repetía. Al morir Licario creyó que su vida se había logrado por dos motivos: porque al fin lo había conocido a usted y porque nosotros dos nos conoceríamos. Ahora los tres podemos estar contentos (...) Por Licario sé, y eso es para mí como una orden sagrada, que lo que me falta sólo podré conocerlo en usted (151-152). [73]

Los preliminares de la fusión entre Ynaca y Cemí ocurren en el Castillo de la Fuerza de La Habana, lugar enormemente significativo para Lezama que ya en *Paradiso* se anunciaba como centro imantado, como escenario para

encuentros trascendentes. ⁽¹⁵⁸⁾ Ynaca le revela a Cemí que ese encuentro obedece a la voluntad que Licario expresara en su último soneto. «Si trasladamos a las palabras este encuentro nuestro -añade- quiere decir sencillamente: ha resucitado» (147). Sólo falta que se cumpla lo que ella define como «la comprobación por el *simpathos* de la vía unitiva» (*ibid.*). La conversación continúa, camino de la casa de Ynaca, bajo el signo de Eros y con la constante evocación de Oppiano Licario, el núcleo orquestante de la nueva tríada, que va produciendo en José Cemí ese *simpathos* previsto desde siempre:

...las palabras de Ynaca le despertaron algo semejante al primer descubrimiento de su destino, al sentir la sabiduría de Licario pasar por los labios de Ynaca y su belleza (...) Sintió el deseo, la lucha de la imagen con su sangre, con su piel, con su pelo (...) El deseo de fundirse, de unificarse, saltaba sobre el otro cuerpo cada vez que cerraba los ojos (...) El *simpathos*, el Eros de la lejanía irradiando en el cuerpo que estaba a su lado, el nexus universal que abatía todas las esclusas... (152-153).

El autor va llevando la acción al espacio iniciático por excelencia: la casa de Ynaca es espacio gnóstico donde «todos los objetos parecían imantados», el reino de la sobrenaturaleza rebosante de símbolos lezamianos y presidido por un enorme espejo barroco «tan ornamentado que hacía pensar en el baldaquino toledano de Narciso Tomé», pero que -subraya el narrador- «no se apoyaba en lo muerto. No era el endurecimiento en un estilo; el espejo tragaba diversidad y se iba haciendo un hilo que recorría toda la casa» (155). Y en la casa donde «la locura era una asimilable costumbre, la excentricidad exquisita y conversacional, lo irreal invisible tocaba a la puerta y lo visible se recostaba en una fuente submarina» (156), el diálogo culminará con la entrega de la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas*, cumpliéndose así el encargo de Licario a su hermana.

Entre tanto Lezama no desaprovecha la ocasión para instruirnos con lo que llama «el relato, más bien un silencioso y secreto cantar de gesta, de cómo Ynaca Eco Licario sobrevivió a la destrucción de la casa» (157), y con la conversación en que Cemí e Ynaca Eco discuten la poética de Cemí, que es la poética [74] lezamiana y, por tanto, la poética de la que surge la propia novela de la que ellos forman parte, en ese juego de cajas chinas que el autor utiliza

para su insistente autointerpretación. En la biblioteca de la casa, que empuja a la conversación porque allí «toda la cultura fluía como una comparsa en un Día de Reyes, dirigida por un farol y un perro», los personajes van desmenuzando los grandes misterios del Sistema Poético en un largo y hermético diálogo en el que se mezclan las excepciones morfológicas de Licario, lo infuso revelado por Ynaca y Cemí con su imago.

Tanto Ynaca Eco como Cemí son visionarios. Ella, vidente infusa, intuitiva, tiene el poder de provocar la visión, pero es una visión fragmentaria y limitada «hecha de miradas que se sumaban, crecían y desaparecían al surgir una interposición, una resistencia a la penetración de la mirada» (163). Cemí es el poeta que obtiene la visión a través de la imago, situando la imagen en el tiempo, de acuerdo con la poética lezamiana:

Lo increado creador actúa como turbación, cerramos los ojos y ya están volando los puntos de la imago. La suma de esos puntos forma el espacio imago y lo convierte en un continuo temporal (...) Al formarse ese continuo temporal, las dos dimensiones del tiempo, pasado y futuro, desaparecen (...), los puntos de la imago al actuar en el continuo temporal borran las diferencias del aquí y ahora, del antes creado y del después increado (165).

Ynaca confiesa las limitaciones de su ciencia infusa, pues sólo logra una «media visión» que «consiste tanto en ver como en no ver», hasta el punto de que, como dice, «nunca podré saber si tengo el don de la visión, pues sólo veo lo que se prosigue y me obnubila lo que me interrumpe» (167). Cemí recomienda a Ynaca perseguir la verdadera imago, y opone a su dilema el reino de la infinita posibilidad de la metáfora lezamiana: «La infinita posibilidad cohesiva de la metáfora que usted la ve como res, como cosa, yo la observo como posibilidad cohesiva que al actuar en el continuo temporal se trueca en la posibilidad de la imago como cuerpo en el espacio. La imagen dura en el tiempo y resiste en el espacio» (165). Y Lo importante del diagnóstico es que la solución que se propone a Ynaca equivale, en la concepción de Lezama-Cemí, a crear una novela:

El hombre participa por la imagen, al igual que por la caridad, de la futuridad increada del demiurgo (...) Nuestro cuerpo es como una metáfora, con una posible polarización en la infinitud, que penetra en lo estelar como imago. Caminar en el espacio imago es el continuo temporal. Seguir ese continuo temporal (...) es convertir lo increado en el después, la extensión progresiva fijando una cantidad novelable (*ibid.*). [75]

Hay que tener en cuenta que lo que Lezama llama aquí «cantidad novelable» no es sinónimo del género literario novela, pero ya sabemos que tampoco sus «novelas» lo son exactamente; la cantidad novelable lezamiana es la misma «extensión progresiva» que hay entre poesía y poema,⁽¹⁵⁹⁾ la que permite a éste ser lo que Lezama entiende por poema, «un espacio resistente entre la progresión de la metáfora y el cubrefuego de la imagen».⁽¹⁶⁰⁾ Es decir, la cantidad novelable es también resultado de aquella Silogística Poética basada en la revelación por la fuerza regresiva de la imagen cognoscente, en la vivencia oblicua que produce la imagen al «volver» sobre la metáfora después de haber operado en la sobrenaturalidad o territorio sustantivo de la poesía, esa «otra mitad desconocida». La «extensión progresiva es, pues, aquello que permite al Eros del Conocimiento «tender un puente» entre las dos realidades, en este caso a través de una historia, un discurso narrativo, unos personajes, una sucesión de acciones...: a través de la cantidad novelable, una novela en sentido lezamiano, la misma novela que estamos leyendo. La guía de Lezama es también un vehículo, *nuestro* vehículo, para que el Eros Cognoscente muestre los secretos nexos universales e imante los fragmentos para unir las dos mitades.

La conversación prosigue y va revelando por qué Cemí tiene lo que a Ynaca y Oppiano les falta. Los dos personajes del diálogo son incompletos, pero Ynaca Eco Licario es triplemente incompleta: por su media visión, porque es el «eco» de Licario y porque es la otra mitad de Cemí, el doble-mujer que lo complementa. La unión de ambas mitades hace posible, en un primer nivel, la poética que está definiendo -y de la que surge- el propio texto. Dice Cemí:...

...la imago viene para completar esa media visión, pues si no existiese lo posible de la visibilidad de lo increado, no podría existir la cantidad novelable y este diálogo entre usted y yo sería imposible (167).

E Ynaca contesta:

Ahora comprendo por la cercanía de usted, que nosotros dos aliados en el reino de la imagen seríamos la nitroglicerina de las transmutaciones, algo así como el descubrimiento de las cadenas nucleares del mundo eidético (...) Cuando no lo tengo a usted a mi lado, la imago no viene en mi ayuda (167-168).

En otro plano, la fusión de Ynaca y Cemí hace posible la ya anunciada resurrección de Oppiano Licario. Juntos forman una nueva tríada, esquema recurrente [76] en la Poética de Lezama, que aquí remite a la trinidad Poesía-Poema-Poeta, por la que el Sistema Poético «puede reemplazar a la religión, se convierte en religión»: ⁽¹⁶¹⁾ «Muerto Licario, dueño de las excepciones morfológicas -señala Ynaca-, 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» (168). La ceremonia alcanzará su punto culminante con el cumplimiento de la voluntad de Oppiano Licario: la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas* debe pasar a manos de Cemí. Una responsabilidad trágica, según el texto, porque si desapareciera, «Licario se convertiría en esas yuxtaposiciones fabulosas que son el fundamento de la tradición oral, pero se moriría de verdad» (172).

La eternización de la sabiduría poética representada por Oppiano Licario va unida a la eterna posibilidad de la creación, del «flujo poético» en el que «en un instante se suman todos los fragmentos y se describe una parábola cuyo final se desconoce» (169), que parece ajustarse al método incorporativo presente en toda la obra de Lezama, la suma de fragmentos para alcanzar la totalidad: «Se nos ha dado un imán de la evocación -comprende al fin Ynaca, con otro súbito (y significativo) cambio de pronombre-, todos los fragmentos hacia un posible cuerpo nuevo» (170). En ese flujo poético Lezama-Cemí sitúa la infinita posibilidad de la imago, «un potencial, una fuerza actuante, una superación del tiempo y del espacio», noción que da lugar, a su vez, a la *profecía lezamiana*, a la proyección histórica del Sistema Poético del Mundo:

La vieja pregunta aristotélica, que jamás aminorará su enorme enigma interrogante ¿cómo puede ser algo que se compone de lo que no es? La única respuesta posible no está en el tiempo ni en el espacio, sino en la imago. La expresión de Heidegger salir al encuentro sólo tiene sentido acompañada de otra, nos vienen a buscar, la instantaneidad coincidente de ambas expresiones es la imago (...) El presente que avanza hacia el futuro no tiene sentido, pues ya es pasado, pero el futuro que viene hacia el presente es el continuo temporal que la instantaneidad del presente no interrumpe, ya que la imagen actúa en la eternidad (170-171).

El «nexus universal» que había despertado Ynaca en Cemí abre un tercer nivel de significación en la unión de los personajes. «Lo que a mí me falta sólo podré conocerlo en usted», había dicho ella. El narrador nos advierte que «la volupta

voluptatis iba llenando la concha recipiendaria» de Cemí y nos describe (ahora desde un «nosotros») cómo «comenzábamos a repasar la piel, la mirada se hacía muy [77] lenta sobre aquella superficie en extremo pulimentada, la mirada parecía reinventar por anticipado la lentitud cariciosa» (170). El enlace es inevitable y deseado; el espejo de la sala adquiere el significado especial de testigo idóneo, pero habrá que esperar para la definitiva fusión de los cuerpos. El poeta desquiciado de *Paradiso* Adalberto Küller, aparece metamorfoseado en Gabriel Abatón Awalobit, el esposo de Ynaca Eco, que antes había sido el caricaturista vienés protegido por Oppiano Licario. Küller/Awalobit aparece en escena e interrumpe la magia, pero no importa. Su función es doble: gracias a él Cemí recupera por la imago la presencia de Fronesis y algunos acontecimientos de su juventud narrados en *Paradiso* (en los capítulos III y XIII, señala el texto: Lezama no se inhibe en detallar la intertextualidad de sus novelas); y también gracias a la repentina aparición de Abatón sabemos cuál es la causa de la tercera «incompletud» de Ynaca: el «insignificante esposo» de Ynaca Eco es impotente, incapaz de «penetrar su imagen por su cuerpo, ni con la rapidez del pájaro en estío, ni con la lentitud de la caída de la hoja en semicírculo en otoño» (173). Lo que a Ynaca le falta, pues, no podrá *conocerlo* en Awalobit -a quien Lezama llama con sarcasmo «el inaccesible»-, sino en Cemí, y ambos formarán el Andrógino de la metafísica sexual lezamiana.

«Como un inmenso conjuro la ciudad clavaba su ataúd» al principio del capítulo siguiente: un ciclón amenaza La Habana y Cemí, impulsado por el huracán entre gentes que aseguran puertas y ventanas con el ritmo pitagórico del martillo al golpear sobre la madera, entre la lluvia y cierto ambiente verbenero con que «la cólera de un dios irritado» cosquillea a los habaneros, tiene que regresar a su casa y asegurar la integridad del ejemplar supuestamente único de la *Súmula* de Licario. Ésta era «un manuscrito de unas doscientas páginas y en medio del texto, ciñendo las dos partes como una bisagra, aparecía un poema de ocho o nueve páginas (...) Era el Libro, el Espejo y la Llave (...) Tenía que ser un texto sagrado, Licario lo había segregado de su cuerpo como la sudoración mortal» (176-177).

Ya en su cuarto, con la titánica tormenta desatada y el mar desbordándose en el Malecón, Cemí encuentra en la mesa donde ha guardado la *Súmula*, una nota de Ynaca Eco. El sugerente mensaje dice así:

«Por Júpiter, reverso de la cipriota diosa, no voy a surgir de la concha, arañada por un delfín arapiezo [sic], si no corro el riesgo de perderme en la extensión, sin el ángel o ancla de la cogitanda. Quiero llegar a la orilla golpeándole sus espaldas, mordisqueando algas y líquenes. Un cangrejo corre por mis brazos, abro la boca y me quedo dormida de súbito. Itinerario: pase de la Medialuna al Espejo, después al Libro. Todas las puertas estarán abiertas, ciérrelas [78] una después de otra, después salta por la Escalera. Dispéñeme las mayúsculas, pero se trata de un ritual. En la estación está también la

excepción. Bienvenido. Ynaca Eco».

Cemí acude a casa de Ynaca con la sensación inequívoca de que «entraba en las regiones del despertar fálico» y cumple paso a paso el ritual de acercamiento a Ynaca que es también acercamiento a la otra mitad desconocida, de nuevo en el otro lado del espejo de Narciso: «Al cerrarse las puertas nació en él una tensión, como si cayera al centro de las aguas» (187), insiste el narrador.

El episodio por excelencia para el ejercicio del alegorismo de Lezama es la dilatada ceremonia sexual de Ynaca y Cemí. Los prolegómenos, como era de esperar, constituyen un verdadero rito iniciático en el que se mezclan ingredientes de los más variados orígenes, desde lo egipcio hasta lo tántrico pasando por lo afrocubano, para que el intenso erotismo del texto no deje escapar lo esotérico. Los amantes se encuentran centro de un círculo que traza la mujer, a cuya desnudez «se habían trasladado la extensión y el pensamiento, alterando la raíz de todo cartesianismo» (188). Ynaca tiene una gravedad sacralizada cuando va despojando de la ropa a Cemí para quemarla en ceremonia de purificación; las caricias trazan signos cabalísticos en el cuerpo-altar de los amantes y ambos se rocían «siguiendo los consejos zoroástricos para la aplicación del Nasu del rocío» (189). Los grandes textos hindúes marcan la pauta de las variaciones de la pareja en la biblioteca, bajo la pizarra donde Abatón «volcaba lo que pudiéramos llamar el doble, el ka egipcio del placer, llenándola de ecuaciones»; la misma pizarra donde Ynaca (tremendo contraste) «ante la penetración del agujón veía proyectarse discos de colores, espirales de color, vibraciones, letras de alfabetos desconocidos»... (190). Todos esos signos de la sacerdotisa tienen también otra función: «cuidaban por anticipado la salud de su hijo» (190). Ynaca sentía «la progresión del Lingam como el bastón de Brahma recorriéndola en vibraciones por la columna vertebral (...) Le pareció que aseguraba el tronco de la nueva criatura en plena vigilancia del plexo solar. Su hijo no debería ser asmático como Cemí» (*ibid.*).

Consumado el orgasmo, la ceremonia termina cuando Ynaca viste a Cemí con ropas nuevas, idénticas a las que incineró al principio, y repite los conjuros zoroástricos: se cierra el círculo del supremo diálogo después que «uno ha puesto la mano en el secreto transfigurativo del otro para lograr la suspensión donde los contrarios se anegan en el Uno Único», como decía Cemí. Dos capítulos después Lezama continuará desvelando los misterios sexuales de Ynaca, en una carta que Fronesis escribe a su «requetequerido Cemí» para darle «la noticia que más te puede conmovér»:

Conocí, por lo profundo, a Ynaca. Me dijo que ya tú le habías sembrado la semilla. Vas, pues, a ser padre (...) Es decir, si ya con tu amistad con Licario realizaste la unión de la imagen con el conocimiento (...), tu cópula con Ynaca [79] llevaba la imagen al palacio de Elena de Troya unida a las mordidas arenas de la Sibila de Cumas (225).

Fronesis detalla también en su carta la «Metafísica de la cópula», totalmente lezamiana, que le ha sugerido ese conocimiento «por lo profundo» de Ynaca Eco. Según Fronesis, la sabiduría sexual de Ynaca radica en que «el conocimiento carnal con ella tiene la secreta voracidad de los complementarios (...) La cópula con ella es como un secreto alquímico, una revelación que se comprende en la quintaesencia» (225-226): exactamente lo que defendía Lezama-Cemí en *Paradiso* con su teoría de la androginia. Pero como en el texto de Lezama unos símbolos se pliegan sobre otros símbolos, aún sabremos luego cuál es la secreta relación que con este asunto guardaba el inquietante espejo de la casa de Ynaca: fue Licario quien «intuyó prodigiosamente la nueva actividad que se derivaba del espejo», tal vez un secreto dejado en él por la cultura etrusca, que enterraba a sus muertos con espejos en la mano para hacer perdurables sus rostros, «...como si el espejo fuera un hacha que hiciera retroceder a las furias de las moradas subterráneas» (228). Esos espejos «hicieron nacer en el hombre la idea de que el espejo llegaría a expresarse por el sexo» (*ibid.*). Es decir, la identidad se revela en el Eros:

Los dos cuerpos
avanzan, después de romper el espejo
intermedio, cada cuerpo reproduce
el que está enfrente, comenzando
a sudar como los espejos.
Sabén que hay un momento
en que los pellizcará una sombra,

algo como el rocío, indetenible como el humo
La respiración desconocida
de lo otro... [\(162\)](#)



III.3. El Libro, Espejo y Llave

Todavía en el mismo capítulo VI, saltamos rápidamente desde esas conjunciones sexuales de Ynaca y Cemí, al ciclón que les ha servido de escenario y sus nefastas consecuencias: cuando Cemí regresa a su casa, descubre que el perro, ante la invasión de las aguas, había saltado sobre la mesa de su cuarto y había destrozado la caja china donde estaba la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas*. Las páginas mordisqueadas de la única obra de Licario flotaban sobre el agua. [80] Cemí intenta rescatarlas, pero el esfuerzo es inútil: el perro seguía mordiendo con furia su presa y además el agua había borrado la escritura. Sin embargo, «Se acercó a la caja china y en fondo precisó unas páginas donde aparecía un poema colocado entre la prosa. Comenzó a besarlo» (195). La desgracia ha sido terrible. El Libro, Espejo y Llave de Licario está destrozado. La desolación de Cemí es enorme, pero Lezama se permite aún un gran anticlímax dentro de la tragedia: «Oyó que su madre lo llamaba para brindarle un tazón de chocolate acompañado de galletas María» (*ibid.*).

Nada más sabremos de la *Súmula* hasta el capítulo VIII, en que la carta de Cemí como respuesta a su «Pluscuamperfecto Fronesis» cuenta lo sucedido con el libro, anuncia que le envía «los restos sacramentados de la *Súmula* de Licario», unas cuatro páginas que logró salvar, y termina diciendo: «Ahora contigo su escritura sobreviviente de un ciclón» (233). Pero a continuación aparece un espacio en blanco que ha dado pie a muchas especulaciones críticas y que, según la nota del editor en la primera edición cubana de 1977, así figuraba en el manuscrito original. El poema al que se refiere el texto es uno de los enigmas de *Oppiano Licario* que Lezama no pudo desvelar. Tal vez lo escribió y se perdió, o tal vez no llegó a escribirlo. Revisando los documentos y manuscritos de Lezama que se conservan en la Biblioteca Nacional José Martí

de La Habana, Cintio Vitier localizó un guión poético titulado «Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas», luego desarrollado en los poemas «Proverbios» y «Telón lento para arias breves»,⁽¹⁶³⁾ pero el crítico no ha podido asegurar que alguno de ellos fuera a ocupar «el vacío taoísta» que, en cualquier caso persistirá en la novela.⁽¹⁶⁴⁾

Tal vez como parte del proceso iniciático que quiso para el lector, Lezama prefiera dejarnos con esa «ausencia latidora» que sirvió de impulso a José Cemí en su camino de conocimiento. Ya Licario decía que «El espacio vacío aflora y nos da la mano, haciendo una pareja entre nuestro yo y lo desconocido, como vacío insuflado de nuevo por esa parte de nuestro yo que se sumerge en el agua» (181).

Respecto a la *Súmula* de Licario, según el «Esbozo para el *Inferno*», el último capítulo de la novela habría revelado que el esposo de Ynaca Eco conservaba otro ejemplar de la obra y que en ese escrito «se consigna todo lo que ha sucedido en el *Inferno*, terminando con las bodas de la hija de Ynaca Eco y Cemí, con el hijo de Fronesis y Lucía».⁽¹⁶⁵⁾ El estudio del Esbozo que ha llevado a cabo Enrico Mario Santí concluye que en *Oppiano Licario*, la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas* resulta ser el mismo libro que hemos estado leyendo: [81]

De no haber interrumpido la muerte la redacción de esta novela, no sólo hubiéramos podido recobrar el libro (...), sino nuestra propia fe perdida, al revelárenos que *nunca* habíamos perdido el libro porque sencillamente lo teníamos en nuestras manos; que la interrupción que creíamos definitiva, había sido provisional; que ese «manuscrito de doscientas páginas con un poema de ocho o nueve en el medio» era el mismo que estábamos leyendo; que la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas* no era sino la larga serie de accidentes que habíamos presenciado, la secuencia de interrupciones y fragmentos, la «suite de digresiones». En Lezama todo se encuentra. Nunca se pierde nada.⁽¹⁶⁶⁾

Otros críticos opinan que *Oppiano Licario* concluye con una «página en blanco», no sólo porque es una novela inconclusa sino porque contiene un libro inexistente y, así, tanto *Paradiso* con su promesa final de un comienzo verdadero, como su continuación «no son el recuento de un viaje culminado, sino el relato permanente del inicio y reinicio de ese viaje».⁽¹⁶⁷⁾ Quizá Lezama quiso aumentar el enigma, o tal vez jugara al «texto dentro del texto» como en la segunda parte del *Quijote* o como en *Cien años de soledad* con los

manuscritos de Melquíades. Ahora bien, de acuerdo con el «Esbozo», Cemí logra leer la *Súmula* de Licario e «impide que su hija vaya a Europa, para que no se encuentre con el hijo de Fronesis evitando así el mito de Euforión»,⁽¹⁶⁸⁾ que, según explica Lezama en «Preludio a las eras imaginarias», es «un monstrucillo de muerte (...) triunfo de Satán en la muerte»,⁽¹⁶⁹⁾ y la poesía es, ya lo sabemos, posibilidad de «resurrección». Parece imposible que la *Súmula* pueda coincidir con el libro (inconcluso) que leemos, porque el «Esbozo» proyecta un final para éste que contradice lo que según él mismo en la *Súmula* se señalaba como fin de la novela. Quizá Lezama planeó más tarde un final distinto al del Esbozo, nunca lo sabremos; las especulaciones podrían ser interminables.

Lo que interesa es que en la parte «segura» de *Oppiano Licario* la pérdida de la *Súmula* dará pie a una de las revelaciones iniciáticas más importantes de la novela: la que recibe Fronesis de Editabunda, una poseesa «que no es que relate, sino que hace ver lo que nos recorre por dentro como una maldición» (243), en uno de los múltiples fragmentos que componen el capítulo IX de *Oppiano Licario* y que tiene su origen en el anterior. [82]

Éste, abierto de modo epistolar, cambia súbitamente el escenario y pasa al estudio de Champollion y Margaret McLearn, los amigos pintores de Fronesis. Se forman allí dos nuevas «tríadas» con la llegada de unos visitantes, y Fronesis, en medio de ambos grupos, arremete furiosamente contra los que forman la masculina, a quienes considera «radicales perdedores de tiempo disfrazados de un bisuterismo demoníaco» y «obligados inexorablemente a copiarse a sí mismos» (240), en un parlamento que sirve a Lezama para lanzar otro de sus «fulmíneos desfiles interjeccionales» contra la banalidad rebautizada como arte:

Vuestro non serviam no está acompañado por el Eros. Ustedes son un aparte, pero sin irradiación ni vasos comunicantes. Son un aparte vacío, como los peligrosos cajones de aire que ofrece el mundo de la visión. Son el pequeño desierto que cada barrio ofrece, instalan un estilo de vida que se fragmenta, que no fluye, donde todo se hace irreconocible. En ese desierto han perdido el «otro». Qué alegre, qué primitivo, qué sencillamente creador, un mundo donde ya ustedes no estén (...) No deseo la menor posibilidad tangencial con vuestro mundo, ni siquiera me despido, pues como muertos no podéis contestar a mi despedida (241).

Mientras tanto, la tríada femenina formada por Ynaca, Lucía y Margaret, ha ido al convento a visitar a la posesa. Las consecuencias de la sesión que ofrece Editabunda son de lo más variado: a Margaret la deja «masturbándose con verdadero frenesí», a Lucía le regala ropita de niño e Ynaca sólo se salva de la caída de una viga por sus dones visionarios. Entonces llega Fronesis y llegamos todos ante un poeta con sombrero cónico pintado con los signos zodiacales que nos introduce en su *Fábrica de metáforas y hospital de imágenes* (244). Debajo del cartel, «como un exergo», se leía la frase que tantas veces repitió Lezama: «Sólo lo difícil es estimulante». Y el poeta, absolutamente lezamiano, se explica:

Tengo que vivir al lado de una posesa para despertar y ennoblecer de nuevo a la poesía. El más poderoso recurso que el hombre tiene ha ido perdiendo significación profunda, de conocimiento, de magia, de salud, para convertirse en una grosería de lo inmediato (*ibid.*).

Nos dice también que, entre sus terapias, recomienda una vuelta al enigma, al jeroglífico, al laberinto «donde el hombre cuadra y vence a la bestia», y propone seguir «el viejo consejo de los alquimistas: cuece, cuece, da fuego hasta que aparezca el niño verde en el alma de la piedra», para añadir aún una brevísima Arte Poética que es el resumen de la que intenta mostrarnos Lezama: «Hay que llevar la [83] poesía a la gran dificultad, a la gran victoria que partiendo de las fuerzas oscuras venza lo intermedio del hombre» (246).

En un siguiente fragmento, una noche de incesantes sueños en que Lezama reescribe su texto dedicado a la bailarina Alicia Alonso [\(170\)](#) (luego sabremos por qué enigmáticas razones), a Fronesis se le revela que «él, Foción y Cemí se habían convertido en una misteriosa moneda etrusca de alas veloces, la misma persona multiplicada en una galería de espejos» (260) y descubre que el motivo de su estancia en Europa era la búsqueda de su madre. Fronesis irá de nuevo a ver a Editabunda, que se lo confirma -e incluso le da la dirección-, pero añade algo a propósito del libro perdido de Licario: Fronesis debe repetir la gesta de Oppiano Licario en busca del conocimiento; buscar a su madre es sólo una parte. «Volverás a caminar los caminos que él recorrió -profetiza Editabunda- y lo que tú hagas será la reconstrucción de aquel libro suyo (...) que el ciclón arremolinó y perdió sus páginas quedando tan sólo un poema.

Oye: tu vida será por ese poema que te mandó Cemí, la reconstrucción de aquel libro que podemos llamar sagrado, en primer lugar porque se ha perdido. Y ya desde los griegos todo lo perdido busca su vacío primordial, se sacraliza» (264). El camino que señala Editabunda a Fronesis es el camino que Lezama está señalando al lector, de ahí que la pérdida de la *Súmula* haya sido imprescindible argumentalmente. La vía iniciática propuesta por la pitonisa lezamiana es, claro está, el Curso Delfico que Lezama ofrecía a los jóvenes escritores, en el que «cada discípulo tenía su iniciación particular». [\(171\)](#)

Las páginas finales del capítulo IX son la mejor explicación de ese Curso Delfico de Lezama que, al modo de los alquimistas, buscaba una sabiduría global y fundía en conversaciones interminables el conocimiento de las obras literarias que el autor consideraba imprescindibles con la mitología y la teología de las culturas más disímiles. Según el autor, el arte, «la plenitud» de la danza de Alicia Alonso le sugirió ese ejercicio cognoscitivo, [\(172\)](#) pero en la novela es Licario quien había descubierto y revelado a Editabunda el «conocimiento oracular en el que cada libro es una forma de revelación, el libro que descifra el secreto de una vida» (264). La posesía va guiando a Fronesis entre «los libros oraculares que nos deberían acompañar siempre», mientras explica con detalle las tres fases del Curso lezamiano: la Obertura Palatal, que despierta el paladar de la curiosidad, el Horno Trasmutativo o Estómago del Conocimiento, en el que «se comprueba que la materia asimilada es germinativa», y la Galería Aporética o Burlas del Tiempo y el Espacio, que se [\[84\]](#) basa, cerrando el círculo, en «aquello que ya tú le oíste a Cemí, que al chocar con pasión de súbito dos cosas engendran un tercer desconocido» (266). Es decir: la Silogística poética de Oppiano Licario, el Sistema Poético del Mundo de José Lezama Lima.

«Hay libros que después de describir la parábola de una ausencia mágica, vuelven a ocupar su lugar, estando dispuestos a volar e irse a regiones que no conocemos», concluye Editabunda (*ibid.*) El poema inexistente de Licario es el impulso para que Fronesis reconstruya la *Súmula*, que *tenía que perderse* porque ya nos dijo Rialta en *Paradiso* que «las desgracias de tal magnitud engendran una oquedad que cumple una extraña significación». La

reconstrucción se llevará a cabo con el ejercicio del Curso Delfico, un programa que nace de la misma novela, es la novela en sí y constituye lo que Lezama se propone alcanzar con los incesantes laberintos de su guía, que es su propia *Súmula*. La biblioteca de Editabunda revela por fin el proceso iniciático que Licario ofreció a Cemí, el mismo que nos ofrece a nosotros Lezama. La pitonisa señala, para Fronesis y para el lector-iniciado de *Paradiso* y *Oppiano Licario*, el camino exacto hacia el «nuevo saber» lezamiano, que va de la curiosidad a la transmutación y de ésta a la resolución de las incógnitas que permitan trascender el espacio, el tiempo

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario