

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

University Microfilms International

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106 USA
St. John's Road, Tyler's Green
High Wycombe, Bucks, England HP10 8HR

77-18,886

FAZZOLARI, Margarita Junco, 1933-
PARADISO Y EL SISTEMA POÉTICO DE LEZAMA LIMA.
[Spanish Text]

City University of New York, Ph.D., 1977
Literature, Latin American

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© 1977

MARGARITA JUNCO FAZZOLARI

ALL RIGHTS RESERVED

PARADISO Y EL SISTEMA POÉTICO DE LEZAMA LIMA

by

MARGARITA JUNCO FAZZOLARI

A dissertation submitted to the
Graduate Faculty in Spanish in
partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City
University of New York

1977

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

_____ date

_____ Chairman of Examining Committee

4/1/77
_____ date

Martin Rozicki
_____ Executive Officer

Martin Rozicki
José Roberto
[Signature]
_____ Supervisory Committee

The City University of New York

PREFACIO

La obra de Lezama Lima presenta diversos grados de dificultad. Lo más accesible es Paradiso y lo más oscuro es la poesía, quedando el sistema poético en un claroscuro que a veces resulta muy explícito y a veces sumamente enigmático. El propósito de este estudio ha sido llegar a una comprensión de la prosa de nuestro autor partiendo de lo más fácil a lo difícil, desde Paradiso al sistema poético, a la vez que intentar una interpretación. Éste es el plan que se ha seguido, aunque con algunas modificaciones. Al llegar a la mitad del estudio de Paradiso, nos dimos cuenta que era conveniente seguir un orden cronológico e incluir un comentario de las primeras poesías de Lezama, aquellas publicadas antes del momento inicial de Paradiso y del sistema poético, no sólo para comprender mejor el objeto de nuestro estudio, sino para poder apreciar el desarrollo y la continuidad de sus temas y de ciertas modalidades, como la progresiva novelización de las metáforas y el proceso mitificador que amalgama poesía y vida para formar un sistema poético del mundo.

El método seguido ha sido el estudio de las constantes en el "Narciso", Rumor, Aventuras, Paradiso y los ensayos poéticos, relacionando estas obras entre sí y observando las coincidencias y divergencias con vistas a una interpretación coherente y clarificadora de la obra total. Para lograr este objetivo también se ha observado la estructura general de algunas obras, especialmente Aventuras y Paradiso. El estudio de Paradiso se ha dividido de acuerdo a los temas más sobresalientes en la novela, tales como el axis mundi, la expresión, el sexo, Oppiano Licario, etc. En cuanto al sistema poético, hemos seguido la clasificación que da Armando Álvarez Bravo en "Órbita de Lezama Lima", añadiendo una sección acerca de la sobrenaturalidad y otra de introducción, en la que se distingue -dentro del sistema lezamiano- su poética de su concepción del mundo, distinguido importantísimo para la cabal comprensión de dicho sistema.

De toda la crítica estudiada sobre Lezama, el artículo que más útil nos ha resultado es "Órbita de Lezama Lima", de Armando Álvarez Bravo, que sirve de prólogo al libro del mismo título, donde se plantean, con mayor claridad que en ningún otro estudio, las bases de su sistema poético. También nos ha sido muy útil la tesis de Justo Celso Ulloa, La narrativa de Lezama Lima y Sarduy, donde se estudia extensamente el axis mundi en Paradiso, aunque sólo en cuanto la comunicación entre cielo y tierra. De

allí sacamos la idea de incluir la comunicación entre tierra e infiernos y la familia como centro y representación de la patria, para completar el concepto del axis mundi. Otros estudios son quizás mejores y más completos o profundos, pero ninguno nos ha inspirado tanto como estos dos.

En el capítulo sobre el sistema poético, hemos usado Introducción a los vasos órficos (IVO), no sólo porque resulta más manuable (para la autora y los lectores), ya que reúne ensayos poéticos de tres libros, Analecta del reloj, Tratados en La Habana y La cantidad hechizada, sino porque Analecta es imposible de conseguir hoy día.

Estando ya casi terminado nuestro trabajo nos enteramos de la muerte de Lezama Lima. Lamentamos no sólo la pérdida del amigo que tan cálidamente nos había acogido, sino también la del hombre sencillo y grandioso que, habiendo sacrificado toda una vida a la literatura, no se deshumanizó nunca, ni perdió el sentido del humor, el hombre que, teniendo tanta sabiduría, no perdió nunca su ingenuidad de niño. Sentimos también la pérdida del gran talento creador que sólo Dios sabe cuantos proyectos inacabados se habrá llevado con él.

Cuando se hace una tesis sin consejero, son muchos los consejeros a quienes hay que agradecer. Queremos expresar nuestro agradecimiento en primer lugar a la Dra. Ángela B. Dellepiane, por sus sugerencias sobre el plan y bibliografía y por habernos puesto en comunicación con José

Lezama Lima y su hermana Eloísa, a la Srta. Elena Ardissonne, bibliotecóloga del Fondo Nacional de las Artes de la República Argentina, por su asistencia técnica en la organización de la bibliografía, a Eloísa Lezama de Alvarez, por sus útiles informaciones, cálida acogida y aliento ofrecido, a los profesores Ramón Kirau, Luis A. Diez y Tony Castagnaro, así como a Julián Orbón, miembro de la revista Orígenes, por sus útiles sugerencias y estímulo prestado, a Ivania Pozo, por la copiosa bibliografía suministrada y su eficiente labor de mecanógrafa, a Teresita Lucisano y Lolita Koch, por la lectura de la primera y la segunda copia, respectivamente, y a mis lectores oficiales, por sus palabras de encomio o sus sabias indicaciones. Muchas gracias, en fin, a todos los que con paciencia han escuchado nuestras obsesiones lezamescas y nos han alentado en esta labor.

INDICE

PREFACIO	iv
SIGLAS USADAS EN LA DISERTACIÓN	x
CAPÍTULO I: Introducción	
1- Biografía	1
2- Formación ideológica y literaria	13
3- El grupo <u>Orígenes</u> y sus revistas	17
Notas	21
CAPÍTULO II: Desarrollo de la poesía de Lezama hasta <u>Aventuras sigilosas</u>	23
Notas	44
CAPÍTULO III: Análisis e interpretación de <u>Paradiso</u>	
1- Estructura	46
2- Primera parte: lo placentario	52
a- La familia, la patria, el cielo y el infierno	
b- La enfermedad; la muerte	64
c- La expresión	71
(1) La expresión americana: lo criollo, lo indio, lo negro	
(2) La iniciación en la magia verbal	82
3- Segunda parte: la caída	87
a- La tríada de la amistad	
b- La lucha civil	91
c- El sexo:	92
(1) La caída	
(2) La homosexualidad	102
(3) Superación de la homosexualidad	108
d- La creación	112

4- Tercera parte: la elevación a la poesía	
a- La destrucción del tiempo	120
b- La destrucción del espacio	123
c- Oppiano Licario	126
Notas	136
CAPÍTULO IV: El sistema poético	
1- Dificultad que presenta dicho sistema, ¿una poética o una cosmovisión?	142
2- La metáfora y la imagen	146
3- Lo poético, la poesía, el poema y el poeta	155
4- El método poético	163
5- La sobrenaturalidad	174
6- Las eras imaginarias	179
7- La palabra	190
Notas	201
CONCLUSIONES	206
SIGLAS DE REVISTAS	215
BIBLIOGRAFÍA	219

SIGLAS USADAS EN LA DISERTACIÓN

Las citas de las ediciones más utilizadas en la disertación serán indicadas por las siglas siguientes seguidas por la página en que se encuentran.

- Cirlot Juan Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos (2a. ed.; Barcelona: Editorial Labor, 1969).
- IVO José Lezama Lima, Introducción a los vasos órficos (Barcelona: Barral Editores, 1971).
- LEA José Lezama Lima, La expresión americana. (Montevideo: Arca, 1969).
- LGT Armando Álvarez Bravo, Los grandes todos: Lezama Lima (Montevideo: Arca, 1968).
/ Publicado anteriormente en La Habana bajo el título de Órbita de Lezama Lima7.
- P José Lezama Lima, Paradiso (México: Biblioteca Era, 1973).
- VM Pedro Simón, ed., Recopilación de textos sobre José Lezama Lima (La Habana: Casa de las Américas, 1970) (Serie Valoración Múltiple).

CAPITULO I

INTRODUCCION

Biografía

José Lezama Lima nació en el Campamento Militar de Columbia, La Habana, el 19 de diciembre de 1910. Su padre, José María Lezama y Rodda, era ingeniero y coronel de artillería de los comienzos de la República Cubana. Su madre, Rosa Lima y Rosado, fue hija de emigrados revolucionarios y se educó en Jacksonville, Florida, donde su familia perdió la fortuna ayudando la causa de la Independencia de Cuba. Poco después del nacimiento del poeta nombraron a su padre director de la Academia Militar del Morro y la familia se trasladó a la fortaleza de la Cabaña, cuya humedad le produjo, a los cinco meses, el asma que todavía sufre. Se pueden inferir que los años transcurridos en estas viejas fortalezas --que mezclan lo tétrico de antiguos calabozos y cámaras de tortura con lo romántico de los orígenes históricos de La Habana-- tienen que haber influido en el temperamento hipersensible del poeta en sus años más maleables.

La felicidad de los primeros años no duraría mucho. Su padre se ofreció de voluntario a las tropas aliadas en la Primera Guerra Mundial y fue a Fort Barracas, Pensacola, para el entrenamiento; allí lo sorprende una epidemia de

influenza y muere. Esta muerte afecta al hijo profundamente:

. . . cuando mi padre murió yo tenía ocho años, y esa ausencia me hizo hipersensible a la presencia de una imagen. Ese hecho fue para mí una conmoción tan grande que desde muy niño ya pude percibir que era muy sensible a lo que estaba y no estaba, a lo visible y a lo invisible. Yo siempre esperaba algo, pero si no sucedía nada entonces percibía que mi espera era perfecta, y que ese espacio vacío, esa pausa inexorable tenía que llenarla con lo que al paso del tiempo fue la imagen. Por eso la poesía ha sido en mí siempre vivencial, alrededor de una pausa, de un murmullo, se iba formando la novela imagen, yo iba reconstruyendo con la imagen los restos de planetas perdidos, de zumbidos indescifrables.

Además, se le recrudece el asma, obligándolo a pasar largas horas en la cama, hecho que lo aísla de los otros niños, lo hace buscar entretenimiento en la lectura y estrecha la unión con la madre. También afecta la situación económica de la familia, que tiene que irse a vivir con la abuela materna. Cuatro meses después de la muerte del padre nace su hermana Eloísa. Éste es un hecho que quizás se pueda relacionar con la idea --que se repite tanto en la obra de Lezama, especialmente en Paradiso-- de la muerte que da lugar a una nueva epifanía.

De 1920 a 1925 asiste al Colegio Mimó donde cursa sus estudios primarios, y de 1926 a 1928 estudia el bachillerato en el Instituto de La Habana. En 1929 su familia abandona la casa de la abuela, en Prado, para mudarse a Trocadero 162, donde todavía reside. Este cambio coincidió con su ingreso a la Universidad de La Habana y con una época de turbulencias en la vida del país, la

dictadura de Machado. Lezama intervino en la protesta del 30 de septiembre de 1930, en la que perdió la vida el líder estudiantil Rafael Trejo. De esta experiencia nos ha dejado testimonio:

Ningún honor yo prefiero al que me gané para siempre en la mañana del 30 de setiembre de 1930 . . . Al lado de la muerte, en un parque que parecía rendirle culto a la sombría Proserpina, surgió la historia de la infinita posibilidad en la era republicana. (LGT, 15)

Las autoridades clausuraron la Universidad, la cual se mantuvo cerrada por cinco años, y Lezama se vió separado no sólo de las aulas sino de la vida de acción que éstas propiciaban. Ante la imposibilidad de estudiar o encontrar trabajo --eran los peores años de la crisis económica-- el joven se sumergió en la lectura, leyendo con pasión a clásicos y contemporáneos. En esta época nace el erudito que tanto nos deslumbra hoy, a través del diálogo y los libros, con su prodigioso saber. También se definió entonces su vocación por la poesía, y renuncia para siempre a toda actividad política.

En 1936 se abre de nuevo la Universidad y Lezama puede concluir sus estudios de leyes en 1938 para empezar a trabajar inmediatamente en un bufete. Pero ese trabajo no le gusta y en 1940 pasa al Consejo Superior de Defensa Social que lo colocó en el Castillo del Príncipe (cárcel de La Habana) donde permanecería varios años. Mientras tanto han ocurrido hechos importantísimos en su vida: en 1936 llega Juan Ramón Jiménez a Cuba. Lezama lo entrevista

y publica en 1937 su Coloquio con Juan Ramón Jiménez. El mismo año publica los únicos números de la revista universitaria Verbum, y su primer poema, "Muerte de Narciso". De manera que 1937 es decisivo para el joven ya que ese año inicia su carrera como poeta, ensayista y director de revistas. En el Coloquio plantea el tema del insularismo y la peculiar sensibilidad de las islas, concepto que Juan Ramón no llega a aceptar completamente aunque hace suyas todas las ideas que Lezama le adjudica y le da el espaldarazo al añadir las palabras finales:

Con usted, amigo Lezama, tan despierto, tan ávido, tan lleno, se puede seguir hablando de poesía siempre, sin agotamiento ni cansancio, aunque no entendamos a veces su abundante noción ni su expresión borbotante. Otros trabajos poéticos y menos poéticos esperan. Gracias, en fin, por su presencia y su asistencia, conmigo, a la poesía.²

Con Verbum empieza a integrarse al grupo de amigos que lo acompañará en sus otras aventuras editoriales que han de culminar en Orígenes. Con "Muerte de Narciso" surge el poeta ya formado, como Atenea de la cabeza de Zeus, pues no se observan en esta pieza ninguna de las indecisiones de la juventud sino, por el contrario, una gran seguridad y un arte muy maduro. En el poema desarrolla, con una brillantez extraordinaria, el drama de la caída del Hombre.

De 1939 a 1941 publica su segunda revista, Espuela de Plata, que es íntegramente artística y literaria, a diferencia de Verbum, que había sido de carácter universitario. En 1941 reúne sus poemas en un libro, Enemigo rumor, que encandila a los jóvenes poetas de la época. He

aquí el testimonio de Cintio Vitier:

Yo me siento impotente para comunicarles a Uds. lo que este libro significó en aquellos años. Leerlo fue algo más que leer un libro. Su originalidad era tan grande y los elementos que integraba(. . .) eran tan violentamente heterogéneos, que si aquello no se resolvía en un caos, tenía que engendrar un mundo. Esto último fue lo que sucedió; y no sólo un mundo para él, sino la posibilidad para todos de comenzar su periplo en la crecida súbita de la ambición creadora, en la oscuridad original de los dones, en la vertiginosa esperanza de lo desconocido.³

A la angustia de la caída, que se había observado en el "Narciso", sucede la resurrección, evidente en Rumor, como veremos en detalle más adelante. De 1942 a 1944 Lezama edita Nadie Parecía y, finalmente, en 1944, empieza la publicación de Orígenes, la más duradera e influyente de sus revistas, la que cobija y da nombre a dos generaciones de poetas cubanos. Dirigida por él y Rodríguez Feo, alcanza una vida de once años y logra tal grado de calidad que Octavio Paz la ha calificado de "la mejor revista del idioma".⁴

En 1945 comienza a trabajar en la Dirección de Cultura. Ya nuestro poeta ha arribado a la madurez y desde allí echa un vistazo al pasado en Aventuras sigilosas (1945), poemario autobiográfico en el que noveliza su desarrollo espiritual y poético. Con este libro surge la idea de la novela y poco después empiezan a salir los primeros capítulos de Paradiso en Orígenes, cuya realización le tomará alrededor de 20 años. También comienza en Aventuras a insinuarse el peculiar sistema poético de

lezama que se perfilará más ampliamente en los fragmentos en prosa poética de su próximo libro, La fijeza (1949), el cual también posee joyas poéticas como "Pensamientos en La Habana", "El arco invisible de Viñales" y "La rapsodia para el mulo". Álvarez Bravo lo considera casi la prolongación de Enemigo rumor:

A través del reconocimiento de lo circundante (Pensamientos en La Habana), el poeta puede pasear su mirada por aquello que no le es posible. Reconocerlo. Pero su mirada tiene ahora más edad y ya no está grabada por el dolor de la pérdida, el dolor eclosivo, sino que está recorrida por la meditada pesadumbre del que pretende dar un sentido a lo perdido. (LGP, 22)

Ese mismo año viaja a México, lo que le permite ampliar sus conocimientos sobre nuestra América al enfrentarse directamente a lo indígena americano y a los distintos niveles de mestizaje que se pueden observar en sus ciudades, añadiendo así el conocimiento de tierra firme al de las islas que ya tenía. En 1950 visita Jamaica, con lo que redondea su visión de América, al contemplar lo negro en un estado más puro del que podía observar en Cuba. Estos dos viajes son el punto de arranque de una teoría sobre nuestra expresión que expondrá primero en forma de conferencias y más tarde reunirá en un libro: La expresión americana (1957). Aquí llega a la conclusión de que "el primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco" (LEA, 31). También fija las características de nuestro barroco en contraposición al europeo:

. . .primero, hay una tensión en el barroco; segundo un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario. (LEA, 30)

Y da como ejemplo de la síntesis hispano-indígena al indio Kondorí en sus edificaciones para la Compañía, y de la síntesis hispano-africana al mulato Aleijadinho en las esculturas con que cubrió Ouro Preto y sus alrededores. Asimismo traza el desarrollo de la lengua criolla a través del siglo XIX, cuando se independiza de España, a través de la sátira anónima contra su poderío, el corrido mexicano, el refrán, el pregón y la poesía gauchesca. Dichos elementos inyectan savia popular al idioma y lo reviven, haciéndolo sonar clásico otra vez, y hacen posible, a fines del XIX, a José Martí, la cúspide de la expresión criolla.

Pero éstos son los años más fructíferos de Lezama y, entre los dos viajes y el libro publicado como consecuencia de ellos, han ocurrido algunas cosas. Escribe una monografía sobre el malogrado pintor Aristides Fernández en 1950 y consigue una columna en el Diario de la Marina en 1949, con la que amplía el círculo de sus lectores y puede disfrutar de un relativo desahogo económico del que nunca antes había gozado. Pero no por largo tiempo. Llegan las elecciones para alcalde de La Habana en 1950 y se le sugiere que escriba algo sobre este acontecimiento político. Lezama, antes que mediatizar su arte, prefiere renunciar a su puesto y ver reducir nuevamente sus entradas. Los artículos publicados en dicho diario son las

encantadoras estampas, que con el título de "Sucesivas o coordinadas habaneras", incluyó en Tratados en La Habana (1958) donde reunió también artículos de crítica literaria y artística y dos ensayos sobre su sistema poético. Ya había recogido en 1953 sus primeros ensayos en Analecta del reloj, en el que desarrollaba su sistema en "X y XX", "Las imágenes posibles", "Examen" y otros. También incluye "Sierpe de Don Luis de Góngora", donde se puede apreciar la gran admiración de Lezama por el poeta de las "Soledades".

En 1956 termina la era de Orígenes. La revista que tanto había inspirado a la juventud cubana deja de publicarse por un desacuerdo de índole editorial entre sus directores, Lezama y Rodríguez Feo. Éste pasa a dirigir una nueva revista, Ciclón, y el grupo de Orígenes se divide en dos. Lezama queda un poco desocupado y aprovecha este momentáneo respiro para editar los dos libros ya mencionados, Expresión y Tratados. También escribe el prólogo "Don Ventura Pascual Ferrer y El Regañón" para El Regañón y el Nuevo Regañón (1955).

Con el triunfo de la Revolución cubana, en 1959, Lezama pasa a dirigir el Departamento de Literatura y Publicaciones del Consejo Nacional de Cultura. En 1961 fue elegido uno de los seis vicepresidentes de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y pasó, en esos años, a ser asesor en el Centro de Investigaciones Literarias.

De 1960 es Dador, que A. Álvarez Bravo considera "un gran repaso a lo vivido". (LGT, 25) En este libro

toca una gran variedad de temas que no son más que aspectos de un solo tema: el Uno y lo múltiple. Fina García Marruz ha dicho de este magnífico libro:

Uno no puede menos que preguntarse cuándo la poesía ha tocado estos temas que, por otra parte, parece ser su alimento propio: el Uno, la sustancia, el germen, el instante en que el Verbo lo penetra como lanzazo vertical del centurión, el éxtasis que suspende, el conocimiento irradiante. La poesía ha tocado mil veces los misterios gozosos y dolorosos, los misterios del Hijo. ¿Pero cuándo los misterios del Padre, las derivaciones del Uno primero, el ascendimiento de los números --¿los Ejércitos del Señor?--, los misterios del verbo que no puede operar sobre el germen sino penetrándolo por el sueño?⁵

Encontramos en Dador un nuevo tema, la amistad, no tocado antes en su poesía aunque ya le había inspirado numerosos artículos de ocasión. Lezama, para quien ese sentimiento ha sido siempre una religión, le rinde homenaje en "Primera glorieta de la amistad", dedicándole poemas a la mayoría de sus compañeros de Orígenes.

En 1964 muere la madre del poeta. Es como si se interrumpiese su vida. En la completa compenetración se abre un abismo. De pronto, la casa queda vacía, la conversación interrumpida. No hay respuesta. Un profundo abatimiento lo hace abandonar el trabajo, perder el interés en todo. Pero había de reaccionar; en 1965 se casa con María Luisa Bautista y, con la ayuda de esta buena mujer, va saliendo poco a poco de su estado depresivo. Sabe que dejar su obra trunca sería una traición a la madre:

. . .una tarde, cuando jugábamos con ella a los yaquis (. . .), advertimos en el círculo que iban formando las piezas una figura que se parecía al rostro de nuestro padre. Lloramos todos, pero

aquella imagen patriarcal nos dio una unidad suprema e instaló en Mamá la idea de que mi destino era contar la historia de la familia. Tú tienes que ser el que escriba, decía ella, tú tienes que. (sic) La muerte me ofrendó un nuevo concepto de la vida, lo invisible empezó a trabajar sobre mí. 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. No sé si mis palabras son dignas de ese mandato. ¿Pero qué? La grandeza del hombre es el flechazo, no el blanco.⁶

En efecto, no se hizo esperar la respuesta del hijo, Paradiso (1966) y, con ella, la gloria. Julio Cortázar elogió la novela en artículo lleno de entusiasmo (Unión, 1966) que, recogido después en La vuelta al día en ochenta mundos (1967), hizo pasear la fama de nuestro poeta por varios mundos. Muy oportunamente Armando Álvarez Bravo edita Órbita de Lezama Lima (1966), libro que explica su obra con más claridad que las críticas precedentes y ayuda --con sus reediciones extranjeras-- a darlo a conocer más allá de las costas de Cuba. Pronto Trocadero 162 se convirtió en lugar de peregrinaje para cuantos escritores de Hispanoamérica, Europa y los Estados Unidos visitaban la Isla. La novela fue traducida al francés, al italiano y, por último, al inglés, recibiendo elogiosas reseñas en París, Roma, Nueva York y Londres, y otras no tan elogiosas de izquierdistas o derechistas a ultranza, a quienes escandalizaban el excesivo barroquismo, la oscuridad, la violencia sexual y cierta aristocracia que creían ver en sus páginas. Recibió premios internacionales como el del Instituto Italo Latinoamericano (1972) concedido a la mejor obra de autor

hispanoamericano editada en Italia en esos años. El mismo año obtuvo el premio de poesía Maldoror en competencia con candidatos como Alberto Girri, Ernesto Cardenal, José Ángel Valente, Ángel Gonzalo, Martín Adán, Blas de Otero y Elicanor Parra.

En 1970 Lezama cumple 60 años y en Cuba se suceden los homenajes. Se editan Poesía completa que incluye algunos poemas no publicados antes en libros y La cantidad hechizada, donde recoge los ensayos más fundamentales de su sistema poético, el prólogo de su Antología de la poesía cubana (1965) y los dedicados a El Regañón y a Zenea, además de otros artículos de crítica artística y literaria. También le dedican un volumen de la serie Valoración múltiple (1970), en donde se recogen los ensayos críticos más destacados sobre su obra y una extensa bibliografía.

No hemos comentado la labor de investigador de Lezama, que incluye, entre otras cosas, la edición y prólogo de Poesía de Zenea (1966), en la que da a la publicidad poemas hasta entonces inéditos, y una obra mayor de compilación, la Antología de la poesía cubana (1965), en la que da a conocer muchas obras de difícil acceso hasta ese momento. Reúne en ella tres siglos de poesía cubana, desde el XVII al XIX, precedidos por un enjundioso prólogo que no se detiene en la poesía, sino que hace incursiones por la historia para dar idea del lento proceso de refinamiento que va sufriendo la pobre y soslayada colonia de Fernandina en sus primeros años, hasta alcanzar pleno desarrollo en el

siglo XIX con el romanticismo y en especial con el modernismo, y culminar en José Martí, broche final de la Antología.

Actualmente Lezama está semirretirado de sus labores oficinescas pero continúa escribiendo copiosamente. En 1974, cuando tuvimos el placer de conocerlo, nos dijo que tenía tantas poesías nuevas como las ya publicadas y que ya había terminado la continuación de Paradiso, que se llamará La muerte de Oppiano Licario. Se espera la publicación de esta novela en 1976.

Para terminar, quisiéramos añadir algo del hombre, que es de una sencillez y bondad inesperadas en un personaje de tantas hazañas en la cultura y las letras. Es un brillante conversador que nunca deja decaer el diálogo ni lo convierte en monólogo, pues estudia a sus contertulios y cuida de no perderlos (lo cual sería fácil dada su enorme erudición) con una delicadeza y una cortesía raras en nuestra época que casi ha perdido el arte de la conversación. De movimientos lentos y mucha paciencia, no parece alterarse nunca. Generoso y hospitalario dentro de la más depurada tradición criolla. Ingenuo como un niño, sabio como un viejo, en otras palabras, poeta en todo momento. Su esposa, María Luisa Bautista, de pareja bondad y cortesía, lo acompaña desde la muerte de su madre. Ella lo ayuda como esposa, lo cuida como madre y, con su cariño y comprensión, lo ha ayudado a salir triunfante de su más grave crisis.

La formación ideológica y literaria

Las primeras influencias literarias sufridas por Lezama son las de Cervantes y José Martí. Dice Álvarez Bravo:

En 1920, ingresa en el Colegio Mimó y lee el Quijote. Este libro --a pesar de sus pocos años-- le impresiona profundamente y le hace intuir que en la literatura existente una realidad ajena al tiempo y a la circunstancia. (LGT, 13)

Por otra parte, el niño escuchaba con frecuencia a su madre y a su abuela historias de la emigración cubana a Jacksonville y de los discursos de Martí y Sanguily por la causa independentista. Siendo un niño aislado (por su enfermedad), de inteligencia viva y memoria sorprendente, no menos sorprendente podían ser sus juegos infantiles: memorizaba los discursos de Martí y los recitaba ante el espejo, luego hacía las veces de público y se aplaudía. Su admiración por Casal debe datar de esta época; le debe venir también por tradición familiar, ya que su tío abuelo tenía amistad con él.⁷ Siempre permanecerá fiel a éstas, sus primeras devociones, y ha dejado testimonio de ello en numerosas páginas. Después vienen los otros clásicos y barrocos castellanos --muy en especial Góngora y Quevedo-- de quienes varios críticos han visto un influjo estilístico muy marcado en su obra --Góngora en la primera etapa esteticista, hasta Enemigo rumor, y Quevedo, desde las úl-

timas páginas de Rumor en adelante. A ellos ha dedicado ensayos y poesías; entre los primeros se destaca "Sierpe de don Luis de Góngora", brillante y original ensayo crítico. Su conocimiento de los gongoristas menores es exhaustivo, como ha notado Cintio Vitier:

Cuando Karl Vossler estuvo en La Habana se asombró del prolijo y deleitoso conocimiento de clásicos menores que tenía Lezama. Su incorporación poética de la cultura lo llevaba a buscar nutrición e impulso en las fuentes originales de la lengua.⁸

Entre los autores en lenguas extranjeras, su favorito es sin duda Dante, a quien ha rendido homenaje con el título de su novela Paradiso y en múltiples referencias, y Shakespeare, por supuesto.⁹ Los poetas malditos franceses, desde Baudelaire hasta Mallarmé, tienen una gran influencia en Lezama o, más bien, una comunidad de intereses: el gnosticismo, la corriente hermética, lo órfico y pitagórico. Esta corriente nos lleva muy lejos: los himnos a Orfeo, Corpus Hermeticum, Platón y los neoplatónicos, especialmente Plotino, los gnósticos antiguos y medievales o cátaros con su trovar clus, la alquimia, los místicos heterodoxos, el Maestro Eckhart y Boehme,¹⁰ y los románticos alemanes, hasta llegar a los poetas malditos de quienes hereda directamente esta tradición. No olvidamos a Jung, el gran comentarista de la alquimia, de Boehme y de toda clase de escritura esotérica.

Pero Lezama es católico y, como tal, refleja también la corriente ortodoxa. Álvarez Bravo nos advierte:

timas páginas de Rumor en adelante. A ellos ha dedicado ensayos y poesías; entre los primeros se destaca "Sierpe de don Luis de Góngora", brillante y original ensayo crítico. Su conocimiento de los gongoristas menores es exhaustivo, como ha notado Cintio Vitier:

Cuando Karl Vossler estuvo en La Habana se asombró del prolijo y deleitoso conocimiento de clásicos menores que tenía Lezama. Su incorporación poética de la cultura lo llevaba a buscar nutrición e impulso en las fuentes originales de la lengua.⁸

Entre los autores en lenguas extranjeras, su favorito es sin duda Dante, a quien ha rendido homenaje con el título de su novela Paradiso y en múltiples referencias, y Shakespeare, por supuesto.⁹ Los poetas malditos franceses, desde Baudelaire hasta Mallarmé, tienen una gran influencia en Lezama o, más bien, una comunidad de intereses: el gnosticismo, la corriente hermética, lo órfico y pitagórico. Esta corriente nos lleva muy lejos: los himnos a Orfeo, Corpus Hermeticum, Platón y los neoplatónicos, especialmente Plotino, los gnósticos antiguos y medievales o cátaros con su trovar clus, la alquimia, los místicos heterodoxos, el Maestro Eckhart y Boehme,¹⁰ y los románticos alemanes, hasta llegar a los poetas malditos de quienes hereda directamente esta tradición. No olvidamos a Jung, el gran comentarista de la alquimia, de Boehme y de toda clase de escritura esotérica.

Pero Lezama es católico y, como tal, refleja también la corriente ortodoxa. Álvarez Bravo nos advierte:

En 1932 conoce a un joven poeta que se prepara para ser sacerdote, Ángel Gaztelu, y él lo lleva a los estudios teológicos, que Lezama combina con los históricos y, por supuesto, con los de los textos más conspicuos del misticismo oriental. (LGT, 16)

Podemos enumerar en esta corriente a Tertuliano, San Agustín, San Anselmo, Alberto Magno, Tomás de Aquino, Ruysbroeck el Admirable, Nicolás de Cusa y Pascal,¹¹ sin olvidar a nuestros místicos Santa Teresa y San Juan de la Cruz, que algo deben de haber influido en su visión del mundo.

Estas dos corrientes se entrelazan en tal forma en la obra de Lezama que, si uno lo lee desde una posición órfica, puede encontrar ocultismo en todas partes y hasta brujería, y si uno lo mira desde la ribera católica, puede percibir únicamente lo ortodoxo de su obra. Si su poesía se columpia entre una corriente y la otra, en cambio, en su sistema poético, llega a integrar ambas en una unidad superior, a la que no queremos llamar síntesis.

Otros autores, objetos de la admiración de Lezama, son Valéry, a quien ha dedicado un hermoso ensayo; Vallejo, que entre los latinoamericanos es el poeta que parece apreciar más, y Juan Ramón Jiménez, que tanto significó en su carrera y a quien siguió admirando siempre. En años recientes prefiere sobre todo a Nicolás de Cusa, Vico y Pascal, de acuerdo con su propia confesión:

Últimamente me he ido interesando, cada día más, por libro de Nicolás de Cusa, De la docta ignorancia, donde se plantean estos problemas [el tiempo y la eternidad] en una forma muy aguda y que es una de las obras que me parece que nos enriquecen más desde el punto de vista de la relación de la poesía con la circunstancia. En realidad, no hemos hablado

de autores y los que en los últimos tiempos más me han informado han sido este Nicolás de Cusa, Giovanni Battista Vico y Pascal en el sentido --y esto está en la psicología de alguno de los personajes de Paradiso-- de que, como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza, y nosotros hemos colocado la poesía en el sitio de ella.¹²

La Biblia tiene que haber sido una profunda inspiración para un hombre tan religioso como Lezama, y habría que añadir el Tao Te Kin, título que él traduce como El libro de lo increado creador (LGT, 31), el cual le entusiasma por coincidir en sus temas predilectos: el huevo luminoso, el espejo (el Uno y lo múltiple) y la androginia primitiva.

No pretendemos delimitar influencias, sino enumerar las lecturas que más parecen haber afectado la visión de Lezama, según su propio testimonio. En un hombre de tan copiosas lecturas es imposible abarcarlo todo, y sabemos que hay muchas omisiones, pero baste lo ya dicho para tener una idea de su formación y de sus preferencias.

El grupo Orígenes y sus revistas

Desde el ensayo estudiantil de Verbum con su breve vida de tres números hasta la empresa gigantesca de Orígenes, se puede apreciar la curva ascendente de la carrera de Lezama como director de revistas, en la cual la tenacidad, la persistencia y una fe ciega en su destino poético y en el de sus colaboradores, triunfan por encima de todas las vicisitudes, las escaseces y la indiferencia general del público. Es un triunfo callado, siendo sus únicos premios la satisfacción de la labor realizada, el entusiasmo por los nuevos proyectos, el ver ampliarse paulatinamente los horizontes de cada una de las revistas y el apoyo y reconocimiento de grandes señores de la cultura que, con una carta o una palabra dicha a tiempo, tenían el poder de borrar mil sinsabores y preocupaciones:

Colaboró Juan Ramón en todas las revistas que hicimos y hasta el final nos acompañó con sus consejos, con su ejemplo, con su poesía. Por aquellos años también estuvo entre nosotros otro gran espíritu inolvidable, María Zambrano. Ella escribió las admirables páginas de "La Cuba secreta" donde estudia con gran fineza y profundidad lo que para ella era Orígenes. El doctor Pittaluga también fue un gran amigo de todos nosotros. Fue un caballero y un sabio. Supo llevar su destierro con una gran dignidad. A veces se reunía con nosotros y nos hablaba de sus viajes, de sus expediciones científicas. Era un estilo viviente, sabía citar un clásico o fumarse un tabaco en una forma incomparable. Años más tarde estuvo entre nosotros el gran poeta Luis Cernuda, y aunque en apariencia era áspero y retraído, con nosotros fue comunicativo y cordialísimo. Otro gran poeta, Wallace

Stevens, que tiene un precioso poema que se llama "Discurso académico en La Habana," nos mandaba sus libros, nos escribía cartas cuando nosotros le enviábamos los nuestros y mostró siempre gran interés por las imágenes que el recuerdo de lo cubano despertaba en él.¹³

Lo primero que nos sorprende es ver a tantos poetas, críticos, pintores, escultores y músicos reunidos en un esfuerzo común, a pesar de la variedad de sus ideologías, y comprobar las muchas reverberaciones que sigue teniendo este hecho hasta nuestros días. He aquí las palabras de Lezama:

Roberto Fernández Retamar, que ahora dirige la revista Casa de las Américas, desde muchacho estuvo en la revista Orígenes y, desde luego vio muy de cerca lo que es un taller de tipo renacentista, creando en una gran casa animado por músicos, dibujantes, poetas, tocadores de órgano . . . De tal manera que, cuando un número salía, parecía la vecinería de un barrio cuando sale el pan, en la fiesta de la mañana, con esa alegría que percibimos también en los coros de catedral, cuando todos los barrios, todos los oficios concurren al misterio de la alabanza.¹⁴

Pertenecen a este grupo Ángel Gaztelu, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Guy Pérez Cisneros, Gastón Baquero, Rodríguez Feo, Rodríguez Santos, Fina García Marruz, Virgilio Piñera y Humberto Piñera, los pintores Mariano Portocarrero y Arche, el escultor Lozano y los músicos Ardévol y Orbón. Entre los más jóvenes se destacan Roberto Fernández Retamar, Lorenzo García Vega, Edmundo Desnoes, Pedro de Oráa y Fayad Jamís. Caemos con esto en una segunda sorpresa: las divisiones generacionales se borran en esta empresa que se distingue más por el amor a la cultura, la camaradería y el afán creativo que por la

política artística. No sólo acoge y estimula el grupo a los más jóvenes, sino que invita a colaborar en las páginas de sus revistas a los más altos valores de las generaciones anteriores como Alejo Carpentier, Eugenio Florit, Mariano Brull y otros. Jorge Mañach fue igualmente invitado pero no aceptó, explicando su negativa desde las páginas de Bohemia, en las que sostuvo una polémica con Lezama Lima.¹⁵

Una tercera sorpresa ha sido insinuada ya: el sacrificio de la política artística en aras de la calidad de la creación, constante que se mantiene en todas las publicaciones y que se declara rotundamente en los artículos de presentación de Espuela de Plata y Orígenes. Esta falta de política es quizás la responsable de la gran variedad de voces individuales que se logró, sin eliminar por ello el tono coral, como ha recordado el propio Lezama:

Pero lo curioso de las figuras primordiales de Orígenes, es que tienen una obra individual y al mismo tiempo coral. Su trabajo en el todo y en el uno fue igualmente eficaz, pues entre nosotros han existido grupos que no tuvieron figuras individuales esenciales y al contrario figuras individuales muy importantes que no tuvieron nunca un ritmo coral. Pero el misterio de la peculiar aventura de Orígenes fue que a una voz individual de segura imposta y de registro alto se unió el entono de un coro en la tierra desconocida.¹⁶

Una cuarta y más significativa sorpresa es comprobar el espíritu cosmopolita que animaba a esas revistas, en especial a Orígenes, que abarca toda la cultura occidental, y ver el equilibrio que mantuvo entre autores del

patio, españoles, latinoamericanos, norteamericanos y europeos, en contraste con otras revistas latinoamericanas que parecen ignorar lo que pasa más allá de sus fronteras o de las fronteras del idioma; o de otras que pretendieron ser muy internacionales, ignorando, en cambio, lo que estaba ocurriendo en los países vecinos. Orígenes se limitó a la cultura occidental pero, dentro de ella, fue sumamente cosmopolita y novedosa, pues no sólo tradujo copiosamente, sino que se le pueden adjudicar varias primicias: un capítulo aun hoy inédito de las Memorias de Santayana y la primera traducción de los Cuartetos de Eliot.

NOTAS

- ¹"Interrogando a Lezama", VM, p. 11.
- ²José Lezama Lima, "Coloquio con Juan Ramón Jiménez", Revista Cubana, XI (1938), 95.
- ³Cintio Vitier, "La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular", VM, p. 16.
- ⁴"Interrogando...", VM, p. 16.
- ⁵Fina García Marruz, "Por Dador de José Lezama Lima", VM, p. 109.
- ⁶"Interrogando...", VM, p. 16.
- ⁷Ibid., p. 13.
- ⁸Vitier, "La poesía de JLL...", VM, p. 69.
- ⁹Véase la lista que da Lezama en "Interrogando...", VM, p. 32.
- ¹⁰Al Maestro Eckhart se lo disputan tanto católicos como protestantes, pero por ser precursor de Boehme y favorito de los cabalistas, lo incluyo en esta lista.
- ¹¹Los tres místicos que me recomendó Lezama son el Maestro Eckhart, Boehme y Ruysbroeck el Admirable, por eso incluyo a éste aquí aunque no lo menciona en sus obras. Los demás han sido mencionados por él muchas veces y algunos son pilares importantísimos de su sistema poético.
- ¹²"Interrogando...", VM, p. 31.
- ¹³Ibid., p. 14.
- ¹⁴Ibid., p. 16.

¹⁵Jorge Mañach, "El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta a José Lezama Lima", Bohemia, septiembre 25, 1949, pp. 78, 90; José Lezama Lima, "Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach", octubre 2, 1949, p. 77; Mañach, "Reacciones a un diálogo literario (algo más sobre poesía vieja y nueva)", octubre 16, 1949, pp. 63, 107.

¹⁶"Interrogando...", VM, p. 18.

26

CAPÍTULO II

DESARROLLO DE LA POESÍA DE LEZAMA

HASTA AVENTURAS SIGILOSAS

Paradiso es la historia de la formación de un poeta. Se ha dicho que es una novela autobiográfica, en cuanto a biografía espiritual y poética. Por esa razón pretendemos buscar en las primeras poesías de Lezama ese desarrollo espiritual —ideas, temas, obsesiones— que luego se verá reflejado en la novela. Asimismo intentamos rastrear el cambio formal mediante el cual las metáforas van tomando vida hasta convertirse en personajes novelescos. También veremos cómo surgen las primeras nociones del sistema poético lezamiano en las últimas páginas de Aventuras sigilosas. Tomamos este libro como límite porque inmediatamente después empiezan a publicarse los primeros capítulos de Paradiso en Orígenes, a la vez que va tomando forma el sistema poético en las páginas en prosa de La fijeza.

"Muerte de Narciso"¹ desarrolla el tema de la caída del hombre en su versión hermética, esto es, la encontrada en el Corpus Hermeticum² según la cual el Hombre es un ser perfecto con poderes divinos quien, inclinado sobre la Naturaleza, se prenda de ésta al confundirla con su reflejo. La desea luego ardientemente y este deseo se

cumple de inmediato precipitando su caída. Así adquiere un cuerpo carnal y, como consecuencia, conoce la noche, el tiempo, las enfermedades, el sexo y la muerte. Todos estos elementos se manifiestan en el poema desde su primer verso:

Danae teje el tiempo dorado por el Nilo.

Asimismo presenciarnos la rotura del círculo y la transformación del Hombre:

Era el círculo en nieve que se abría.

. . .La perfección que muere de rodillas
y en su celo se esconde y se divierte.

. . .El espejo se olvida del sonido y de la noche
y su puerta al cambiante pontífice entreabre.

Vemos también la formación de un cuerpo:

. . .envolviendo los labios que pasaban
entre labios y vuelos desligados.
La mano o el labio o el pájaro nevaban.

. . .La frente que se abría en loto húmedo

. . .La abierta
boca negada en sangre que se mueve.

Se observan también las consecuencias de la caída, la materia, las enfermedades, las tentaciones:

Los dioses hundidos entre la piedra, el
carbunclo y la doncella.

La muerte, en fin, y el tiempo que la causa, las más terribles de sus maldiciones:

El río en la suma de sus ojos anunciaba
lo que pesa la luna en sus espaldas
y el aliento que en halo convertía.

El misterio de la muerte y el tiempo provocan la curiosidad en el hombre:

Desde ayer las preguntas se divierten o
se cierran.

Y tanta miseria produce la más devastadora de las angustias:
"su mansión de gritos soterrados", "la paloma que sin ojos
chilla", hasta llegar al paroxismo de la siguiente exclamación:

Narciso, Narciso. Las astas del ciervo
asesinado
son peces, son llamas, son flautas, son dedos
mordisqueados.

Pero en medio de tanto sufrimiento hay un consuelo, la
creación:

Narciso, Narciso. Los cabellos guiando
florentinos reptan perfiles,
labios sus rutas, llamas tristes las olas
mordiéndolo sus caderas.
Pez del frío verde el aire en el espejo sin
estrías, racimos de palomas
ocultas en la garganta muerta: hija de la
flecha y de los cisnes.

Los cabellos, imagen de los rayos del sol, son un resto de
la antigua divinidad que le queda al hombre para inspirarlo
y hacerle emprender la maravillosa aventura de la creación.
Éstos simbolizan la chispa divina enterrada en medio de todas
las miserias para su consuelo.³

El poema es de un esteticismo nunca superado por
Lezama. Se pueden apreciar giros netamente gongorinos y
el vocabulario es de una delicadeza extremada. Las estrofas
son regulares, de ocho versos, pero éstos van creciendo a
medida que avanza el poema, hasta alcanzar dimensiones
extraordinarias, expresando el paso de la perfección cerrada
en sí misma a la abierta multiplicidad.

Enemigo rumor, extraño título que el mismo Lezama se vio precisado a explicar en carta de 1944 a Cintio Vi-
tier:

Se convierte a sí misma, la poesía en una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad provoca estela o comunicación inefable.⁴

El libro está dividido en tres partes: 1) "Filosofía del clavel", 2) "Sonetos infieles", 3) "Único rumor". La primera ahonda en temas ya tocados, la creación poética, en casi todos los poemas; y la caída, en esa elegía que cierra el conjunto, "Queda de ceniza". La creación es, a veces, algo personal e íntimo. En "Ah, que tú escapes", se queja de la brevedad de la inspiración y de la falta de huellas permanentes a su paso:

Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los
adioses
hubieras dejado la estatua que nos podía
acompañar.

Pero también encontramos el teorizar abstracto que habíamos visto en "Narciso". La inspiración es de origen divino, como se puede apreciar en "Rueda el cielo", y por esta razón es misteriosa, oscura, según nos dice en "Una oscura pradera me convida". Es como una muerte mágica:

Una oscura pradera va pasando
Entre los dos, viento o papel fino,
el viento, herido viento de esta muerte
mágica, una y despedida.
Un pájaro y otro ya no tiemblan.

Se presenta de improviso y deja inesperados dones, nos con-

fiesa en "Avanzan":

Avanzan sin preguntar,
auxilios, campanillas,
sin farol, sin espuelas.

Pero es posible conjurarla también como en "Discurso para despertar a las hilanderas", conjuro que forman las palabras o la atenta percepción de los sonidos misteriosos de la naturaleza:

Mudo aire y papel que las embriaga toca en
los labios, se irisa en las guitarras
busca el nivel de las palabras que nacieron
juntas
o el oído en vaivén de la marea en la madera que
arañando escucha,
del caracol, de la guitarra, verde ladrido,
multitud sangrienta.

Son poesías sumamente esteticistas aunque quizás no alcancen el preciosismo de "Muerte de Narciso". Asoma en algunos pasajes la angustia que se intensifica a veces hasta cubrir todo el poema y llegar a su culminación en "Queda de ceniza":

La miseria escondida de ese cuerpo siniestro,
hasta ayer recorrido por el rumor de la gloria
y ahora pisado y abandonado por las hormigas
del desprecio,
aumenta sus gemidos pues la noche se extiende.
Pero aunque quiere descifrar su gloria anterior,
solamente le roza el frío del pez que busca
su destino
y la frialdad de la luna que aumenta la desazón
de sus huesos.

Es curioso comprobar, casi siempre, la coincidencia de los versos breves con la serenidad y la alegría, y de los versos largos y desiguales con la angustia.

"Sonetos infieles" es un remanso. En ellos descubre Lezama el otro polo de su mundo poético: la resu-

rrección que, por supuesto, va unida al tema de la muerte. Llega a este descubrimiento a través de la duda. En "Sonetos a la Virgen" dice:

¿Y si al morir no nos acuden alas?

IV

Pero sí acudirás; allí te veo,
ola tras ola, manto dominado,
que viene a invitarme a lo que creo:
mi Paraíso y tu Verbo, el encarnado.

En este nuevo aspecto de su obra predomina un equilibrio esforzado entre el dolor y la esperanza que se ciñe a la forma medida y tradicional del soneto. Ha notado Fernández Retamar que:

. . . este ceñimiento permitió un despliegue mayor de su deseo de ardua estabilidad, pues la infidelidad de estos sonetos consiste en con-mociones a su firme continente. Mediante alteraciones no sólo de rima (como es frecuente), sino también de ritmo y de medida, Lezama persigue el regusto de la forma del soneto, alterando con sentido barroco sus puras líneas, y buscando ese retorcimiento en cuyo fondo la estructura vuelve a entregar su prístino sabor.⁵

Pero todavía la resurrección no es el gran tema de Lezama, pues la imaginación del poeta es más viva para lamentar el bien perdido en la caída que para convencerse de la reconquista de ese bien en la resurrección. En "Pez nocturno" dice:

Aquel fanal se pierde y se persigue.
La espuma de su sueño no consigue
reconstruir la línea que saltara.

A veces ("Ahora que estoy") se nota el cansancio en medio de la lucha que parece interminable entre la luz y las tinieblas:

Me aduermo, que la sombra fleche
 lo que es mi ser y lo que está flechado
 golpeo o bostezo, luz o sombra quemadura.

Pero vuelve a triunfar la esperanza en "Cifra de muerte":

Una mitad desvela, y otra mitad
 --farol, puente celoso y agua rebotante--
 cambia sus caballos, viene de muy lejos,

pues de la nada, crujiendo, caerá
 la flecha que viene más distante
 y el rocío que sudan los espejos.

La angustia en los últimos poemas tiene un matiz diferente; no es la muerte y la brevedad del tiempo lo que desazona al poeta, es la imposibilidad de atrapar para siempre la infinita luz que nos espera más allá de la muerte y que en esta vida sólo se nos revela como 'flecha' o 'rocío' en fugaces momentos poéticos, sin dejar la "estatua que nos podía acompañar". Pero puede quedar el testimonio, el poema:

y así la voz, potencia muy unitiva,
 en el fuego también está sumada.

Curvas voces y sumadas, vocerío
 abejas de apariencia y desvarío;
 un extraño silbo se detiene.

Que cuanto más las voces se destruyen
 ondas de vihuelas restituyen
 y el extraño silbo se mantiene.

"Invisible rumor", IV

Se trata de una confesión de su arte poético: hay que destruir el lenguaje y retorcerlo para que entregue su 'esencia', su prístino sabor, como había dicho Fernández Retamar, en el 'silbo' que se detiene y alcanza la permanencia.

Sin embargo, en la tercera parte, "Único rumor", se acrecienta la angustia que llega a su paroxismo en "Cuerpos, caballos":

Se te queman las manos. No tenemos agua ni
 ganas de olvidar
 Ni ganas de amar si el aire no es agradable.
 Si no es agradable la mirada del gato
 incendiado.
 La rosa en su charolada simetría de metal nuevo
 muy despierto,
 mientras la linterna se arrastra por el
 destierro.
 ¿Por qué se apresurarán los minutos
 para que el vaso se derrame
 y tú eches el agua verde por las narices?

El pesimismo llega a su climax en los "para qué" de los desafortunados versos de "Aislada ópera":

Para qué poner las manos en el estanque
 si existen las heridas del mármol,
 si existen los años que se tienden como
 el morir del marfil en los pianos,
 o del que vive separando el hastío de las
 armadas quejumbrosas,
 del galope de un corcel ciego que come en
 las azoteas.

Para qué redondear la nieve de los brazos de
 la ruina moral
 si los corales tiernos han de acudir a la cita
 de las cuchilladas
 y los infantes han de remar al borde de los
 suspiros
 que envían sus olas sobre un gran perro
 flechado.

. . . Para qué habrá largas procesiones de
 marquesas
 si la traición de la luna nieva un largo
 bostezo?

Ni siquiera encuentra consuelo en la idea de la resurrección y hasta reniega el haber acudido al llamado de la poesía, en esta ocasión, un rumor fatídico más enemigo

que nunca:

¿Para qué habré venido esta noche?

Con la crecida del pesimismo no sólo crecen hasta desbordarse los versos, sino también hay un marcado cambio de estilo. Abandona el primor que abunda en palabras delicadas de sus primeros poemas gongoristas para acercarse a Quevedo y, bajo su advocación, ahondar en la expresividad aunque tenga que escarbar en lo grosero, tosco y áspero. Aunque ya no ha de volver nunca más al esteticismo, no siempre insistirá en lo grotesco, pues muy pronto encuentra la calma ciñéndose de nuevo a versos más medidos en "Doble desliz, sediento". La serenidad hallada es un logro doloroso al que llega por la caída dentro de la caída: el pecado,

Y creía alcanzar entre las rocas de oro,
el pez aún casi dormido y separado
--única especie de un metal viviente--,
de la noche y su sombra bailadora.
Allí en las flautas, la nueva maldición
y la nueva ciudad del cuerpo airado,
los puentes oscuros, donde animales de
canela
rompen en la noche colecciones de porcelana.

Si el 'pecado sin culpa' de "Invisible rumor" dejaba un sabor amargo en su boca, de injusticia no merecida, el pecado con culpa le regala una resignación y comprensividad que en años más verdes había deseado alcanzar sin mucho éxito:

Y las ninfas entre el agua y lo oscuro,
sus manteles con gracia y son revierten,
sus cabellos eternos frente al espejo dicen:
defíneme, no es en mis pasos, es en mi estatua
donde el tiempo me muerde y así en las arenas

que caen de mis manos está el tiempo mejor,
único tiempo creador sin su par y no el costado
sangrando hasta el ocaso, sino la frente:
estatua del ciempiés y un solo centro.

Reitera su fe en el poder creativo como única manera de vencer el tiempo y halla a la que será en adelante la clave de su poesía: el intelecto, simbolizado en la imagen de un animalito tan humilde como el ciempiés, síntesis de lo Uno y lo múltiple. Capaz de ver la unidad dentro de la mayor diversidad, ella ha de reinar por encima de las emociones. El intelecto, que no la lógica, pues en ésta no se halla jamás la poesía y bastante ha protestado de ella Lezama, pero aquél nos puede conducir en el ascenso hasta la enrarecida atmósfera poética tanto como el corazón --y aun más, puesto que la poesía es conocimiento infinito.⁶ Desde este momento será la escala preferida de nuestro poeta.

Con este descubrimiento Lezama es invadido de una gran alegría que se irá ampliando a medida que madure. Ha llegado realmente a la resignación cristiana y lo festeja con ese remanso de serenidad --y aun diría de claridad-- que es "San Juan de Patmos ante la puerta latina":

El calabozo no es una terrible lección,
sino la contemplación de las formas del
Crucificado.
El calabozo y la pérdida de sus cabellos
debían de sonarle como un río,
pero él, sólo es invadido por la ligereza y
la gloria del ave.

La alegría hallada perdura en "Noche insular: jardines invisibles", que termina así:

Dance la luz reconciliando
 al hombre con sus dioses desdeñosos.
 Ambos sonrientes, diciendo
 los vencimientos de la muerte universal
 y la calidad tranquila de la luz.

Nótese que hasta aquí Lezama no había nombrado a Cristo, aunque se había referido a Él en los "Sonetos a la Virgen", como era de esperarse. Tampoco había mencionado a Dios antes y aquí lo hace en plural. Puede ser por rezago de la superstición judía, pero también puede ser por resentimiento, por rebeldía, pues son 'dioses desdeñosos' que han creado al hombre para abandonarlo a su destino. Esta nueva alegría es pues la reconciliación con Dios, la paz entablada entre Creador y criatura. He ahí el secreto de la nueva fuerza y estabilidad conseguidas. Desde ahora, aun cuando lo vuelvan a atacar las Furias, las exorcizará en sordina, con una seguridad cada vez mayor.

Por último, en "Suma de secretos", la metáfora de pronto se convierte en personaje, inaugurando una modalidad que veremos desarrollarse en el próximo libro de Lezama.⁷

Pisa Rocío y el Deseo Pálido
 en la morada de los dioses líquidos
 y de las nubes sueltas
 por entre la carne de dulces animales
 mortecinos. Saetillas de mar,
 pez al rocío de sus medidas extensiones.

Las metáforas, "Pisa Rocío" y "Deseo Pálido", meros movimientos descendente y ascendente, toman nombres propios. Pero no es una personificación sostenida; no

se les vuelve a nombrar en toda la poesía y "Deseo Pálido" conserva aún el artículo determinado. Esta modalidad se desarrolla más fuertemente en Aventuras sigilosas. Cintio Vitier lo ha comentado así:

La sustancia novelesca, pacto del tiempo subjetivo y el tiempo metafórico, círculo mágico donde se puede objetivar la confesión, apuntaba ya en Aventuras sigilosas, poema de argumento esotérico, resulta más bien como una cantata para un ballet, con el tremendo "Llamado del deseoso" (. . .) y la voluptuosa apretura alucinante del "Tapiz del ciego" y el inolvidable divertimento de Cocardasse y Passepoil (Lagardère en la redoma de Bertrand), una de las páginas más absolutamente inspiradas de Lezama.

En efecto, hay un argumento que encabeza el libro, como si se tratara de un ballet, hay personificaciones (la madre, la esposa, el hijo) de ideas más o menos abstractas (la materia, el principio formal, el hombre o el poeta) como en un auto sacramental, y hay un conflicto, confesiones, diálogo y acción. Álvarez Bravo lo considera autobiográfico:

Aventuras sigilosas prefigura un poco el mundo de Paradiso, la novela de Lezama. Más que integrar elementos palpables, las aventuras giran alrededor de una experiencia vital en el deseo que se concretará con el tiempo, en cierto sentido, en una novela. En ella, se ve bien claro el inicio de esa fusión del poeta con su madre, fusión que en páginas anteriores dije cristalizaría al quedarse ambos solos en la casa de Trocadero. Pero esa fusión toma en este caso específico un sentido especulativo, como si Lezama presintiera un hecho y no tratara de indagar en sus consecuencias, sino en sus raíces. Así, aspectos de la niñez que podríamos catalogar como literarios, se mezclan con el ya conocido deseo de fugarse de un modo que él sabe envolvente y, a su vez, necesario para su existencia. Y la fuga, si se logra, es una fuga misteriosa, porque aquello de que se huye acompaña invisiblemente al poeta (LGT, 21)

Se trata, pues, de una autobiografía espiritual poética en la que el autor recoge muchas de sus inquietudes y experiencias juveniles, poetizándolas hasta un grado de oscuridad tal que sin el prólogo-argumento y la segunda parte de Paradiso, donde el poeta repite, aclarándolos, muchos de estos temas, no sabríamos de qué se trata. Está la salida del joven al mundo en "El puerto", salida que resulta penosa:

Un fuego pega en parábola y el halcón cae,
pero en la bodega del barco ha hundido lo
 concéntrico oscuro, penoso,
lo medible enmascarado que aleja con un
 hilo lo que recoge con un hilo.

¿La caída? posiblemente, pero en un contexto diferente. En cada adolescencia se repite el drama universal de la caída; sale el joven del ambiente protector o placentario que lo rodeaba y se ve, de pronto, solo en medio de un mundo hostil, con innumerables ocasiones de pecar. La imagen del agua está siempre unida a la caída en Lezama --el 'estanque' de "Narciso", el 'agua verde' de "Cuerpos, caballos"-- a menos que sea en forma de 'rocío' o 'lluvia', símbolo de la gracia.⁹

Tenemos también el deseo de huir de la madre en "Llamado del deseoso" --¿qué adolescente no ha sentido esa necesidad de liberación?-- que es al mismo tiempo el deseo de escapar de la 'materia', superarla y ascender; después de todo, madre y materia proceden de la misma raíz:

En esa ausencia se abre una torre, en esa torre
 baila un fuego hueco.

Y así se ensancha y la ausencia de la madre
es un mar en calma.

Los primeros embates de la sexualidad en "La esposa en la
balanza" y "Encuentro con el falso":

Oh, mi mano que vas impulsando el río,
te detienes en los pechos y allí quieres
soplar.

. . . Lépero maduro entra en su útero como un
cangrejo humedece su galerón.

En el prólogo ya había declarado el poeta que la esposa es
el 'principio formal'. Como toda obra lezamiana tiene do-
ble o triple intención, "La esposa en la balanza" no pre-
senta sólo las primeras inquietudes sexuales, sino también
los primeros ejercicios **creativos**, pues empieza con esta
declaración: "La siembra del violín o de la hoja/ no la
punta del cono hacia dentro de la sangre azucarada", y
más tarde dice:

Pero salimos también con nuestra sustancia
malgastada,
filtrándose por lo que mira como el ramaje
cuando le toca un pájaro rodado en una muerte
oblicua.
La muerte oblicua es tirar del ramaje.

Recordemos 'la muerte mágica' de "Una oscura pradera me
convida", la creación poética. En "Encuentro con el falso"
vemos la división de la personalidad, la lucha entre espí-
ritu y materia, y los éxitos, aunque sean momentáneos, de
ésta, ya que la frase 'yo soy su hijo' se repite como un
ritornello --recuérdese que madre y materia son la misma
cosa aquí-- y la declaración va acompañada de una 'riso-
ta' descomunal que anuncia el triunfo del 'falso'. Todos

sabemos cuán violentas suelen ser estas luchas en la juventud, y en "Encuentro con el falso" se expresa magistralmente la tensión y el sobresalto, el terrible desdoblamiento que burla y desgarrar la propia integridad.

En el próximo poema, "El fuego por la aldea", triunfa el espíritu sobre la carne, pues ya ha declarado Lezama en el prólogo que "de regreso el fuego devoró a la madre, donde la madre podría haberlo devorado a él". Ésta es la primera experiencia místico-poética que termina al llegar el poeta a la vía unitiva:

Ese talco marino que la piedra deja caer
 cuando su manera de empozoñar a la muerte
 es de pronto interrumpida
 por un instante que la araña,
 rocía la piedra oscura que atraviesa
 las aguas y llega al fuego de cocción.
 El gato blanco de crin leonina disfrazado
 de negrura
 empuja la bola de circo, devoradora de
 rostros.

El 'gato', como en Baudelaire, es la inspiración poética, la aptitud de ver la analogía en las cosas más disímiles, lo Uno en la multiplicidad. La intensa luz ciega al poeta para las cosas terrenales en "Tapiz del ciego", mostrándole en cambio las más extraordinarias visiones:

Como ebrios que han llegado a una isla
 desierta
 la lluvia rodea la mirada.
 En cada rincón el ojo de una puerta
 multiplica el devaneo de la forma
 sellada.
 Reverso de la puerta, la seda tocada,
 al gusano desconcierta.

. . . Después de la ebriedad queda ciego,
 altivo milagro le concede

la cuenca del coral y el fuego.
 Y cuando pinchada la mirada excede
 la nueva luz en danza de sosiego
 se nutre de otra luz de espejo a la que
 cede.

Nótese lo sereno del estilo y la regularidad de la estrofa de seis versos, mientras que en "El fuego por la aldea", con el nerviosismo de la expectación, las estrofas son muy desiguales y el estilo es mucho más intranquilo. Después de conquistada la felicidad el veneno de los enemigos lo acosa --¿o es la admiración de los amigos que lo explican?--¹⁰ en "Diálogo en una giba". Aquí Lezama muestra un saludable humorismo, aspecto de su obra bastante olvidado, que aparece, sin embargo, en los más inesperados momentos; en este caso, para aflojar la tensión de un lirismo mantenido por largo rato en las más enrarecidas regiones. Es producto también de la alegría que le ha regalado la experiencia mística:

Cocardasse:

¿Sabe él que tiene esa giba
 y se ríe?
 si la restregara en un espejo
 repartiría limosna día y noche.
 Sin embargo, su giba se mueve sospechosamente.
 Entre su giba y los costurones que la ciñen
 parece que hay una piedra.

Passepoil:

Cae su cuerpo como una máscara.
 Parece que de noche lo descansa
 en otra cama que no es la suya.
 ¿Dormirá esa giba
 con alguna salamandra húmeda?

Esa piedra es la 'piedra filosofal', la unidad lograda en

la vía mística, ya que la salamandra es también un símbolo alquímico. Después de este divertimiento, el pecado, el pacto con el diablo y el perdón de Dios y, de paso, la reconciliación del poeta con su Creador, el comprender que la materia forma parte del todo regido por Dios:

Lancinena con los violines en sordina en
 la tercera pieza rueda en epilepsia.
 La flor borracha como un gallo repetía:
ubique daemon, ubique daemon,
 el demonio está en todas partes y su
 cabeza se esconde en la flor roja.
 El pago de esas tres piezas fue que Dios
 lo roció con estigmas y lepra.
 El rojo de lepra une el escondite del
 Diablo y la alabanza del Señor.
 El barítono nonchalante al verlo leproso
 decía: ubique Deus, ubique Deus,
 Dios está en todas partes, pero la lepra
 lo enredaba con mugre y arena sulfúrea.

. . . Para superar al Diablo, Dios tuvo
 que abrillantar el cuerpo leproso,
 decían el barítono y el barbero paseando
 hasta la fuente donde cae el caballo
 risible de alas enmieladas,
 y provocar el grotesco ruido de Jehová
 cabalgando el Gran Pan.

La 'flor roja' es una metáfora de los órganos sexuales femeninos, tradicional en los círculos médicos. "Dios tuvo que abrillantar el cuerpo leproso" se refiere a la resurrección¹¹ y "el caballo risible de alas enmieladas" es la poesía.¹² De todos los poemas de este libro éste es el que tiene más aire de auto sacramental: la caída es un drama que se desarrolla entre el pecador, Lancinena, y fuerzas abstractas personificadas: el magistrado Lancre, el Obispo del Sábado, el Diablo, las brujas, la flor roja, Dios, el barítono y el barbero. Ocurre todo en un

ambiente de plaza medieval que se prepara para una fiesta o para una cacería de brujas. No deja de haber humor aquí también aunque es un humor negro y picaresco al mismo tiempo.

Los demás poemas son una poética, un preludeo quizás de su sistema. Después de haber huido de la materia, cárcel del espíritu, cae en el 'principio formal' (la esposa) que lo limita como otra cárcel ("El retrato ovalado"), pero "el maduro desinfla a su mujer y la ve como madre", es decir, como materia, como cárcel. Termina el poema con dos sonetos en verso menor, ligeros y humorísticos, donde el poeta nos confiesa por qué ha abandonado el esteticismo de sus primeros poemas:

Ya dentro, su saludo
escuece el hálito vital.
Cangrejo linajudo
le saca la raya al mar.

. . . Los atrevimientos formales
no sacan cristal de la tierra.
Sus desgañites palpebrales
el agua lustral no encierra.

"La hija le apetece entonces como mujer, y su carne, en el segundo día de agonía, cuando ya empieza a inmovilizarse, balbucea un lenguaje como el hongo de la muerte en su lengua". En "Tedio del segundo día" descubrimos que la 'hija' del 'principio formal' es la muerte, pero no cualquier muerte, sino la 'oblicua':

Hablaba y abrazaba lo que se brindó y él
aceptó
pero la muerte oblicua tiene un novísimo
ácido.

Hay algo primaveral que se congela en el
suspiro
y rueda hasta encarnar en otro cuerpo
duro.

Otra vez la 'muerte oblicua', la experiencia místico-poética que le permite comulgar con todos los seres en lo Uno:

Qué perezosa muerte al tocar nuevos ecos
sus cristales,
ve llegar innumerables rostros en escalas
fugaces.

Más complicado aun es el último poema, "El guardián inicia el combate circular", poema narrativo en prosa en el que hay dos animales persiguiéndose, uno que salta y otro que no puede saltar pero penetra:

El círculo se ha roto para favorecer la penetración del que no puede saltar, pero puede penetrar la humedad resistiendo en el tronco de las palmas, el hocico fino, de fiebre escamosa que mira la cultura marina raspando la espina dorsal aplastada en los paredones.

Es una justificación de la caída (la rotura del círculo) --que había sido fuente de gran amargura y rebeldía en sus años mozos-- al darse cuenta de que su terrible consecuencia, la muerte, es causa de una nueva y triunfante alborada: la resurrección. Se alude a la imposibilidad de recuperar la integridad originaria con la frase "del que no puede saltar" y a la muerte cuando dice "penetrar la humedad". Quizás se aclare el texto con estas palabras de Lezama si se establecen las igualdades vacío=muerte y lo estelar=resurrección:

Al llegar la poesía a su identidad, espejo y médula de saúco, abre sus cien puertas. Al llegar

al centro de la tierra, por la misma potencia secreta del logro de su vacío, alcanza lo estelar.¹³

Esta prosa poética es, pues, la primera página del sistema poético de Lezama que se discutirá en el capítulo IV de esta tesis. Sólo me resta constatar lo curioso del final de la prosa que nos lleva de nuevo al toro, el halcón y la bodega del barco de "El puerto", el primer poema de Aventuras, único ejemplo de tiempo circular que he visto en la obra de Lezama:

Sorprendedle, se entretiene en hacer nuevas figuras para que sobre ellas el paredón que se derrumba, como una aprobación que aplasta los morteros que vence el círculo, por una penetración tan rápida como el fuego pega en parábola y el halcón cae sobre el toro penoso en la bodega del barco.

Con Aventuras Lezama entra en la madurez poética, se siente seguro y se atreve a hacer lo que él considera una temeridad, casi un imposible, un sistema poético del mundo, que es como intentar un sistema filosófico a contralógica o una especie de cosmogonía, género de ingenuidad 'originaria', desde la perspectiva de siglos de civilización en la que han convergido muchas culturas. Este sistema parte de la poesía y de elementos poéticos como la metáfora y la imagen, y apunta, como ya vimos, en Aventuras; se perfila en La fijeza, y adquiere forma definitiva en Analecta del reloj y La cantidad hechizada. También ha descubierto cómo las metáforas se han ido independizando hasta tomar cuerpo y habitar un mundo que se aleja del poema y cae en la ficción. Tal experiencia le impone un nuevo

proyecto cuya realización le ha de llevar veinte años:

Paradiso, la novela que reúne la crónica familiar y la historia espiritual en una 'summa' que aspira a llegar a una totalidad.

NOTAS

¹ Esta parte es un resumen de un artículo sobre "Muerte de Narciso" que escribí en colaboración con Teresita Lucisano, que esperamos publicar algún día.

² Véanse Los escritos sagrados de Hermes. (La ciencia secreta de los sacerdotes egipcios), traducción de Pedro Guirao (Barcelona: B. Bauza, s. f.).

³ "Los cabellos dorados se identifican con los rayos del sol y con todo el vasto simbolismo solar . . . Por espiritualización del mero concepto de energía, se transforman los cabellos en esa superior potestad", Cirlot, p. 119.

⁴ Vitier, "La poesía de JLL...", VM, p. 73.

⁵ Roberto Fernández Retamar, "La poesía de José Lezama Lima", VM, p. 97.

⁶ Cintio Vitier explica, en "La poesía de JLL...", refiriéndose a todo el grupo: "Es también la primera vez que la poesía se convierte en el vehículo de conocimiento absoluto, a través del cual se intenta llegar a las esencias de la vida, la cultura y la experiencia religiosa, penetrar poéticamente toda la realidad que seamos capaces de abarcar", VM, p. 71.

⁷ Cuando lo vi en 1974, Lezama me advirtió que había un momento en su obra en el que las metáforas se convertían en personajes y la poesía en novela. En "Suma de secretos" y Aventuras sigilosas se puede observar este proceso. Cintio Vitier y Alvarez Bravo confirman esta opinión.

⁸ Vitier, "La poesía de JLL...", VM, p. 85.

⁹ Véase Cirlot: "Rocío" y "Lluvia".

¹⁰ Cocardasse y Passepoil son dos espadachines amigos de Enrique Lagardère en la novela de aventuras

del mismo nombre de Paul Feval.

¹¹En su conversación con Álvarez Bravo Lezama dice, refiriéndose a los reyes como metáforas: "en los cuales la persona llegó a constituirse en una metáfora que progresaba hacia el concepto del pueblo rezumando una gracia y penetrando en el valle del esplendor, en el camino de la gloria, anticipo del día de la Resurrección, cuando todo brille, hasta las cicatrices de los santos, con el brillo del metal estelar, (Los subrayados son nuestros). LGT, p. 32.

¹²Lezama ha dicho que "la relación entre la metáfora y la imagen se puede establecer con un caballo tan alado como nadante que persiste en una sustancia resistente que en definitiva podemos considerar como la imagen". LGT, p. 28. Recuérdese también que Pegaso es transporte oficial de las Musas en la mitología griega.

¹³JLL, Analecta del reloj: ensayos (La Habana: Ediciones Orígenes, 1953), p. 159.

CAPITULO III

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE PARADISO

Estructura

Dentro de la tradición esotérica de Lezama, la estructura de Paradiso ha de tener necesariamente una clave ocultista también. Está compuesta la novela de catorce capítulos, divididos en dos mitades de a siete, número cabalístico por excelencia, al que llegan Cemí y Fronesis en su ascenso del número al canto: los siete planetas, los siete castillos, las siete moradas, los siete niveles de caída y de ascenso.¹

Éste es el simbolismo de los catorce capítulos de Paradiso: los siete niveles de caída y ascenso.¹ Véase la descripción de Baldovina en la primera página de la novela:

Baldovina se desesperaba, desgredada, parecía una azafata que, con un garzón en los brazos iba retrocediendo pieza tras pieza en la quema de un castillo, cumpliendo las órdenes de sus señores en huida (P, 7).

Es la huida, por niveles, que conduce a la caída violenta del capítulo octavo, para desde allí comenzar el ascenso hacia la luz encontrada en el último.

Según ha declarado Lezama² la novela está dividida en tres partes: la primera es la etapa placentaria del niño que vive protegido en el seno de la familia; las otras

dos, comprendidas en la segunda mitad, son la apertura al mundo y a la amistad, y la apertura más amplia al mundo estelar y a la poesía. La primera no es sólo sobre la niñez del poeta y su inocencia, sino que se refiere también aunque en forma oblicua, a la inocencia del hombre antes de la caída, al 'paraíso', el 'gran huevo', la 'unidad', lo que nuestro poeta llama 'lo placentario'. La segunda no es sólo la apertura del niño al mundo exterior sino la caída del hombre --repentina y total-- y el subsecuente ascenso, guiado por la razón, hasta llegar a las más altas esferas de la poesía, en la tercera parte.

Hay dos rupturas muy marcadas en la obra que son el capítulo ocho, la caída, y el capítulo doce, la destrucción del tiempo, que hará posible el ascenso hasta el mundo estelar y la poesía. Estos capítulos separan las diferentes etapas de la vida del poeta y de la vida del hombre: niñez, adolescencia y llegada a la poesía; paraíso, caída y resurrección.

Esperanza Figueroa-Amaral varía ligeramente esta división y estima que las tres partes son "tres novelas que se presentan con diferentes técnicas".³ La primera, la infancia de José Cemí, es una novela convencional que sigue la técnica anterior a 1917. La segunda, la vida de Cemí, gira alrededor de la muerte de Alberto y la técnica corresponde a la Montaña mágica de Tomas Mann, con largas disquisiciones filosóficas. La tercera del Cemí solitario es la novela de los sueños y las alusiones borgianas y

cortazianas.

La división en capítulos se basa en las cartas del Gran Arcano del Tarot, según Magali Fernández Bonilla.⁴ Estas cartas son 22, del 0 al 21 y hay sólo 14 capítulos, de manera que Lezama ha seleccionado algunas cartas. Éstas son del I al VII para la primera mitad y del XV al XXI para el resto. La primera carta es el mago y en el primer capítulo se presenta al futuro poeta con todos los atributos de su vocación: el asma que le ha de imponer un ritmo a su poesía, la Trinidad⁵ que le dará la inspiración, las dos hadas madrinas (la madre y la abuela), la comida, con un carácter más eucarístico que alimenticio, los encajes, con su doble sentido de poesía y tradición⁶ y, por último, el axis mundi, materializado en el árbol que cobija al abuelo vasco.

La segunda carta es la gran sacerdotisa y el segundo capítulo trata de la expresión americana, la lengua, gran oficiante en el culto de la poesía. El tercer capítulo sobre la madre de José Cemí y su familia en la emigración de Jacksonville corresponde a la carta de la emperatriz, y la del emperador al capítulo sobre la niñez del padre que es el cuarto. El quinto naipe es el hierofante y en este capítulo aparece Oppiano Licario, personificación de la poesía, por primera vez. El sexto es el de los amantes y en el capítulo correspondiente se celebra la boda de los padres de Cemí y vemos su vida en

los primeros años de matrimonio con sus pequeños hijos Violante y José. También comprende la muerte del padre. La séptima carta, la carroza, corresponde a la despedida de la niñez en el capítulo siete de la novela. Después de éste se produce la primera ruptura y se omiten siete cartas hasta llegar a la 15, el diablo, correspondiente al octavo capítulo. La 16 es la torre que significa ruina, sufrimiento, aflicción, etc.⁷ y que ha inspirado el capítulo nueve, el más fálico de todos, el que comprende la sodomización de Baena Albornoz por Leregas y la larga discusión sobre la homosexualidad, terminando con una visión fálica de Cemí.

La baraja 17, la estrella, significa 'verdad', 'promesa', 'inmortalidad', y preside, en el capítulo décimo, la conquista de Lucía por Fronesis (o de Fronesis por Lucía), o sea, la superación de la homosexualidad que hace posible el nacimiento del poder creativo. El naipe 18 del Gran Arcano, la luna, significa la muerte y la resurrección (luna nueva y creciente) y hace el doble papel de Diana y Hécate, lo celestial y lo infernal.⁸ En el capítulo XI encontramos el caos de Foción en su aventura neoyorquina, su persecución de Fronesis y el paraíso de Cemí en sus experimentos lingüísticos.

El naipe 19, 'el sol', señala la segunda ruptura, el capítulo XII, donde se destruye el tiempo para poder llegar a la poesía, el 'centro', el 'sol'. El 20 del Gran

Arcano es 'el juicio' que en la novela se convierte en el ómnibus mágico del capítulo XLIII, donde Oppiano Licario juzga y elige entre los aspirantes a poeta, pues muchos son los llamados que abordan el ómnibus, pero pocos los elegidos. La última carta del Tarot es 'el mundo' que significa culminación, triunfo, autoconocimiento, perfección natural, y el capítulo XIV es la culminación del joven poeta, cuando éste llega al 'hombre de la resurrección', Oppiano, por los medios mágicos dispuestos por él desde su lecho de muerte.

En la tradición esotérica uno de los conceptos principales es el de la analogía o correspondencias entre tierra y cielo. Esta idea se fundamenta en el segundo punto de La tabla esmeraldina, primera escritura alquímica, atribuida al legendario Hermes Trismegisto, según la cual lo que está abajo es como lo que está arriba y viceversa.⁹ En una estructura tan esotérica como la de Paradiso, no pueden faltar las correspondencias. Las dos mitades se corresponden como si se tratara de un juego de espejos, reflejando la segunda mitad a la primera o viceversa. Así ocurre con el capítulo 2 y el 13 que tratan del mundo literario habanero en los que aparecen los mismos personajes quienes, por otra parte, no se ven en el resto de la novela. Otras correspondencias menos evidentes serían las de los capítulos 7 y 8, pues si en el primero hay múltiples referencias al diablo, al infierno y al sexo, en el 8 el sexo lo abarca todo y las referencias al diablo

y al infierno son más directas. Hay correspondencias también entre los capítulos 6 y 9, pues si aquél trata del amor y el matrimonio y termina con la muerte, éste es el más fálico de todos y termina con la visión de Cemí del desfile carnavalesco de un enorme falo y una gigantesca vulva cubierta con un lazo negro, como símbolo de la muerte.

Estas correspondencias no son exactas, sin embargo, pues se trata de anverso y reverso, juego que se da también en los personajes: el coronel y Alberto, Rialta y Leticia, las dos madres de Fronesis. No deja de aparecer el doble: Rialta y doña Augusta, Fronesis hijo y Fronesis padre, Foción y Diaghilev. Ni tampoco la división de la personalidad: Cemí, Fronesis y Foción. Hay repeticiones que se convierten en leitmotiv, como la muerte fructífera, la que da lugar a una nueva epifanía. Sus variaciones son la orgía y la revolución¹⁰ y el símbolo que unifica todas las variaciones es el falo que es el "fragmento que debe resurgir" (P, 318). Otro leitmotiv constante es el de las estrellas, que puede tomar la forma de juego de yaquis y que simboliza un destino superior, la llamada de la poesía, la comunicación con lo divino.

Primera parte: lo placentario

La familia, la patria, el
cielo, el infierno

La familia es el centro del mundo de la primera parte de Paradiso. Es lugar sagrado, axis mundi, donde se efectúa una ruptura de niveles que hace posible la comunicación de la tierra con el cielo y con las regiones infernales. Esta ruptura de niveles se expresa generalmente por medio de una columna, escala, montaña, liana, roca o árbol, según ha dicho Mircea Eliade.¹¹ El lugar es sacro porque ha sido consagrado antes, en un acto de toma de posesión que consiste en la erección de un altar por el cual Dios se hace presente, quedando establecida la comunicación con lo divino. Al pie del altar hay un boquete que, cubierto con una piedra, establece la comunicación con el infierno.

En la novela el axis mundi toma la forma del árbol; es el árbol genealógico de José Cemí que se hace visible en la descripción de algunos familiares, como ha hecho notar Justo Ulloa.¹² Al final del capítulo primero se ve la imagen del árbol bajo el cual el abuelo vasco logra el milagro de la transculturación a su nueva patria que hasta entonces había rechazado tenazmente:

Las hojas grandes de malanga parecían mecer a un recién nacido. Vi un flamboyant que asomaba como un marisco por las valvas de la mañana, estaba lleno de cocuyos. La estática flor de ese árbol entremezclada con el alfilerazo de los verdes, súbita parábola de tiza verde, me iba como aclarando por las entrañas y todos los dentro. Sentí que me arreciaba un sueño, que me llegaba derrumbándose como nunca lo había hecho. Debajo de aquellos rojos y verdes entremezclados dormía un cordero. La perfección de su sueño se extendía por todo el valle, conducida por los espíritus del lago. El sueño se me hacía traspiés y caída, obligándome a mirar en torno para soslayar algún reclinatorio. Inmóvil el cordero parecía soñar el árbol. Me extendí y recliné en su vientre, que se movía como para provocar un ritmo favorable a las ondas del sueño. Dormí el tiempo que habitualmente en el día estamos despiertos. Cuando regresé, la parentela comenzaba a buscarme, queriendo seguir el camino que yo había hecho, pero se habían borrado todas las huellas. (P, 23)

Es obvio en el fragmento la sacralización del paisaje. No se trata de un árbol cualquiera, sino de un flamboyant --una fase del gótico es conocida con el nombre de flamboyant--, y en su seno duerme un cordero --no es necesario insistir en la simbología de éste--. El sueño indica un tiempo diferente al humano, el tiempo de los orígenes, que pertenece al orden divino. Hay una asimilación de naturaleza=temple que se puede dar lo mismo en Europa que en América, y un énfasis en España como tronco del árbol que crece en playas americanas, igualando de esta manera el árbol familiar a la patria. Es el momento de toma de posesión que hace legal y sagrado el lugar por la erección del altar. La advertencia de que las huellas se habían borrado apunta a la sacralidad del acto único e irrepetible ocurrido en los orígenes, a la vez que hace

referencia a la fundación de la familia y a la conquista de Cuba por los españoles, y nos advierte que es imposible volver atrás más que por medios mágicos (poéticos), y también que es imposible volver a lo netamente español, pues ya nuestra cultura no es la española sino una mezcla y adaptación que debemos ver como algo muy propio y exclusivo al mismo tiempo. Esta escena sigue a una discusión sobre la bondad de las frutas cubanas y españolas y es el punto de arranque de una actitud de aceptación de lo cubano por parte del abuelo.

Si el abuelo vasco es el tronco del árbol familiar, Rialta --del puente Rialto, en Venecia-- encarna las ramas más delgadas, las más aéreas y espiritualizadas, las que están más cerca del cielo, aquéllas de las que cuelga el fruto. Véase su retrato a los diez años:

La tendida luz de julio iba cubriendo con reidores saltitos los contornos del árbol de las nueces, que terminaba uno de los cuadrados de Jacksonville, en los iniciales crepúsculos del estío de 1894. Rialta, casi sonambúlica en el inasible penetrar vegetativo de sus diez años, se iba extendiendo por sus ramajes más crujientes, para alcanzar la venerable cápsula llena de ruidos cóncavos que se tocaban la frente blandamente. Su cuerpo todo convertido en sentido por la tensión del estiramiento, no oía el adelgazamiento y ruido del rendimiento de la fibra, pero sus oídos habían quedado colgados del rejuego y sonidos de la baya corriendo invisible dentro de la vaina. Despertó, oyó, se volvió.

--Rialta, don't steal the nuts. (P, 44)

Nótese la alegre y juguetona luminosidad, símbolo de lo divino, que la rodea. Ella es el espíritu de la familia, la que la mantiene a flote en medio de todas las adversidades, el puente entre lo humano y lo divino, la

gracia eficaz en su capacidad de enmendar cualquier error del hombre. Para Lezama el puente Rialto es símbolo de esa unión.¹³ Además, la nuez es "germen que representa el origen",¹⁴ aquí en su doble vertiente de la maternidad y del origen divino del ser humano; es emblema de la esperanza en el más allá y por su forma circular es símbolo de unidad y perfección, la que gozaba Adán antes de la culpa y la que pensamos alcanzar después de la muerte. Véase la intensidad que Rialta pone en su empeño que no oye el crujido de la rama, pero oye "el sonido de la baya corriendo invisible dentro de la vaina", lo cual presupone un oído finísimo para lo espiritual y un total desconocimiento del peligro con tal de lograr tan altos ideales, y prefigura el consejo que algún día dará a su hijo de perseguir siempre lo más difícil. La admonición final la acusa de querer robar las nueces, de aspirar a una perfección que está más allá de las limitaciones humanas.

Si Rialta es el lazo que ata la familia a lo divino, Alberto es la piedra que tapa la boca del infierno. Es el demonio familiar, la oveja negra que hace sufrir a sus padres y temblar a las hermanas, pero que encanta con su fascinación verbal y sus diabluras al sobrino, revelándole un mundo nuevo para él: el de la imagen que se construye con palabras. Alberto es el que desde joven está condenado a los sufrimientos del infierno, que pasa grandes temporadas en sus cavernas, pero que, cuando reaparece,

trae el tesoro de su mente juguetona y del "idioma hecho naturaleza" para hacer las delicias de sus oyentes.

La naturaleza demoníaca de Alberto se demuestra plenamente en su primera escapada el día de su iniciación sexual:

Al empujar la puerta subrayó en el marco que ceñía las escamas imbricadas una inscripción: "porta mae tantum regis." Sintió al recorrer, sin descifrarlas, la sentencia latina, que lo tocaba el terror, como un golpe seco en el hombre, y después sentimos una lombriz fría que nos recorre la garganta, con la insistencia de una monótona dirección ciega. Asoció la no descifrada sentencia latina con las salmodias corales los domingos en la iglesia de Jacksonville. La campana de piedra, con badajo de madera podrida, daba una sonoridad que se propagaba sólo para él mientras en torno los que no están en el hechizo infernal, los que ladean su testa en el perfume del aire bienaventurado, oyen cantos, traqueteos de carretas trigales. Sólo el furtivo, en el infiernito del barrio, oye la campana pedregosa, el badajo podrido, los mosquitos que raspan la piedra para morder el arcángelico caballo del herrero con la boca llena de arenilla (P, 107; los subrayados son nuestros).

y también en el momento de su muerte. El diablo en persona viene a buscarlo vestido de charro mexicano:

El exceso de luces le daba al guitarrista mejicano un resplandor infernal, (. . .) pareciendo los surcos dejados sobre su rostro, los latigazos del rabo del chivo negro que acompaña al diablo. (P, 201) (. . .) Era la muerte y la sacaba por la voz como una hiena que patease una guitarra. (202)

Sin embargo, no es él el que se lleva a Alberto; éste en su viaje en auto a Marianao recoge a otro guitarrista que no tiene las mismas características infernales, y a su lado recibe la muerte. Ulloa opina que la cargada simbología que acompaña el viaje de Alberto apunta hacia la re-

surrección y la bienaventuranza eterna, aunque no ignora que "la imagen final del árbol está estrechamente vinculada con destrucción y muerte y que es, por tanto, emblemática de ésta más que de vida",¹⁵ pero permanece ciego por completo a las innumerables alusiones infernales. Hay un contrapunto de imágenes y situaciones de eternidad y salvación con otras de muerte y condena en el que definitivamente triunfan las últimas.

El capitán de la policía le trae a Alberto la memoria del coronel y de la Navidad, pero estas imágenes de vida exuberante y recomienzo se convierten en seguida en la mente de Alberto en "el recuerdo de los familiares que gimen en el valle de Proserpina, perseguidos por el perro de tres cabezas". (P, 207). Hemos pasado en un momento del valle del esplendor cristiano al infierno de los griegos. Es curioso el amplio paréntesis que se abre aquí en memoria del coronel, como queriendo relacionar ambos personajes y, sobre todo, ambas muertes. Porque la de Alberto es el reverso de la del coronel. Nótese que si Oppiano Licario asiste y socorre a éste en tan graves momentos, a aquél lo tuvo que abandonar a su suerte a pesar de que intentó socorrerlo. Si hay salvación para el coronel, no la habrá para Alberto.

En su viaje en auto hacia la muerte Alberto recoge a un segundo guitarrista que va subrayando con sus décimas las insinuaciones del paisaje, como un sueño de bienaventuranza eterna: el arco de flamboyanes azules "bajo los

cuales pasaría la carpa del primogénito" (P, 208), "los cuadrados de naranjales con sus flores" y las "puchas de jazmines". El cuadrado es símbolo de eternidad según dice el propio Lezama en otra parte de Paradiso¹⁶ y esta nota se acentúa desde la segunda décima con "la inmensa legión de lechugas, montadas en tortugas inmóviles: era el primer sembradío de la eternidad" (P, 208). Aparte de la relación vegetal-animal y planta-piedra que Ulloa ha visto en este pasaje,¹⁷ debemos advertir que la tortuga es un animal cósmico, símbolo de la unión de tierra (la concha de abajo, cuadrada) y cielo (el caparazón, redondo)¹⁸ que al estar cubierta con lechugas señala hacia una nueva vida, la resurrección. Pero este sueño de gloria no dura mucho, pronto empieza a insinuarse lo satánico en el paisaje:

. . . y de pronto un salto del fantasmita bailante /uno de los chinos que regaba las lechugas/ para aislar de la hoja de la lechuga, un gusanillo de cuernos malignos para cariar la superficie verdeante, gesto al tomar el gusanillo del repollo muy semejante al de colocar una mariposa en el contorno de la hoja vigilada y todo eso realizado bailando y manoteando agua sobre los envíos del sueño que borraba una maldición y colocaba una dicha (P, 209; los subrayados son nuestros).

La salvación existe sólo en los sueños de Alberto que ha olvidado la condena que pesa sobre él. Los elementos demoníacos se intensifican con "un viento que enseñaba su puño fuerte" y "bandadas de vultúridos verdes" al tiempo que aparecen por primera vez en la próxima canción:

Los anillos estarán

con el pepino y el nabo
de las huestes de satán. (P, 209)

Se trata del amanecer que es probablemente una referencia al juicio final. Desde este punto el paisaje se vuelve verdaderamente infernal con sus múltiples alusiones al fuego, pues aparecen ahora "las plantas que necesitan del fuego para llegar hasta el hombre". Las referencias a la muerte se multiplican también, pues Alberto está a un paso de su fatal accidente, por ej.: "la llegada del líquido andarín a la marina", (P, 210) o sea, "los ríos que van a dar a la mar". Es ahora cuando sale el reno que

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

Pasaje oscuro por excelencia pero del que podemos entresacar algún significado como "árbol fosfórico" que hace de Alberto una parte del árbol familiar, señalando claramente su posición en él de heraldo de los infiernos; "la absorción en la noche de la soledad sacramental" se refiere a la muerte. Pero lo más interesante de este pasaje es el pichón del alción, que recuerda a aquel trozo que vimos en "El guardián inicia el combate circular":

. . . por una penetración tan rápida como el fuego pega en parábola y el halcón cae sobre el toro penoso en la bodega del barco.

Vimos que el último poema de Aventuras nos llevaba de nuevo al halcón, el toro y el barco del primer poema, "El puerto", formando un tiempo circular. Es el único ejemplo de este tipo que he visto en la obra de Lezama, ya que en Paradiso ese movimiento se convierte en ciclos vitales: la muerte que da lugar a una nueva epifanía. En este caso es a la inversa, una muerte negativa que da lugar a una caída, la de Cemí, que penetra en la tempestad¹⁹ después de haber estado protegido en la calma del hogar. El tío condenado arrastra tras sí al sobrino, cuya caída se manifiesta en el capítulo octavo. Para corroborar nuestra opinión vemos que el capítulo termina con el recuerdo obsesivo de Alberto en la mente de Cemí:

Pero él recordaba tan sólo la tibiedad de la mano
que había cogido de las suyas el langostino para
que se abrazase al pie de cristal del frutero.
(P, 211)

La última décima del guitarrista es quizás la mayor prueba de la condenación de Alberto:

Un collar tiene el cochino,
calvo se queda el faisán,
con los molinos del vino
los titanes se hundirán.
Navaja de la tonsura
es el cero en la negrura
del relieve de la mar.
Naipes en la arenera,
fija la noche entera
la eternidad. . . y a fumar. (P, 210)

que nos dice cómo la mediocridad y aun la nulidad pueden ser seguros de salvación, mientras que los grandes pueden perderse por el vicio de la bebida. Los tres últimos ver-

sos, aunque más oscuros, son los que fijan por una eternidad el destino de Alberto en el fuego del infierno.

El axis mundi es el centro del mundo, de nuestro mundo, que puede ser la tribu, la ciudad o el país. En Paradiso el árbol familiar es también símbolo de la patria²⁰ pues, a grandes rasgos, coinciden la historia de la familia y la de Cuba. Los abuelos maternos son de honda raigambre criolla; por un lado la vieja Mela tan patriótica, que ha contribuido tanto a la causa de la independencia, por el otro, la emigración en Jacksonville, donde pierden el hijo y la fortuna ayudando a la causa. Del otro bando el abuelo vasco, que viene a traer nueva sangre y nuevas energías a la familia, en correspondencia a la abundante inmigración del norte de España que llegó a playas cubanas desde 1880 a 1920 y que transformó la composición demográfica de la Isla. El padre, más tarde, forma parte del primer ejército republicano y es uno de sus más distinguidos oficiales. Para completar este paralelo, el gran vecino del Norte, que mediatiza la independencia de la patria, también le exige a la familia cruentas ofrendas funerales:

Parecía esa muerte completar las navidades sombrías de Jacksonville, cuando Andrés Olaya tuvo que emigrar. No había sido suficiente el recuerdo de esa tristeza, era una nueva exigencia mucho más terrible. Necesitaba adquirir forma, derribar, ofrecer víctimas. Pero Olaya había regresado con su diabetes, con las mortificaciones de su hijo Alberto, para morir a los cuarenta y cuatro años de edad, en el recuerdo de su hijo Andresito, salido de la bruma con su pequeño violín, bajo la escarcha que

enrojece de nuevo sus mejillas, a brindar su Tchaikowsky a la tómbola de emigrados. Pero el abeto norteño ofrecía de esa familia nuevas ofrendas funerales. (P, 168)

Nunca se acercan tanto la familia y la patria como en las páginas dedicadas a los padres de José Eugenio Cemí en las que encontramos la versión lezamiana, muy poetizada, de Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar, de Fernando Ortiz.²¹ Lezama recoge la idea, la condensa en unas pocas páginas y la complica al convertirla también en un contrapunto de lo cubano autóctono con lo español importado, para resumir el drama de la Isla:

--Cuando tu padre cargó con todos nosotros y nos llevó para el Central, no pensó que nos arruinaba a toda la familia. Estábamos acostumbrados al tipo de trabajo fino de Vuelta Abajo, al tabaco, a las mieles. Teníamos ese refinamiento que tienen las gentes de tierra adentro cuando están dedicadas al cultivo de hojas muy nobles, y a adivinar los signos exteriores de los insectos en relación con las estaciones. (. . .) Un día llegó toda la troupe pinareña de los Méndez al Resolución, y aquellos sembradíos de caña vulgarota y como regalada por la naturaleza, para nosotros que estábamos acostumbrados a un paisaje muy matizado, al principio nos desconcertó, pero acabamos sometiéndonos a la decisiva extensión de sus dominios. Era en el fondo el sometimiento de toda la familia a la brutal decisión de tu padre. (P, 73-4)

Es curioso ver cómo este pasaje, que había comenzado con tanta poesía y dramatismo hasta culminar épicamente en la desigual y encarnizada lucha del vasco con la voluntad de Dios, llega a su anticlimático fin:

A su muerte vinieron los administradores y aquella fuerza fue reemplazada por grupos de enmascarados, parecía que nos gobernaban ciegos disfrazados de incógnito. Pero ahora nuestra subordinación es más pobre, abstracta y miserable. Es la pensión

que ustedes reciben y que yo administro. Ya no hay lucha de paisajes, ni el pescuezo se reanima con las vibraciones de la nariz. Arrastrado por la fuerza decisiva y rítmica del vasco, tu tío Luis se pasaba las horas con un gigantesco cucharón avivando los caldos, circulizando la masa líquida, para evitar una irregular cristalización del terrón, pero ahora con la pensión habla de hebillas y de plateros franceses, de escuela de óperas y de reyes asirios. Maldigo que la descendencia del vasco nos subordinase con pensiones . . . (P, 76)

Ignoramos si Lezama quiso resumir alegóricamente en este pasaje la historia de Cuba con todo y su etapa de imperialismo norteamericano. Pero si no fue su intención, fue el resultado que consiguió, ya que el imperialismo norteamericano es abstracto, no de hombres ni de ejércitos de ocupación (aunque éstos no han faltado) sino de compañías, de "grupos de enmascarados", de "ciegos disfrazados de incógnito". Ésta es, sin duda, una de las más hermosas páginas de la novela.

La enfermedad; la muerte

La enfermedad tiene gran importancia en Paradiso; ella abre la novela como un heraldo que llegara a enunciar-nos el destino poético de su protagonista, José Cemí. El asma marca un ritmo especial en la vida de su víctima que luego repercutirá en su poesía: lo hace morir y resucitar en cada ataque, lo limita enormemente en sus actividades callejeras, obligándolo a la vida sedentaria, a escuchar innumerables historias familiares, a observar cuidadosamente todo lo que ocurre en la casa, historias y observaciones que llenan toda la primera parte de la novela. También imprime un ritmo especial a su poesía. La enfermedad tiene el poder de avergonzar al padre que, siendo un hombre de gran vitalidad, quiere que sus hijos sean robustos y fuertes, lo cual le hace poner en práctica remedios drásticos. Esto mismo estrecha el acercamiento con la madre, que se vuelve más protectora, que acude siempre para salvarlo de dichos remedios. Ella, en fin, señala una sensibilidad muy sutil, una respiración que busca mayor amplitud, lo que se traducirá en la búsqueda de una apertura cada vez mayor en la vida del poeta, quien de la fase placentaria se va a abrir al mundo primero y a lo estelar más tarde. Las ronchas del primer capítulo son signo también de una piel extremadamente sensible que prefigura la comunión con las es-

trellas, pues recuérdese que "las atracciones entre los seres y las cosas jamás se producen entre un poro y otro poro, sino entre los poros y las estrellas".²² Desde "Coloquio con Juan Ramón Jiménez" la piel tiene una importancia muy grande en Lezama, como símbolo de una sensibilidad especial.

Si importante es la enfermedad, mucho más lo es la muerte, especialmente la del padre que, ocurrida cuando el niño tenía sólo 8 años lo marcará para siempre, pues desde entonces lo hace vivir en estrecho contacto con lo sobrenatural y lo misterioso, y siembra el deseo en él de hacer visible por medio de la imagen lo que está siempre presente pero no se puede ver, lo que Lezama ha llamado "la presencia de una ausencia". El pasaje de la muerte está narrado con mucha sobriedad, pero ya aparece allí una nota de misterio con la presencia del personaje más enigmático y desaforado de toda la novela, Oppiano Licario, que conversa con el coronel en sus últimos momentos, y a quien le pide que se encargue de su hijo, que le enseñe algo de lo mucho que ha aprendido en los viajes y en los libros. Oppiano Licario no es un personaje histórico sino un arquetipo, un ideal, una quimera, que está presente para ayudar a buen morir al coronel y para sostener con la mirada al niño en su primer enfrentamiento con la muerte; él mismo es, pues, la presencia de una ausencia que acosará a Cemí el resto de su vida.

Hay varios pasajes conectados entre sí por la te-

mática de la muerte. Son ellos el de la Santa Flora de cera que había visto Cemí niño en una iglesia, habiéndole advertido su abuela que era una muerta de verdad; el de la historia del padre de la señora Augusta que, al exhumarse su cadáver veinte años después de su muerte, fue encontrado intacto para deshacerse inmediatamente en polvo. Estas son las primeras imágenes que recibe Cemí de la muerte, las que alimentan sus pesadillas infantiles, y ante el cadáver de su padre puede comprobar la inexactitud de ellas. También están relacionados con este episodio los versos macabros con los que el coronel gustaba de asustar a su hijo:

Cuando nosotros estábamos vivos,
andábamos por ese camino,
y ahora que estamos muertos,
andamos por este otro.
Tilín, tilán,
míralo detrás de Bolán. (P, 155)

Esa burla del padre fue su primer terror de la muerte y ahora se da cuenta que "ya no se lo podrá decir más, que el estar muerto era el silencio escondido detrás de las puertas, el que le traería el pavor". (P, 169)

Tanta mayor relación tiene con el episodio de la muerte el del juego de yaquis, en el que por primera vez la imagen manifiesta la presencia de una ausencia. Se ha dicho que en Paradiso la muerte siempre es fructífera, pues da lugar a una nueva epifanía, y la muerte del padre, siendo la principal, da lugar al mayor bien, al nacimiento de la imagen, en la escena del juego de yaquis. Se produce

el milagro por la concentración ensimismada de los tres muchachos y la atracción mágica de la madre quien, como ya se dijo, es el centro espiritual del axis mundi. Este comunica la tierra no sólo con las altas esferas sino también con el mundo de los muertos. Ahora el padre, separado para siempre de su familia, por la que se sentía responsable y a la que estaba sumamente apegado, no quiere darse por vencido, insiste en vigilarlos y en hacerles compañía desde la otra orilla por medios mágicos, que son los únicos de los que dispone. Estos dan resultado gracias a la receptividad de los niños y a la sutil espiritualidad de Rialta. La comunicación se establece por el juego ritual, los yaquis,²³ que requieren cierta maestría y, por lo tanto, concentración, y se presta a todo un sistema de correspondencias mágicas que hacen posible la ruptura de niveles. Este juego consiste en doce piezas con la forma de crucetas atravesadas por un eje y una pelota de goma o de tripa de pato. Se tira la pelota y antes de que ésta llegue al piso hay que recoger un número de yaquis, primero de uno en uno, después de dos en dos, etc., hasta llegar al doce. Como se puede apreciar, el yaqui tiene la forma convencional de una estrella:

Los tres niños estaban tan abstraídos que el ascender de la pelota se cristalizaba como una fuente, y la fijeza de la mirada en el esparcimiento de los yaquis, los extasiaba como cuando contemplan, en demorados trechos de la noche, las constelaciones. (P, 173)

La pelota sube y baja constantemente, como querien-

do comunicar dos niveles distintos. También está el simbolismo de las figuras que van formando los niños y su madre, y el de las losas del piso, que por ser cuadradas significan la eternidad:

El cuadrado formado por Rialta y sus hijos, se iba trocando en un círculo. Hicieron los infantes un pequeño movimiento para darle entrada a la madre, afanosa de llegar a esa isla, apoyada en un círculo cuyos bordes oscilaban, y en una vertical trazada por los puntos móviles de la pelota, que se lanzaba hacia un pequeño cielo imaginario, y después se hundía momentáneamente en las losas, que parecían líquidas láminas, pues la fijeza de las miradas sobre la suma de su cuadrado las iba trocando en un oleaje ad infinitum. (P, 174)

Y, como si fuera poco, el simbolismo de los números, pues es como aprender a contar ritualmente; con estos números se forman otras tantas figuras, ya que hay que agarrar el número exacto de yaquis sin tocar los demás, a riesgo de perder. En efecto, al acercarse Rialta al doce ocurre el milagro:

De pronto, en una fulguración, como si una nube se rompiera para dar paso a una nueva visión, apareció en las losas apresadas por el círculo la guerrera completa del coronel, (. . .) Y sobre el cuello endurecido, el rostro del ausente, tal vez sonriéndose dentro de su lejanía, como si se alegrase, en un indescifrable contento que no podía ser compartido, ver a su esposa y a sus hijos coincidentes para su mirada. (P, 174-5)

Se ha consumado el misterio; Rialta ha sido la gran sacerdotisa capaz de conjurarlo, y sus tres hijos han sido los acólitos que con su extremada concentración han ayudado a lo sobrenatural a manifestarse. El milagro dura sólo una fracción de segundo; sus oficiantes han violado

la naturaleza y han penetrado en otra dimensión que no les pertenece, le han robado el fuego a los dioses:

. . .tuvieron la sensación de que penetraban en un túnel; en realidad, era una sensación entrecortada, pues se abría dentro de un instante, pero donde los fragmentos y la totalidad coincidían en ese pestañeo de la visión cortada por una espada. (P, 175)

Es la vía unitiva, el instante en que se anula el tiempo, en que coinciden los fragmentos y el todo para pasar a una eternidad. Es una experiencia mística de tipo cósmico, más de acuerdo con la tradición esotérica que con la cristiana, y es también la primera experiencia poética de Cemí. Recuérdese cómo, en "Tedio del segundo día", el poeta confiesa: "Qué perezosa muerte al tocar nuevos ecos sus cristales/ ve llegar innumerables rostros en escalas fugaces".

En ese momento cristaliza la vocación poética en José Cemí. El milagro que se produce en medio de la intensidad del juego deslumbra al niño y lo abre a la nueva experiencia que sufrirá inmediatamente, la del "idioma hecho naturaleza", que el tío Alberto ha de ofrecerle pocas horas antes de encontrar, él también, la muerte en su camino. Desde ahora querrá Cemí forzar la coincidencia de los fragmentos con la totalidad por medio de la magia verbal.

Hay otras muertes en la novela, la de Andrésito, la vieja Cambita, la vieja Mela, Andrés Olaya, la señora Augusta y Oppiano Licario pero la del padre, Alberto, la abuela y Oppiano son las más importantes. En general, la muerte, con todo el pavor y silencio que implica, no es tan terrible en Lezama, aunque es en exceso dolorosa, pues ella hará posible una nueva epifanía. La muerte del co-

ronel lleva a la familia a un acto sacramental, abre la posibilidad de la imagen y conduce al hijo a la poesía, que es el mayor bien. El reverso de su muerte es la de Alberto, que cierra con una nota demoníaca el edén familiar, cuya crónica constituyen los siete primeros capítulos de Paradiso, para dar paso al nacimiento de la concupiscencia en el capítulo ocho. Esto no quiere decir que la muerte de Alberto sea estéril, puesto que Lezama ha dicho: "si no existiera lo concupiscible habitaríamos un mundo enloquecido y errante".²⁴ Además, el descenso a los infiernos es una fase que el poeta tiene que cumplir para hacer cosecha de imágenes y, libre ya de sus demonios, poder elevarse a lo estelar.

La muerte de la señora Augusta, al final del capítulo XI, tiene la virtud de liberar a Cemí de sus dobles para poder elevarse hasta la poesía, hazaña que logrará en los tres capítulos restantes. Por último, la muerte de Oppiano Licario es como un resumen de todas las otras muertes, ya que este personaje es un arquetipo sacado de innumerables personas,²⁵ y su muerte es la más importante en la novela, pues por ella llega Cemí al reino absoluto de la poesía, al punto que han estado conduciendo las muertes de otros personajes, principalmente las del padre y la abuela.

La expresión

La expresión americana: lo criollo, lo indio,
lo negro

El capítulo dos es, en parte, una burla del mundo literario cubano, en la que aparecen caricaturas de algunos de sus escritores, se parodia el habla cubana y se incluyen numerosos cubanismos, así como paráfrasis de dichos y refranes populares; me refiero a la parte de la cuartería habanera. En ella muestra Lezama su espíritu burlón y, a ratos, satírico, nuevo aspecto de su humor que ya habíamos visto como sana autochanza en "Diálogo en una giba", como picardía erótica en "Culebrinas" y como ironía estilística en "El retrato ovalado". La llegada de Cemí, tiza en mano, a la cuartería y la algarabía que se forma a continuación, ¿no es acaso el escándalo producido por una literatura hermetica y novedosa, la de Lezama, en un país acostumbrado al más pedestre de los realismos? Veamos las acusaciones:

Éste es --continuaba-- el que pinta el paredón. Éses --decía mintiendo-- el que le tira piedras a la tortuga que está en lo alto del paredón y que nos sirve para marcar las horas, pues sólo camina buscando la sombra. Éste nos ha dejado sin hora y ha escrito cosas en el muro que trastornan a los viejos en sus relaciones con los jóvenes. (P, 26)

Se acusa al joven escritor de haber alterado la armoniosa sucesión de generaciones con una actitud que no se cuida de las divisiones generacionales y con una literatura que, en su hermetismo, pretende expresar la intem-

poralidad.

Hay una serie de rápidos bosquejos individuales que deben ser caricaturas de distintos escritores de su época, probablemente de colaboradores de la Revista Orígenes, pero no creo que añada nada a este estudio el dilucidar su identidad.²⁶ Más interesante es ver como Lezama trata la lengua popular, pues sin copiar al pie de la letra ningún decir, refrán o chiste, los parafrasea y transforma de tal manera que sin perder su sabor cubano y gracia popular adquieren el relieve y la brillantez que dichas expresiones suelen perder con el uso diario. Veamos algunos ejemplos:

. . . ebanista de viruta jengibre (. . .) y su hija Nila, que asegura ringlera de suspensos en el ingreso normalista. (27) Era de un pálido de gusanera, larguirucho y de doblado contoneo al sentir la brisa en el torcido junco de sus tripillas. (28) Martincito era tan prerrafaelista y femenino, que hasta sus citas parecían que tenían las uñas pintadas. (29)

Este último ejemplo es una variación dentro de un molde establecido: Era tan . . . que . . ., basado siempre en una exageración extrema. Esta clase de chiste fue muy popular en la década del 50 no sólo en Cuba sino en toda Hispanoamérica.

La sátira del mundo literario cubano forma parte de una estructura mayor, una serie de escenas sin relación aparente entre sí, salvo la presencia de Cemí o de su padre, el coronel. Las diferentes escenas son la versión novelesca de La expresión americana. La primera, que he

comentado ya, es la expresión criolla. Después viene el señor don barroco, desdoblado en don Tránquilo y doña Luba. Luego está la expresión negra, en un viaje que hace el coronel con su familia a Jamaica, y la indígena, en el viaje que hacen más tarde a México.

La alegoría del barroco es muy interesante: mientras Tránquilo, trepado en una escalera, limpia una lámpara de cristal, Luba, haciendo equilibrio en una banqueta, frota con furor desatado un espejo de ornamentación vegetativa tropical. Son el movimiento vertical y horizontal del barroco; la elevación hacia Dios y la observación detallada y cariñosa de toda cosa terrenal, no importa cuan humilde, pues son todas criaturas de Dios.

Emilio Orozco dice sobre esos movimientos:

El hombre del Barroco se encuentra así entres dos fuerzas o impulsos que le mueven, no en esa sola línea ascensional, que le levanta, como se sintió mover el hombre de la Edad Media. Su ansia de lo infinito se la ha avivado la espiritualidad contrarreformista, las próximas y abundantes experiencias de los místicos, los vivientes ejemplos de santidad. Pero al mismo tiempo se siente animado de otro impulso que le mueve en sentido horizontal hacia lo terreno, hacia la concreta realidad que le rodea: hacia lo humano y hacia la naturaleza, cuyas bellezas externas y algo de sus secretos ha descubierto el Renacimiento. (Los subrayados son nuestros).

Pero el equilibrio entre los dos movimientos es algo europeo, que en América se rompe para reorganizarse y llegar a una nueva unidad. Recordemos el fragmento ya citado de La expresión americana:

Primero, hay una tensión en el barroco [americano];

segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario. (LEA, 30)

La tensión se expresa en la agresividad de Luba y la esquividad de Tránquilo: "los dedos del extremo del arco eléctrico que Luba como bobeando respunteaba"; "ponerse fuera del alcance de aquel renovado arco que buscaba su energía".

(P, 31) En cuanto al plutonismo:

De pronto se perdió el equilibrio inestable entre la cautelosa ascensional de Tránquilo y la feroz y alegre expansión horizontal de Luba, y la lámpara vino a estrellarse en el asiento de la escalera, al mismo tiempo que los animales y plantas de la marquetería del espejo, liberados del ajuste y prisión del garrote de papel alcoholizado, recobraban la perdida naturaleza y el primigenio temperamento. El antílope hociqueaba angélicamente en las piñas de cristal, cuando recibía una pedrea entrecruzada de los fustazos de las grandes hojas acuáticas. Los cupidillos, añicadas las alas en este combate contra los ángeles negros, que lanzaban sus momentáneas proclamas de que todo tiene que estar y penetrar primero por los sentidos, volaban enfurruñados recibiendo las agujetas que momentos antes eran un tránsito entre sus testas y el remate de guinda. (P, 32)

Estamos en presencia de 'la cantidad hechizada' --que ha servido de título a Lezama para el libro donde expone gran parte de su sistema poético--, ya que los animales recobran 'la perdida naturaleza y el primigenio temperamento', el momento en que las correspondencia de cielo y tierra, hasta entonces alejadas e indiferentes, se acercan y llegan a abrazarse. Es el momento mágico en el que se logra la unidad momentáneamente, como en la escena de los yaquis, y que resulta un anticipo de la resurrección.

La expresión negra se manifiesta en una forma que J. M. Alonso ha considerado prejuiciada,²⁸ pero que, analizada a fondo, se puede apreciar como una mezcla de humor y ternura; cierto que los negros quedan como primitivos malolientes, pero considerando que el ideal de Lezama es la vuelta a los orígenes, el primitivismo no es una censura sino un elogio. El hombre primitivo es el que está más cerca de la pérdida naturaleza adánica, el que todavía tiene reminiscencias de ese estado y, por lo tanto, tiene una mentalidad mágica capaz de conjurar las fuerzas primordiales de las que tanto se ha alejado el hombre civilizado. Ese hombre primitivo es capaz de alojar un dioscecillo en su cuerpo y sentir toda la importancia y gravedad del hecho "meteórico y homérico", lo que un hombre 'civilizado', insensible a su paisaje, siente como suprema desgracia.

No sólo hay un contraste marcado entre el Dr. Copek, que recibe y rechaza los efluvios del sol, y el sargento de tránsito, que los acata con alegría, consciente de su extrema importancia, sino entre aquél y Tránquilo, herederos ambos de la misma cultura, pero con muy distinta sensibilidad. Ésta reside en los poros. Véase cómo funciona en Tránquilo:

Como los escitas, se pasaba el día a horcajadas, sorbiendo por los poros una exagerada cantidad de sol, que lo hacía ir, llegada la noche, a buscar el fresco de las grandes hojas para dormir bajo ellas y asimilar por los poros el rocío que necesitaba para calmar la energía despertada en él por el calor incorporado. Así su nocturna distensión porosa, hacía que llegara hasta sus tuétanos la distancia y lo estelar, que le iban

comunicando una seguridad secreta y silenciosa. Apenas le soltaban en el picadero un potro, primero lo veía en su inicial furia de rotar, después se iba recto hacia él y con los filos del plano de los brazos, le pegaba en determinados tendones de las patas. Se hipnotizaba casi la bestia como si le entrase un sortilegio, añudándose de perplejos. Después, Tránquilo le abrazaba en una suave violencia copulativa (P, 33-4).

Nótese la mezcla de ocultismo y ortodoxia cristiana en este pasaje. El sol y el rocío que absorbe a plenitud Tránquilo, el poeta. Su nombre es muy significativo, ya que Lezama preconiza una poesía serena e intelectual en oposición a la exaltación de las pasiones. La piel y, por lo tanto, los poros, son símbolos de la sensibilidad poética, de la capacidad de recibir los efluvios de otros mundos, el divino o el astral. Hemos dicho que Tránquilo es el poeta, porque ya hemos visto cómo el caballo, alado o sin alas, es símbolo de la poesía. Recuérdese el verso de "Aislada ópera": "del galope de un corcel ciego que come en las azoteas". De ahí este extraño pasaje que casi parece un relato de bestialidad. Se trata del dominio que debe ejercer el poeta sobre la poesía: suave, fuerte y amoroso, después de una disciplinada preparación que lo haga abrirse a las influencias extraterrenas.

La tradición de Lezama no es la africana, al menos en su estado puro; él está de lleno en la tradición católica y la gnosticista, pero estas tradiciones le permiten apreciar lo que hay de magia y encanto en otras culturas, sobre todo si son primitivas, esto es, originarias.

Por eso expresa una gran simpatía por la cultura africana encontrada en Jamaica, aunque mezcla esa actitud con una gran dosis de humor y hasta de burla que nunca se convierten en desprecio, sino, por el contrario, reflejan una profunda ternura. En contraste con la sensibilidad de Tránquilo está la del Dr. Copek:

Me parece --continuó-- que Ud. hace una vida demasiado reposada para presumir de esa distensión porosa. Es cierto que se pueden convertir los poros en un total órgano de sensibilidad, con un misterioso poder generador. Estar a caballo todo el día, absorbiendo el sol con la misma voracidad resistente que lo hacen la piel de los caballos. Por la noche volver a armonizarse durmiendo sombreado por las hojas más anchas y recibiendo así la cantidad de humedad que se necesita para no calcinarse por dentro. Pero Ud. es un criollo danés, cuya piel, pudierámos decir, ha cerrado en falso. Llega el sol a su piel, chisporrotea, tal vez no desea penetrar y se extiende en lugar de ahondarse. Su piel se hace traslúcida, espejea, pero el sol no asiste donde es más necesario, al hueso fosfórico o al pozo de entrañas. Si el rayo solar le llega al hueso, Ud. favorece de nuevo sus irradiaciones, pues el halo de cada personalidad depende de la sencillez con que conduce su piel la energía solar hasta su pozo o hasta su hueso. (P, 39)

El doctor Copek, en contraposición a Tránquilo, es ejemplo del poeta que no llega a la 'cantidad hechizada', por negarse a lo demoníaco que lo abriría a los efluvios astrales. Quizás por excesivo nacionalismo, Lezama lo hace criollo danés, o quizás por una concesión al realismo, ya que la piel de un criollo danés tiene que tener necesariamente menos resistencia ante los rayos del sol que la de un criollo puro o un negro. Después de leer estas citas se comprende claramente lo que ha repetido Lezama varias veces de que "el amor no se ejerce caricioso poro tras poro,

sino de poro a estrella, donde el espacio forma una suspensión y el cuerpo se lanza a una natación que se prolonga". (LGT, 29)

La expresión indígena es ctónica, subterránea, 'endemoniada'. Estas son las primeras reacciones del coronel en México:

En México se sintió extraño y removido. Se alejaban las divinidades de la luz, viendo que aquél era un mundo soterrado, de divinidades ctónicas; el mexicano volvía a tener la antigua concepción del mundo griego, el infierno estaba en el centro de la tierra y la voz de los muertos tendía a expresarse y a ascender por las grietas de la tierra. En su primera mañana mexicana, frente al espejo del cuarto de baño, apenas podía fijar el rostro en la lámina. La niebla cerrada en un azul nebuloso, de principios del mundo, impedía los avances de la imagen. Creyó ser víctima de un conjuro. Con la toalla limpió la niebla del espejo, pero tampoco pudo retener la imagen en el juego reproductor. Avanzaba la toalla de derecha a izquierda, y aún no había llegado a sus bordes, volvía la niebla a cubrir el espejo. A través de ese primer terror que había sentido en su primera mañana mexicana, aquella tierra parecía querer entreabrir para él su misterio y su conjuro. (P, 40)

La niebla que impide al coronel ver su imagen en el espejo es la que, según Jacobo Boehme, el diablo manda a los seres humanos para impedirnos ver nuestra verdadera imagen y así confundirnos.²⁹

En la aventura mexicana el diablo de la tradición cristiano-ocultista hace alianza con los señores de Xibalbá, del Popol-Vuh, para confundir todos los caminos y extraviar a los caminantes. El coronel se encuentra ante una sociedad de placeres ocultos y subterráneos, no compartidos, como el enorme brillante que guarda el diplomá-

tico mexicano entre las tapas de su reloj, como el baile de las caretas en Taxco donde cada cual se cubría con una que tenía señalada desde siempre, pudiendo, oculto tras ella, bailar y expansionarse, o como el ciego

que repetía sin intuir la ajena presencia: Por amor de Dios, por amor de Dios. Pasara o no pasara alguien frente a él, repetía la misma frase. Al entrar en la iglesia le sorprendió que unas veces coincidían el ruego del limosnero con el pase frente a él de la persona rogada, y otras parecía allí sentado para medir con diferente compás el tiempo de otra eternidad. (P, 41)

Hay siempre un choque violento entre el coronel por su fuerza expansiva, recogida en su isla de luz, y este mundo de placeres ocultos:

Mi querido Talleyrand --le dijo el coronel-- usted oculta sus placeres en los subterráneos de Ellora. Sus placeres parecen salidos del cautiverio, de las emigraciones secretas. El placer que es para mí un momento en la claridad, presupone el diálogo. La alegría de la luz nos hace danzar en su rayo. Si para comer, por ejemplo, fuéramos retrocediendo en la sucesión de galerías más secretas, tendríamos la tediosa y fría sensación del fragmento de vegetal que incorporamos, y el alón de perdiz rosada, sería una ilustración de zootecnia anatómica. Si no es por el diálogo nos invade la sensación de la fragmentaria vulgaridad de las cosas que comemos. (P, 40)

Aquí y en otras partes Lezama parece un panteísta por su insistencia en lo fragmentario no ya de las personas, sino hasta de la comida. Esto se debe a su fuerte tradición esotérica. No creemos que lo sea realmente. Ya discutiremos este punto en el capítulo IV.

Cuando Vivo, oculto bajo una careta en Taxco, invita al coronel a la rebelión, éste se niega terminante-

mente y le ordena descubrirse. Que a un coronel extranjero se le invite a la rebelión parece muy extraño, pero si se tiene en cuenta que no se trata de una novela realista y que este capítulo, en especial, es muy alegórico, se verá el pasaje como la lucha entre el mundo de la luz y el de las tinieblas, entre el mundo de movimiento ascendente del cristianismo y el mundo subterráneo de los señores de Xibalbá, que tanta fuerza conserva aun hoy en México; es el conflicto que sigue palpitando en el México moderno y que produce sus numerosos contrastes. No son sólo dos actitudes, son también dos razas y dos culturas, la española, representada por el coronel --era hijo de vasco--, y la indígena.

El último pasaje del coronel, en el baño de su habitación, resume y profundiza sus experiencias mexicanas. Éste puede ver de nuevo su verdadera imagen en el barco, de regreso ya hacia Cuba. A primera vista se podría interpretar el pasaje mexicano, así como la escena del charro que reta al tío Alberto, como antimexicanas, sin embargo Lezama admira mucho a México. Pudimos comprobar esto en nuestra conversación con él, en abril de 1974, durante la cual nos habló de ese país con entusiasmo y admiración. Se trata de una necesidad estructural de la alegoría. Si la mitología maya es de carácter ctónico, lo mexicano, que es lo indio, y cuya expresión máxima es lo maya, tiene que ser necesariamente infernal.

Hay una reorganización de elementos expresivos en la

novela con respecto a la expresión americana. Si en ésta la expresión afroamericana e indoamericana están comprendidas dentro del barroco, en la novela se independizan de él y se transfieren del Brasil a Jamaica, la primera, y de Perú a México, la segunda, para coincidir con las experiencias turísticas de Lezama.

La iniciación en la magia verbal

Ya se ha visto que el tío Alberto es el demonio familiar de los Olaya, pero no se debe exagerar lo satánico en él. Hay que tener en cuenta que Lezama no es un católico ortodoxo, que a veces parece panteísta y que tiene mucho de gnosticismo, que la mayor parte de las veces su infierno no es el cristiano, sino el griego, esto es, el valle de Proserpina, el mundo de los muertos. El demonismo de Alberto se presenta casi siempre en su aspecto de simpatía, de imaginación desaforada, capaz de ver las formas ocultas de la realidad, de tender una intrincada red de relaciones, y de regalar sus hallazgos a los demás envueltos en un lenguaje de esplendor. El aspecto negativo se trata de reducir al mínimo en el comentario que hay sobre este tema en el capítulo VII: "ese pequeño demonismo" (P, 180), "esas criaturas inclinadas aunque sea con levedad al mal" (P, 181). Donde sí adquiere toda la gravedad del condenado a los infiernos es en el momento de su iniciación y el de su muerte, y aun en estas circunstancias se alude a la condena oblicuamente, tanto que Ulloa, al estudiar el pasaje de su muerte, la confundió con la gloria.³⁰ Alberto es el que arrastra consigo a Cemí al mundo de la concupiscencia, y el capítulo VII es el que corresponde al aprendizaje iniciático, pero éste va acompañado de tal brillantez verbal

que se convierte en un doble aprendizaje: el del sexo y el de la magia verbal. Por eso cuando Cemí escuchó la lectura de la carta sobre los peces, "se le borró, como si hubiera recibido un arponazo de claridad, el concepto familiar del demonismo de Alberto" (P, 185).

El episodio de la lectura de la carta tiene todas las características de un aprendizaje de esta clase. Primero están sentadas en la sala la señora Augusta y Rialta. Al empezar Demetrio a leer, las dos se retiran y Cemí adelanta su silla. Se sabe que, días antes de la ceremonia de iniciación, el joven se retira con su maestro a una choza a la que no se admiten mujeres:³¹

La retirada de su abuela y de su madre, había sido para Cemí, al comenzar la lectura de la carta, como si él, de pronto, hubiese ascendido a un recinto donde lo que se iba a decir tuviese que coger fatalmente el camino de sus oídos. (P, 186).

La carta es una sucesión de juegos de palabras sobre los peces del Caribe con innumerables alusiones sexuales. Es una cadena de imágenes brillantísimas, con toda la luz, el color y el movimiento de un ballet en un acuario tropical, donde los caracteres se transforman ante nuestros ojos adquiriendo las más inesperadas y sorprendentes formas. No en balde Cemí se deslumbra ante este aprendizaje doble y se le borra el concepto demoníaco de Alberto; lo que había estado cubierto por el velo del tabú se descubre de pronto y se presenta en la forma más deleitosa que es posible imaginar. Al despertar de la sexualidad, lo que hasta este momento había sido pecado, se convierte en un privilegio san-

cionado por los tíos y la edad, y vuelto gozoso por la imagen. Ésta va siempre unida a los infiernos en Lezama, ya que en la historia literaria ella surge --desprendida de la materia-- en el viaje de Odiseo al Hades,³² y psicológicamente procede de los instintos, la parte más elemental del alma, la que vive subterránea y sólo sale a la superficie en imágenes.

El segundo hito en este aprendizaje, no ya del sexo sino de la imagen, es el juego de ajedrez. Este juego es en sí una imagen o más propiamente, un contrapunto de imágenes de dos ejércitos enemigos, donde cada pieza es una metáfora y el tablero es el campo de batalla, de manera que el fragmento se puede considerar como la imagen de una imagen, como el teatro en el teatro del barroco, la caja china o el juego de espejos. Se desarrolla como un poema en el que hay varios estribillos seguidos de glosas y algunas partes narrativas, como era de esperarse, pues se trata de una batalla.

Los estribillos son muy enigmáticos, pero como están explicados a continuación no presentan graves obstáculos; se refieren a observaciones generales sobre algunas figuras del juego o a la situación del tablero en determinado momento. No faltan puyas, dirigidas especialmente a Santurce, por su insistencia en llevar a sus tropas a la derrota ante la fuerte acometida de Alberto.

Lezama ha insistido en equiparar al ajedrez --al que define como "esa secretamente vanidosa batalla de la

inteligencia, de ahí su oscuridad, ya que "sólo lo difícil es estimulante."³³ En otras ocasiones Lezama ha comparado los ejércitos con la imagen, o sea, la poesía:

Como los que formaron lo que se llamó en el período napoleónico la Grand Armée que atravesaron toda Europa. Un conjunto de hombres que en la victoria o en la derrota conseguían una unidad donde la metáfora de sus enlaces lograba la totalidad de la imagen. Es decir, el hombre, el pueblo, distintas situaciones que logran agrupamientos, alcanzan una plenitud poética. (LGT, 32)

Pero, por barroco y complejo, no quiso Lezama darnos la imagen directamente sino a través de un espejo. Claro que, por muy poco realista que sea la novela, resultaría muy difícil incluir una batalla en el cuadro familiar, sobre todo después de la muerte del coronel. Otro motivo para el juego de espejos es hacer hincapié en la colaboración de Alberto y el coronel como los iniciadores de Cemí en la imagen. Recuérdese que la primera experiencia de esta clase en Cemí es el juego de yaquis, en el mismo capítulo. Lezama ha hablado también repetidas veces de la hipóstasis de la poesía, y ¿qué mejor encarnación que las piezas moviéndose en un tablero de ajedrez?

La cena que sigue resume no sólo los episodios relacionados con la imagen, sino toda la primera parte de Paradiso. Es la despedida de la niñez por medio de un gozo familiar, motivo que se recoge del primer capítulo, el 'gossá familia' del abuelo vasco, pero asimismo es preludeo de una nueva vida. Esta comida de significación sacramental, tiene el valor de unir a la familia para luego

dispersarla, pues aunque es un episodio sumamente gozoso, a cada rato se insinúa la discordia y la división y se presagia la muerte y la desgracia. Todo está presente, pero sobre todo la imagen encarnada en el encaje del mantel --símbolo de la poesía en Mallarmé, ¿de la intrincada red de tradiciones que heredamos en Lezama?-- las manchas rojas de la remolacha, los langostinos (que en Cuba son muy parecidos a la langosta, pero más pequeños), el frutero desbordante de color. Todas ellas están en constante cambio y transformación. El encaje color crema absorbe como secante el jugo de la remolacha; éste se convierte en manchas de sangre por la conversación de los comensales, e inmediatamente es cubierto por los langostinos que momentos antes habían formado un coro sobre la mesa blanca del soufflé. Muy pronto uno de ellos es desplazado por el frutero lleno de frutas succulentas, pero Alberto lo rescata verticalizándolo "como si fuese a subir por el pie del cristal, hasta hundir sus pinzas en la pulpa más rendida" (P, 198). Vemos en esta serie de imágenes fuertes alusiones al sexo y a la muerte y una suerte de alegoría del paso de la inocencia a la sexualidad. Tanto las frutas como los mariscos están cargados de significación sexual. Pero también hay mucho de la constante transformación que han de sufrir las metáforas y las imágenes en el sistema de Lezama, lo cual parece ilustrar su propio estilo poético.

Segunda parte: la caída

La tríada de la amistad

El trío amistoso que forman Foción, Fronesis y Cemí, en la segunda parte, surge del caos de las pasiones (Fronesis en el capítulo VIII) y del caos social (Foción en el motín universitario). Son tres arquetipos: Foción representa los apetitos desordenados, los instintos; Fronesis, como su nombre lo indica, la razón, la sabiduría, el equilibrio; Cemí, nombre de los ídolos que adoraban los primitivos habitantes de Cuba, es la elevación, la chispa divina.

Los tres son partes de la misma personalidad, las divisiones que ocasionó la caída. Son las tres partes del alma según los místicos alemanes: los instintos, la razón y la chispa divina que aún perdura, después y a pesar de la caída. Esta última es, por supuesto, la única que puede llegar a la poesía, que es de naturaleza igualmente divina. En el último capítulo, cuando Cemí siente la magia de la doble noche --la estelar y la que surge de las profundidades de la tierra-- que lo conduce a la cámara funeraria de Oppiano Licario, se pregunta:

¿Se había despedido de Fronesis? ¿Se volvería a encontrar en el puente Rialto en el aborto producido por la misma canción?

¿cerca estaría Foción en acecho? (P, 481)

El puente Rialto es la inspiración poética, de manera que Cemí se encuentra ante tres posibilidades: lo puede haber abandonado la razón (Fronesis), quizás sea la inspiración que viene a transportarlo, o puede ser las primeras embestidas de un eros impertinente (Foción).

La unidad de la tríada ha sido observada por César López en "Sobre Paradiso":

En realidad, para mí, Cemí, Fronesis y Foción no tienden más que a la unidad, a ser uno solo, a desarrollarse en una trinidad naturalmente misteriosa que se apoya en el verbo (. . .) A la manera de Jung, el héroe (en una especie de ascensión simbólica a la poesía) trata de llegar a la mismidad integrando la voz de los arquetipos, moviéndose hacia los imagos parentales.
(VM, 186)

Este ascenso simbólico a la poesía se encarna en la imagen del árbol que aparece al final del capítulo XI, el árbol fálico al que Foción da vueltas interminablemente en su locura:

Pero, en ese fiel del día y de la noche, Cemí supo que el árbol para Foción, regado con sus enloquecidos paseos circulares, era Fronesis. (P, 393)

Como reverso del árbol familiar que une cielo, tierra e infierno con su movimiento descendente, impulsado por el tío Alberto, aquí está el árbol individual con su movimiento ascendente que lleva al individuo desde las cavernas del infierno hasta las regiones luminosas de la poesía. La pasión desbocada de Foción por Fronesis no es más que el deseo de elevarse sobre su caos y llegar al equilibrio y la eticidad de Fronesis, como un tronco

fuerte y robusto. La noble y ordenada amistad que siente Fronesis por Cemí continúa ese impulso de elevación que culmina en el poema que le dedica. Lo único que une a Foción y Cemí es Fronesis: "el azar me une con Foción en el Hades del cine y el azar nos une con Cemí en la luz". (P, 295). Al llegar a las esferas superiores, antes de pasar el umbral de la poesía se recupera la unidad perdida: desaparecen Foción y Fronesis, quedando Cemí solo.

Un rayo le había extraído las raíces, removiéndole las carnes con su fuego atolondrado (. . .)
El rayo que había destruido el árbol había liberado a Foción de la adoración de su eternidad circular. (P, 394)

Esto ocurre el día de la muerte de la abuela, la señora Augusta, repitiéndose el patrón de la muerte que da paso a un nuevo renacer, en este caso el más importante de la novela, pues ahora es cuando Cemí se vuelca a un ámbito infinito: la luz de lo estelar.

El arco que se abre con el accidente de Alberto, reverso de la muerte fructífera, la que anuncia el surgir de la concupiscencia, se cierra con la muerte de doña Augusta, como un sacrificio que destruye lo que la otra muerte había hecho florecer. No sin razón se habían relacionado ambas muertes cuando, horas antes del fatal accidente de Alberto, el doctor Santurce le declara a éste la grave enfermedad y próxima muerte de su madre.

El origen de los amigos "es proyectado por la vía materna," según ha notado César López en el artículo ci-

tado. (VI, 186). Aquí entra en escena la madre como materia que vimos en Aventuras sigilosas. La de Foción, pura materia, puro caos, sin el más mínimo impulso elevado; las dos de Fronesis, la material y la espiritual, la primera que lo tira hacia Foción y la segunda que lo lleva hacia Cemí. Pero las influencias paternas también son importantes. La paternidad indecisa en Foción que se balancea entre la abulia y el sopor de las drogas, por un lado, y la locura, por el otro, y la paternidad firme y recta del doctor Fronesis quien, no obstante, se mostró cobarde en su momento, al cegarse ante la realidad inaceptable (de Diaghilev) y huir cuando ésta le salió al paso.

Los capítulos IX, X y XI están dedicados a enfrentar los problemas de la concupiscencia y resolverlos para liberar el espíritu de sus dobles y poder elevarse a la poesía, recuperando así la unidad perdida. Lo que importa no es ignorar la carne, sino vencerla por la comprensión de sus debilidades.

La lucha civil

El motín estudiantil del capítulo noveno es una de las páginas más inspiradas de Paradiso, con gran aliento épico, donde el líder juvenil se convierte de pronto en un Apolo, de perfil melodioso, que es el epíteto que lo acompaña, un dios de luz que comanda estudiantes y no guerreros, que opone "el verbo con alas" a las armas de los jinetes. No es ésta la única transformación ya que, en un momento dado, a los caballos de los perseguidores les nacen alas haciéndose pegasos que quieren amigarse con los estudiantes, y la plaza universitaria se convierte en 'cuadrado' medieval pasando así al momento eterno de las grandes trasmutaciones. Este trozo es muy interesante y merece una cita:

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

La revolución, como la orgía, es la vuelta al caos primitivo que hará posible un nuevo renacer, tanto en el país como en el individuo. Cemí tiene ante sí el camino

de la acción que le señala el padre, del patriotismo, la familia de la madre, de la imagen y "el idioma hecho naturaleza," el tío Alberto. Es preciso probarlos todos y elegir, es preciso también sumergirse en el caos para que el camino elegido resulte en una epifanía.

Lezama combina en este pasaje dos momentos históricos, uno que presencié de chiquillo y otro en que participé de joven, fundiéndolos en un solo hecho, como queriendo reunir todas las luchas republicanas de Cuba en una, ejemplar y única.³⁴ El líder es Mella, una de las piedras angulares del Partido Comunista de Cuba en la década del 20, el joven que trata de derribar la estatua del falso héroe. Pero, el principio del motín está basado en la manifestación estudiantil de 1930, comandada por Rafael Trejo (líder estudiantil en la revolución contra Machado), en la que participó nuestro autor, por lo que se siente muy honrado: "Ningún honor prefiero al que me gané para siempre en la mañana del 30 de septiembre de 1930," ha dicho. (LGT, 15). El estuvo sumamente interesado en esas cuestiones durante su juventud y aun en su madurez, aunque ya separado de la acción por su carrera literaria.

La epifanía no se hace esperar y viene por partida doble: primero, la amistad, en la que ya había sido iniciado Cemí, pero que ahora se manifiesta con nueva fuerza al completarse el trío: Fronesis lo salva de la refriega y le presenta a Foción. Después, las palabras que escucha a su

madre:

. . .no rehuses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil. Hay el peligro que enfrentamos siempre como una sustitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ése es el peligro sin epifanía. Pero cuando el hombre, a través de sus días ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día que le ha sido asignado para su transfigurarse, verá no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad. (P, 245-6)

Las palabras de la madre lo fuerzan a elegir y así se define el desarrollo de una vocación poética que va desde la muerte del padre al juego de yaquis, a la carta y al juego de ajedrez del tío Alberto, para culminar aquí ante esta encrucijada que se aclara.

Más adelante, por las lecturas que hace Cemí en la modorra del duermevela, sabemos cuál es el peligro: un talento ilusorio. Estaba leyendo a Suetonio en el capítulo dedicado a Nerón: "Sus ejercicios para conservar una voz que sólo existía en sus delirios, tales como acostarse sobre sus espaldas, cubriéndose el pecho con una hoja de plomo, absteniéndose de comer frutas." (P, 248). La dificultad sería alcanzar un equilibrio dichoso entre la inspiración y la disciplina: "El orgullo consistente en seguir el misterio de una vocación, la humildad dichosa de seguir en un laberinto como si oyéramos una cantata de gracia, no la voluntad haciendo un ejercicio de soga." (P, 249). Y los sacrificios que seguir tal vocación comporta, que no se arrastran como una soga al cuello sino que se aceptan

alegremente, a cambio del juego misterioso y sublime. Pero pronto llega al convencimiento absoluto de su destino poético. De Wilhem Meister saca:

"A qué pocos varones les ha sido otorgado el poder de presentarse siempre de modo regulado, lo mismo que los astros y gobernar tanto el día como la noche, formar sus utensilios domésticos; sembrar y recolectar, conservar y gastar, y recorrer siempre el mismo círculo con calma, amor y acomodación al objeto." ¿Fue una arrogancia de adolescente lo que le llevó a poner al margen de esa frase: ¿Yo? puede ser que al sentirse enfermo, el reencuentro de la amistad y las palabras dichas por su madre, le otorgasen ese momentáneo orgullo, pero él sabía que era esa alusión a la costumbre de los astros, a su ritmo de eterna seducción creadora, a un Eros que conocía como las estaciones, lo que le había llevado a esa frase, más con la aceptación de una amorosa confianza, que con la tentación de una luciferina vanidad omnisciente. (P, 249)

La lucha civil se ha resuelto en lucha personal y ésta se ha decidido terminantemente por la vocación poética.

Las palabras de la madre parecen ser una de las partes más autobiográficas de la novela. No sabemos si la madre de Lezama las pronunció o no, pero resumen su vida literaria. No hay peligro ni dificultad mayor que una vida silenciosa, dedicada por completo a un ideal o una vocación, sin recibir el reconocimiento ni la remuneración que merecen. Hace falta una paciencia muy grande, una fe inquebrantable en el camino elegido y una gran seguridad en sí mismo. Y Lezama las tuvo. Difícilmente se podrá encontrar otro escritor que haya tenido una vida más regulada y silenciosa, con más sacrificios en nombre de la literatura. Un hombre que vivió muchos años de un oscuro y humildísimo

empleo oficinesco para poder tener mucho tiempo libre para sus lecturas y su labor literaria. Un hombre que se gastaba todo el sueldo en cinco días y se retiraba a su concha a leer y a escribir, a recibir a sus amigos y a alentar a los jóvenes. Lezama ha sido una excepción milagrosa.

El sexo: La caída

En la primera parte de la novela surge el tema sexual en tres ocasiones. La primera es en el pasaje de la cuartería habanera, en el segundo capítulo, que representa, como ya se ha dicho, la expresión criolla, la que rodea al poeta desde su niñez y ayuda a formarlo. Se trata, por lo tanto del habla popular cubana, salpicada toda ella de alusiones sexuales, la cual ha de llegar al niño, a pesar de la excesiva protección familiar. Estas escenas ocurren en la cuartería, fuera del ámbito familiar y, por lo tanto, no tocan la pureza e integridad del niño. Las otras dos ocasiones no son tan fáciles de discernir porque están escritas en un lenguaje sumamente hermético. Ambas se refieren al pasado de la familia: las orgías en casa del Sr. Michelena y el extraño pasaje del castigo de Alberto. Es natural, por lo tanto, el enigma, pues se trata de la etapa placentaria de Cemí, antes de la caída. Hay que evitar el sexo a toda costa en esta parte y, de no evitarlo, cubrirlo al menos con un velo de hermetismo, como hacen a menudo los adultos al hablar de sexo ante los niños.

Desde la publicación de Paradiso en 1966, el capítulo octavo se hizo extraordinariamente célebre. Parece que los lectores, encandilados con la violencia sexual que contiene, no podían apreciar otras cosas. Sólo un

crítico, Vargas Llosa, se negó a comentar este aspecto,³⁵ provocando con ello una polémica con Rodríguez Monegal.³⁶ El escándalo fue grande y debe de haber ayudado a extender la fama de la novela y de su autor. A éste, a su vez, lo ha puesto a la defensiva, cosa rara, pues, hasta entonces, Lezama no se había defendido casi nunca de las múltiples críticas y ataques que había recibido su obra. Así ha explicado los motivos de la violencia sexual en el capítulo VIII y subsiguiente:

En Paradiso aparecen esos problemas en los años infantiles, en los años del descubrimiento del Eros, en que todavía no hay ninguna diferenciación, ninguna dicotomía entre el bien y el mal (. . .) Todo el que ha estado en una escuela religiosa, sabe la complicación de los problemas sexuales. En ese sentido me viene al recuerdo una anécdota de Anatole France que él relataba: un amigo de él, coronel, le decía que en una ocasión, en Los Inválidos, en la sala donde se conservan todas las grandezas de Francia (. . .) se encontraba que estaban dos soldados haciéndose ridículamente el amor. El comentario de este oficial fue de pronto: pensé fusilarlos pero recordé que tenía a mis hijos en los jesuitas y los perdoné.³⁷

Los años le han dado la razón a Vargas Llosa y los críticos han comenzado a comentar otros aspectos de la novela tan importantes o más que el sexo. A veces, también, han llegado al otro extremo, a ver en la violencia sexual, un propósito moralizante, como ha ocurrido con J.C. Ulloa, Reynaldo González y Figueroa-Amaral.³⁸ Ambas opiniones me parecen exageradas. Lezama no es ni pornográfico ni puritano sino un autor que quiere expresar una realidad total, humana y divina. Para lograrlo usa cierto grado de realismo --la explicación que acabamos de ver-- y gran dosis de

simbolismo en una forma muy expresionista: la androginia primitiva como homosexualidad y la caída como violencia sexual. Este tema ha sido central en la obra de Lezama desde "Muerte de Narciso." En el poema la caída se expresa por el tiempo, el movimiento, el cuerpo, la muerte, la angustia y la creación. Aquí se expresa por el sexo y la división de la personalidad. ¡Qué mejor elección que el sexo para expresar la caída! En el Paraíso no hay concupiscencia. Además, difícilmente se encuentre un tema de más diversa y efectiva expresividad que el sexo.

La fragmentación del yo o rotura del círculo está unida en la novela a la amistad, aminorando el dolor de la pérdida con la nobleza del nuevo sentimiento, que nace como la otra vertiente del eros que se estrena.

La primera vez que Cemí, en su adolescencia, se sintió llamado y llevado a conversar a un rincón. Sintió como 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 allá del dominio familiar. (P, 232)

La separación del ambiente placentario también se hace evidente con el viaje a Santa Clara, así como se encarna el tiempo en la línea del horizonte que contempla el niño desde el tren:

. . .pero lo que más le despertó la atención toda la noche, como era costumbre cuando dormía fuera de su casa, que transcurrió para él en vela, fue la hipóstasis que alcanzó el tiempo, para hacerse visible, a través de su trasmutación en una incesante línea gris que cubría la distancia. Cerraba los ojos y lo perseguía la línea gris, como si fuese una gaviota que se metamorfoseara

en la línea del horizonte, animándolo después con sus chillidos en sus recuerdos de medianoche. Entonces, la línea, al oscilar y reaparecer parecía que chillaba. (P, 228)

El amigo es Fronesis, la razón, que surge del caos de las pasiones y ayuda a poner cierto orden en ese caos al narrar una historia erótica que, siendo la más violenta y anormal de todas, es la única donde se encuentran castigos ejemplares.

El capítulo, pues, está dividido en dos mitades por el viaje a Santa Clara. En la primera mitad están las aventuras sexuales de dos supermachos, Leregas y Farraluque. Estas experiencias van desde lo más sencillo hasta lo más complicado, como en una novela pornográfica, desde el simple exhibicionismo hasta la homosexualidad. Hay también una gama de matices que va desde el humor al ridículo, para culminar en el grotesco absoluto del episodio de la carbonería, imagen del infierno. Más que experiencias reales, parece expresar la fabulación sexual que es tan rica en la adolescencia y, sobre todo, el hecho de que en esa etapa de la vida no existe otra cosa. Esto trae a colación una definición de Lezama: "La cópula no es más que el apoyo de la fuerza sobre el horror vacui."³⁹ El humor con que están tratados estos pasajes señala la bondad comprensiva del humanista que hay en Lezama frente a las exageraciones pasionales propias de la edad. Lo ridículo y lo grotesco son una sonrisa burlona ante la fogosidad imaginativa de los años mozos, los mitos que ella crea y los lugares co-

munes que repite, superados por la destreza idiomática de Lezama. Su verbo es erótico y juguetón, es natural que en el capítulo del nacimiento del Eros estas características alcancen proporciones gigantescas. Se amontona lo grotesco, sin embargo, en el pasaje de la carbonería, en el que se pone de manifiesto una censura mayor, una burla más hiriente, una impaciencia más rotunda ante la degradación del sexo. Se trata, al fin y al cabo, del infierno. La curva que traza el Eros en la primera parte del capítulo va desde una alegoría de la creación del mundo hasta la imagen de las cavernas del infierno en la carbonería. Como ejemplo de lo primero:

Inclusive aumentó la habitual monotonía de su sexual tensión, colocando sobre la verga tres libros en 8^a mayor, que se movían como tortugas presionadas por la fuerza expansiva de una fumarola. Remedaba una fábula hindú sobre el origen de los mundos. Cuando los libros como tortugas se verticalizaban, quedaban visibles las dos ovas enmarañadas en un nido de tucanes. (P, 214)

Como ejemplo de lo segundo:

Los cuerpos sudaban como si se encontraran en los más secretos pasadizos de una mina de carbón (. . .) Esa sanguínea acumulación de su frenesí, motivaron la hecatombe final de la carbonería. Corría el cisco con el silencio de un río al amanecer (. . .) El ruido de las tortas de carbón vegetal, burdos panales negros, era más detonante y de más arrecida frecuencia. Por la pequeñez del local, toda la variedad de carbón venía a rebotar golpear o a dejar irregulares rayas negras en los cuerpos de los dos irrisorios gladiadores, unidos por el hierro ablandado de la enajenación de los sexos. (P, 224)

En la segunda mitad está la historia de Godofredo el Malo, la más absurda, anormal y trágica de todo el

capítulo, pero, al mismo tiempo, la única que culmina en el castigo, que es tremendo: la locura, la muerte, la pérdida de un ojo. Es curioso también que éste sea el único episodio donde no se llega al contacto carnal. Los villanos son el abandono, el alcoholismo, la intriga, la infidelidad y el sadomasoquismo. Luego, Lezama no está condenando el sexo en sí, ni sus excesos juveniles, sino las desviaciones extremas, marcadas por la hipocresía, la abulia y la intriga. Recuérdese la admiración de nuestro autor por el cuerpo humano: "todo lo que haga el cuerpo es como tocar un misterio, superior a cualquier maniqueísmo modulativo",⁴⁰ y su bella definición del acto sexual: "La cópula es el más apasionado de los diálogos".⁴¹ Hay que poner las cosas en su lugar, Lezama no es libertino, pero tampoco es puritano. Su actitud ante el sexo es la de un humanista, pero es también la de un escritor que está manejando símbolos. Al final del capítulo, Lezama completa las consecuencias de la caída con estas anormalidades extremas y con sus castigos ejemplares: la muerte, la locura, la pérdida de la visión de la gloria, porque el ojo que pierde Godofredo es el ojo del canon, sin el cual no se pueden leer los libros sagrados.

La homosexualidad

El tema de la homosexualidad está concentrado en el capítulo IX, comenzado después del motín universitario y de las palabras que Cemí escucha a su madre. Está compuesto por dos visiones, un hecho escandaloso y una larga discusión entre los tres amigos. Las visiones de Cemí enmarcan el tema como planteamiento y solución. La primera se le presenta en el Castillo de la Fuerza y en ella ve delfines --"símbolo de un desvío sexual" (p, 259)-- que tripulan caballos. Inmediatamente viene la escena de los sótanos de la Chorrera que tanto impresionó a Cortázar por su evocación de Julio Verne,⁴² en la que el esforzado y 'viril' atleta Baena Albornoz es poseído por el guajiro Leregas. Este episodio, a su vez, provoca la larga discusión de los amigos en la que los argumentoses suceden en este orden:

Fronesis cree que la homosexualidad es memoria ancestral del andrógino primitivo. Este recuerdo lo conservan los niños, los poetas y los primitivos.

Foción acusa a Fronesis de justificar lo que "es más profundo que toda justificación," aunque insiste en el andrógino como origen de la tendencia homosexual, pero cambiando de 'memoria' a 'hipertelia de la inmortalidad'.

La 'hipertelia' queda explicada como "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." (P, 268). Después, hace una larga enumeración de presuntos homosexuales prestigiosos.

Fronesis enumera otras anormalidades cercanas a la homosexualidad y añade nombres a la lista de Foción para volver al andrógino y, después de un paralelo entre el desarrollo del sexo y el proceso evolutivo de las especies, recomienda seguir la diversidad natural, en un verdadero canto al cuerpo humano:

Por la presión de los mitos androginales, por la reminiscencia de un organismo utilizado por todo el recorrido de la escala animal de la que su cuerpo se constituye en un centro de prodigiosa concurrencia, por el encantamiento de su situación entre el ángel caído y el esplendor de la resurrección de los cuerpos, el hombre no ha podido encontrar ningún pensamiento que lo destruya, superando así la creación del demiurgo. Está en su naturaleza el Uno Urano, como la diada de los complementarios, de la misma manera que tiene pulmones de caballo que le permiten ir a marcha forzada desde la llanura de gritos hasta la ciudad de los diálogos; cuello corto como la tortuga, que le autoriza el rostro por instantes el asombro avaricioso o la indiferencia; o su sueño, como la gaviota, asimila en su profundidad el compás del oleaje, soportando la inmensa llanura de lo temporal que toca a su cuerpo y retrocede con la carga de aquel punto que sigue en su misma amenaza en la lejanía inmóvil. Su cuerpo, como soporta todos los impulsos, se reabre en la diversidad de los sentidos, pero el vicio y la repugnancia le llegan cuando sólo recoge una hilacha de la brisa y sus experiencias se vuelven polvorientas al insistir en un solo sentido. (P, 279-80).

Con esto prácticamente termina la discusión, aunque Cemí todavía no ha dicho su parte, en la que ampliará lo dicho por Fronesis, y lo elevará a un nivel filosófico y teológico. Lezama interrumpe los argumentos con un ejemplo vivo de la diversidad de los sentidos, como anticipo de los hechos que lógicamente seguirán a la solución hallada. Viene Lucía a tentar a Fronesis, reto que éste acepta más por cortesía y voluntad de cumplir lo que considera su deber de diversificación, que por verdadero agrado. A Lucía se la describe con todos los atractivos físicos de su juventud y su sexo, aunque de muy poca nobleza espiritual. Tiene figura de Piero de la Francesca y la blancura de su blusa "le regalaba el aro de su rostro y a la miel no destilada de su cabellera, un tono arielesco, como el desprendimiento de las llamas, una elástica voluptuosidad de tigrillo retozón en el yerbazal húmedo." (P, 280)

Cemí, como ídolo de los dioses que es, se entona a lo divino, citando a Aristóteles, San Agustín y Santo Tomás para retomar el hilo de las opiniones expresadas y conducirlas a sus últimas consecuencias (dentro del sistema lezamaniano): la resurrección. Uno de los hitos en su argumento es:

Cuando por el pecado de la caída, todo se hizo concupiscible, el diablo jugó otra partida, creó dentro de la caída otra caída. El hombre procreó dentro de lo concupiscible, pero con esa segunda caída o concupiscencia, el diablo lo vuelve a llevar a su estado de inocencia, al mito indiferenciado. Es decir, el hombre va a la mujer con concupiscencia, pero el hombre vuelve al hombre por falsa inocencia. (P, 283)

Este parece ser el sentido de la 'hipertelia de la inmortalidad' que había sido mencionado antes, el querer prolongar, con una falsa inocencia, una inmortalidad que se ha perdido irremediablemente con la caída. La homosexualidad es, pues, una mala partida del diablo, una tendencia misteriosa de la que no se puede culpar a nadie. Lo malo es persistir en el error:

. . .un amor desordenado de la muerte, un apetito frutivo que excluye la participación en el misterio de la Suprema Forma; ahí empiezan los desvíos pues existirán siempre los hombres que van por la obscuridad a participar en la forma, en la luz, pero existirán también los insuficientes, aquellos que van por la luz besando como locos las estatuas griegas de los lanzadores de discos, hasta hundirse en la oscuridad descencional y fría.
(P, 284)

En este momento entra el tema de la madre que ya habíamos visto en Aventuras, pues la madre es materia y pecado, pero también es, como en el caso de Cemí, puente entre tierra y cielo. Cemí relaciona tres madres: la de Odiseo que huía de su hijo en el Hades para que éste pudiera regresar a la luz; la suya, que le había dicho: "Vive en el peligro de obtener lo más difícil," y la de San Agustín, que llamaba a su hijo mientras éste huía de ella, creyendo que había una 'sustancia del mal'. Pero al fin va hacia ella y ahora

es la roca la que resuelve unitivamente el sueño de la madre y la voluntad del hijo. No hay una sustancia del mal, no hay una región destinada a Satán, los que pensaban que la fascinación de la materia eran las lentejuelas del diablo, olvidaban que al verbo encarnado responde el cuerpo para la resurrección en la gloria. (P, 286)

Es la reconciliación con la materia, verla, no como una abominación, sino como un zambullirse temporalmente en las tinieblas para poder ascender luego a la luz. Después de citar a Santo Tomás para dar mayor autoridad a su teoría, Cemí termina diciendo: "Quizás la resurrección de los cuerpos sea el verdadero nombre de lo que Fronesis llamó la 'hipertelia de la inmortalidad.'" (P, 288)

Momentos después, al bajar las escalinatas de la Universidad, Cemí tiene la última visión que sirve de marco a la polémica y reafirma las opiniones de Fronesis y Cemí. Ve una carroza con un enorme falo y

Formando como la cara de la carroza, una vulva de mujer opulenta, tamaño proporcionado al falo que conducía la carreta, estaba acompañada por dos geniecillos que con graciosos movimientos parecían indicarle al falo el sitio de su destino y el final de sus oscilaciones. Un lazo negro, del tamaño de un muerciélago gigante, cubría casi la vulva, temblorosa por el mugido de los toros, pero la sombra del animal enemigo de la sangre, tapaba el círculo de las flores, cada vez que los toros daban un paso y el casquete de cornalina avanzaba, rodeado de chillones enanos fálicos. (P, 289)

Hay una analogía entre la mujer y la muerte que, aunque aquí no se explica su origen, en el capítulo X se declara: el miedo a la vagina dentada, símbolo del temor a la muerte que debe superarse porque esa muerte da lugar a una nueva creación, en un plano, y a la resurrección, en otro. Esta analogía se reitera en el capítulo XIV. La homosexualidad es, pues, una etapa en la vida del hombre, la que sucede a la caída, y constituye una fuerte protesta ante la pérdida de la pureza y la inmortalidad origina-

rias. Es una etapa que hay que superar y eso es lo que va a hacer Fronesis en el capítulo siguiente.

Aquí se puede apreciar bien la dificultad de la técnica de Lezama, que no se basa sólo en la proliferación de metáforas y en la complejidad de muchas de ellas, sino en la violenta juxtaposición que a veces se confunde con la digresión. Por ejemplo, cuando Cemí salta de Aristóteles a San Agustín y a Santo Tomás para darnos tesis, antítesis y síntesis entre el pensamiento griego y el cristiano. La reiteración con variaciones también puede perder a cualquier lector, pues la misma idea puede ir cambiando insensiblemente de una exposición a la siguiente hasta convertirse en algo bastante diferente, como pasa con la 'hipertelia de la inmortalidad'. La multiplicidad de planos que maneja el autor también desorienta, pues cualquier frase puede verse en varios sentidos que, aunque variados, no se contradicen. La cantidad enorme de alusiones culturales es otro escollo y, por último, los descuidos, como el de atribuirle a Fronesis las palabras dichas por Foción.

Superación de la homosexualidad

En el capítulo IX los tres amigos han llegado a la conclusión de que el homosexualismo es el tenaz aferrarse a un pasado ideal --el círculo, el andrógino, la inmortalidad-- que se ha perdido irremediablemente. También es necesario superar esa actitud infantil aceptando la nueva realidad --la división de los sexos, la muerte-- para poder apreciar la posibilidad infinita que ella proporciona al ser humano: el poder creador, la resurrección. El capítulo X es la puesta en práctica de estas ideas, hipostasiándolas y convirtiéndolas en novela:

Pensaba también Cemí en la novela que yacía oculta detrás de aquellas palabras. Pero no lograba reconstruir en qué forma se hipostasiaban las palabras oídas. (P, 290)

Con esto no hace más que llamarnos la atención. En seguida empiezan a tomar forma esas palabras: Lucía y Fronesis van al cine a ver una versión moderna de Tristán e Isolda. Cemí, sin saberlo, se encuentra en la misma sala. Después descubre que Foción está también allí, en acecho de la pareja. El leitmotiv del dragón aparece en este momento y continuará, en constante transformación, hasta el capítulo siguiente. Hay un paralelismo entre las vicitudes de Fronesis y Lucía y las de Tristán e Isolda. También hay un contrapunto de luz y sombras, en la panta-

lla, comandadas por la visión de Cemí y Foción. La vista de Cemí sobre la pareja coincide con el predominio de la luz en la pantalla y el triunfo momentáneo de Lucía. La vista de Foción coincide con el predominio de la sombra y la retirada de Cemí y Lucía.

El triunfo de Foción ha sido muy pasajero. Esa noche, en dos escenas yuxtapuestas, Fronesis y Lucía llegan a consumar su unión, mientras Foción le cuenta la historia familiar de aquél a Cemí. Surge el joven de la historia como hijo del dragón de dos cabezas --las dos madres, la material y la espiritual-- lo cual se hace evidente en el episodio con Lucía, por su actitud ambivalente hacia la mujer: temor y repugnancia, por una parte, y deseo y firme voluntad de vencer sus temores, por otra. El temor es el miedo a la vagina dentada, según confesará después. La solución que halla es ingeniosa y simbólica: el doble círculo recortado de la camiseta, ouroboros, símbolo de la inmortalidad. Si el homosexualismo es la hipertelia de la inmortalidad, su vencimiento es la aceptación de las limitaciones del nuevo estado y también el descubrimiento de las nuevas potencialidades: el poder creativo, anticipo de la resurrección. En efecto, más tarde, desde el malecón, Fronesis lanza la camiseta al mar:

La camiseta misma antes de anegarse, se fue circunlizandó como una serpiente a la que alguien ha transmitido la inmortalidad, pero al mismo tiempo en las concavidades gordezuelas del cuerpo del hombre fue apareciendo la serpiente fálica, era necesario crear al perder precisamente la inmor-

talidad. Así el hombre fue mortal, pero creador y la serpiente fálica se convirtió en un fragmento que debe resurgir. Fronesis sentía que los dos círculos de la camiseta al desaparecer en el oleaje, desaparecerían también de sus terrores para dar paso a la serpiente circuncidada. (P, 317-8) (Los subrayados son nuestros).

Así exorcisa Fronesis sus temores, que no desaparecen del todo. Queda el dolor de la pérdida y la angustia cósmica ante su propia pequeñez:

El extenso muro entre la noche que avanzaba hasta el mar y el oleaje que volvía siempre hacia la tierra, y el puntico grotesco que él ocupaba en esa zona divisoria, lo llevó, como si hubiera sufrido una mutilación reciente, a hundir la cara en las dos manos juntas, con los codos apoyados en las piernas. Era la postura de algunas momias del período copto, encontradas con el encogimiento placentario. Empezaba a sentirse protegido cuando comenzó a llover. (P, 319)

Vencido ya el temor a la mujer y a la muerte, Fronesis y Cemí podrán encaminar sus esfuerzos hacia la creación. En efecto, pronto empieza el tema literario a desarrollarse, al tiempo que Cemí lo absuelve de toda culpa: "Ego te absolvo," le dice, en dos ocasiones, mientras ambos censuran a Nietzsche.

El esfuerzo de Fronesis ha sido grande y contrasta con la debilidad de Foción, quien sucumbe otra vez a sus pasiones, mientras el amigo ha escalado un peldaño más hacia la luz. También se contrastan las historias familiares de ambos jóvenes, sus árboles genealógicos, como complementos del de Cemí, reflejando al carácter de cada uno: sumergido en las sombras de su caos, Foción; dualista, Fronesis, entre la materia y el espíritu, con los pies

en el infierno y la cabeza en el cielo.

Las historias familiares realizan también la función de exorcismos, ya que esta clase de conjuro es fundamental en la obra y la teoría de Lezama. Estos pertenecen al mismo tipo que la sicoterapia o el psicoanálisis, cuya finalidad es llegar al autoconocimiento.

La creación

El tema se inicia con la discusión que tienen Fronesis y Cemí sobre Nietzsche, precedida por el rito sexual de aquél, por el que se liberan las fuerzas creadoras del hombre. Apenas rozado antes en las conversaciones de los amigos, el tema va tomando impulso hasta encarnar en el fibroma del corazón del que operan a la madre de Cemí al final del capítulo X. Podrá parecer atrevida esta afirmación, de manera que conviene analizar en detalle el pasaje.

Un fibroma en el corazón es de todo punto imposible. Este crecimiento es demasiado duro y paralizaría el corazón mucho antes de llegar a pesar 17 libras. Además, la capacidad torácica es insuficiente para semejante bulto (del tamaño de un jamón grande). El fibroma es, pues, simbólico. Debemos recordar que la madre, según vimos en Aventuras, es la materia, y que la poesía es el encuentro de la causalidad (la materia, lo real) con lo incondicionado (lo invisible, lo divino):

Es David, rey viejo, rayo largo que va entrando en la noche. Lo que ha quedado es la poesía, la causalidad y lo incondicionado al encontrarse han formado un monstruosillo, la poesía.⁴³

Ahora bien, el fibroma es un monstruo también:

Aquellas insensibles fibras parecían, dentro de la vasija de cristal, un dragón atravesado por una lanza, por un rayo de luz, por una hebra de energía capaz de destruir esas minas de cartón y de carbón, extendiéndose por sus galerías como una mano que se va abriendo hasta dejar inscripciones indescifrables en paredones oscilantes. (P, 343)

Es un dragón atravesado por un rayo de luz --el encuentro de lo causal y lo incondicionado-- que deja inscripciones indescifrables. Otra prueba serían estas palabras del capítulo XI: "La serpiente crece a dragón y disminuye a oso. En un himnario de Fayum se dice: 'el dragón de cara de león y su madre la materia'." (P, 355). Volviendo al fibroma encontramos lo siguiente:

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. De la misma manera, en los cuerpos que logra la imaginación, hay que destruir el elemento serpiente para dar paso al elemento dragón, un organismo que está hecho para devorarse en el círculo, tiene que destruirse para que irrumpa una nueva bestia, surgiendo del lago sulfúrico, pidiéndole prestadas sus garras a los grandes vultúridos y su cráneo al can tricéfalo que cuida las moradas subterráneas. (P, 344)

Otra vez Lezama nos lleva a relacionar el acto creativo con la superación del rito androginal y nos reitera la dualidad, aérea y subterránea, de la poesía. Queda otra particularidad, su posible aislamiento:

De esta manera, a la cantidad de monstruos que el hombre ha podido crear, la orquesta, la cacería, la poesía aparece el más cambiante instrumento de aprehensión, el que puede estar más cerca del torbellino y el que puede, al derivar de ese germen una sustancia, tener un cuerpo de la más permanente resistencia, luego es posible el aislamiento de un monstruo elaborado por el hombre

donde puede aprisionarse el germen y su desarrollo, la constitución de un ente germinal? ¿Luego existe el germen capaz de constituirse en ente de poesía y no en ser o en existencia? Es posible entonces la poesía en el poema; es posible que la visita en el tiempo pueda reconstituirse, permanecer, repetirse.⁴⁴

Es posible aislar la poesía y atraparla en el poema, de igual manera que, en este pasaje, se ha separado el fibroma para conservarlo en un frasco de cristal.

También Julio Ortega ha visto la superación de los contrarios en el fibroma:

Pero es posible que esa exuberancia sea también una parte de la figura a leer, ya que la novela no rehusa ningún extremo de la realidad humana, y más bien busca superar los contrarios y mostrar la doble valencia de los hechos: no es casual que incluso el fibroma que operan a la madre sea contemplado en la novela como un objeto necesario y deslumbrante.⁴⁵

La unión de los opuestos, el anverso y el reverso, el tesoro y la excreta, el dragón atravesado por un rayo de luz, se viene fraguando desde el principio de la novela, donde se presentan las oposiciones (el coronel y Alberto, Rialta y Leticia). En esta parte se realiza la síntesis comenzando con la unión de Fronesis y Lucía y repitiéndose en varios niveles como en la imagen que logra Cemí un día, al regresar a su casa:

Al decir triste como el mar, Cemí pudo dar un reojo, unir el amarillo chispeante de la cerveza con el amarillo ensalivado del diente de oro del cantor, con el amarillo más noble, surcado de un verde creador, de una boñiga que ya, por lo menos, comenzaba por alegrar a un moscardón con su precioso collarín escarlata. A Cemí le pareció oír el bordoneo festivo del insecto. (P, 328-9)

Esta tensión se presenta gradualmente en una escena donde los contrarios se enfrentan, sin alcanzar la síntesis, al principio: Cemí y Fronesis ascienden del número al canto, frente a un coro que aplaude pero no participa, coro que es calificado por ellos como dragón, y aún peor: "El misterio del coro ha cesado, como el jabalí acorralado ha terminado por ser atravesado por una lanza de plomo." (P, 353) Nótese que es una lanza de plomo y no un rayo de luz; aquí el rayo serían Cemí y Fronesis. Este coro se opone a los que pretenden salvarse por el pecado:

De igual manera que el coro, en los días nuestros, sólo soporta las exigencias de sus contradicciones y le sale al paso a los aventureros que quieren aumentar su dosis de pecado original, impidiendo la felix culpa, el mal como un momentáneo aventurarse en la noche, enriqueciéndose con las suntuosas lecciones de sus caprichos. En nuestra época sólo el dragón puede mentir, puede engullir, puede transformar la mentira en la piel del mundo. (P, 355)

Como ese dragón es la materia y la materia es la madre, de aquí Lezama nos lleva al tema de la madre para conducirnos a donde le interesa, la resurrección. Las madres se van a oponer a la resurrección por no ver morir a sus hijos, o sea, la materia tratará de vencer al espíritu. Pero, de pronto, se transfigurará, abrigantándose y refulgiendo, en el Valle del Esplendor. San Jorge, el vencedor del dragón, también transfigurado, lo persigue por los cielos (¿el poeta en persecución de la poesía?):

Impulsado por los estallidos terrenales de ese día de la resurrección, San Jorge tripulando ahora a Pegaso, se derrumbará sobre la constelación del Dragón rompiendo sus eslabones de estrellas, su cabeza de carbunclo y su engordado buche de luna

palúdica. . .(P, 359)

Se ha llegado a la unidad de los tres planos, estelar, terrestre y lunar. Aquí la acción se interrumpe abruptamente y se intercala el poema que Fronesis le dedica a Cemí, gran sorpresa placentera así como dolorosa, ya que significa la retirada del amigo:

Al llegar la noche había leído innumerables veces el poema, pero cuando llegó la hora de dormir sabía que llegaría el reverso doloroso de aquel disfrute. (P, 361)

Anverso y reverso de dolor y placer como antes de materia y espíritu, de tinieblas y luz. El noble amigo se ha retirado, ha desaparecido de la vida de Cemí; después de la nobleza de su trato, lleno de conversaciones elevadas, Cemí se enfrenta con el caos de Foción en el relato de su viaje a Nueva York, donde se mezcla la homosexualidad y el incesto. Este episodio da la clave de todo el capítulo, pues aquí se expresa más directamente la integración de las partes por la unión de los opuestos:

Así la triada incestuosa se escinde en diada androginal y en diada clitoidea, días para George y días para Daisy. Pero con esperada frecuencia volvíamos al ternario, a unir sol, tierra y luna, aunque yo casi siempre me inclinaba a la luna silentiae amicae. (P, 368)

Foción, el más bajo e inmoral de los tres amigos, también contribuye, con sus caóticos impulsos, a la unidad de las tres partes del alma: Cemí, el aspecto solar, Fronesis, el lunar, y Foción, el terrestre. Por otra parte, este capítulo corresponde a la carta de la Luna del Gran Arcano del

Tarot, y la luna tiene la significación de muerte y resurrección (luna nueva y creciente) y hace el doble papel de Diana y Hécate, lo celestial y lo infernal, que son los temas que se han estado discutiendo en todo el capítulo.⁴⁶

Foción, en su persecución de Fronesis, se hunde más y más en su caos hasta llegar a la locura. Al desaparecer los dos amigos, Cemí queda libre para sus experimentos lingüísticos, a veces encarnados en imágenes. De una palabra copta, Tamiela, obtiene un número crecido de vocablos distribuidos en parejas o grupos opuestos que después logran la unidad:

. . . tesoro y letrina, uniendo la energía solar y la excreta, el ojo del tigre y la bilis, el sitio donde se guardaba lo más valioso con lo más insignificante y descreado, pero que, sin embargo, favorecía el curso de las estaciones con su demoníaca y sulfurosa ayuda a la tierra. Nos aconseja cuidado con los distingos. Nos aconseja el gran Uno, el tesoro de la excreta y la excreta del tesoro. (. . .) Pero Tamiela, la deliciosa palabra copta, que ya vimos subdividida como los anillos de una serpiente, volvía después a integrarse en un solo signo, en francés poche, buche en castellano. Eran mutaciones que no alteraban su sustancia. Después de las diez variantes señaladas, se resumía en una sola palabra, lanzaba un buche, donde estaban las diez mutaciones. Eran los cinco buches lanzados desde la tierra de las tinieblas, por los cinco príncipes pestilenciales. (p, 382-3)

Cemí no puede decirle a Foción: "Ego te absolvo," como le dijo a Fronesis, pero puede dar validez a su hazaña con sus propios experimentos lingüísticos. Desde la caótica diversidad llega al Uno a través de la palabra, con sus múltiples significados y su sentido único. Y de la palabra

pasa al canto, a la imagen, que es sustancia una e indivisible, a pesar de la cadena de metáforas.

La recapitulación de todos estos episodios es la confrontación de Fronesis con su padre por la amistad de Foción, en la que aquél declara:

Todavía los antiguos conservadores creían en la felix culpa, el pecado necesario que nos pone en camino de la salvación. (P, 386)

Recuérdese que ya en Enemigo rumor y en Aventuras sigilosas habíamos encontrado la idea de la salvación por la culpa, que ahora reencontramos en forma más compleja. La culpa de Foción, aunque más humildemente, contribuye tanto como la razón de Fronesis y la pureza angelical de Cemí a la salvación del individuo, pues éste es, después de todo, indiviso y único.

La muerte de la abuela de Cemí, doña Augusta, es el sacrificio que hace posible la unidad lograda, pues, un rayo destruye el árbol que Foción, en su locura, rodeaba en círculos, librándolo de su adoración a la 'eternidad circular' y facilitando la vuelta al Uno de la tríada amistosa.

Volvamos a la técnica de Lezama, que es interesantísima. La yuxtaposición es tan abrupta y abundante que a veces parece un mero divagar. El continuo reiterar con variaciones es lo único que nos da la pauta, el hilo de Ariadna que desentraña el sentido final del conjunto. Difícilmente se podría desentrañar éste sin los leitmotifs del dragón y la madre, traídos desde el capítulo IX hasta el

fin del XI. Esta técnica es una puesta en práctica de la idea de las infinitas progresiones de la metáfora que conducen a la imagen, idea que Lezama ha repetido en numerosas ocasiones en diversas formas. Veamos una de ellas:

Yo creo que la maravilla del poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones, y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa poiesis. (LGT, 28)

La multiplicidad de la materia encarnada en Foción, la multitud, el dragón y, parcialmente, en Fronesis y Lucía, se enfrenta al espíritu encarnado en el rayo de luz, San Jorge y Cemí, para alcanzar la unión de los contrarios, el Gran Todo, la poesía, la imagen. Éste es, en especial, la imagen de la resurrección, de la materia transfigurada, el fibroma, cuya separación hace posible la salud de la madre enferma, el dragón atravesado por un rayo de luz, al que se llegó por la aceptación de la muerte y la división de los sexos, por el pecado salvador, por la palabra. Estas tres vías redentoras ya las habíamos visto en Enemigo rumor, aunque sin el equivalente mujer=muerte y con un orden diferente: la poesía, la muerte-resurrección y el pecado que redime.

La tercera parte: la elevación a la
poesía

La destrucción del tiempo

El hombre tripartito no puede llegar a la poesía, primero tiene que reconquistar la unidad perdida. El tiempo también tiene que dejar de fluir para permitir el acceso a ella. El tiempo es división en años, días, horas; lo contrario es la eternidad, todos los momentos coincidentes en uno solo. En la experiencia poética, como en la mística, el tiempo deja de fluir, se paraliza en un solo momento eterno. Si Cemí ha de llegar a la poesía, el primer requisito es la destrucción del tiempo. Esto es lo que ocurre en el capítulo XII, el Sol de las cartas del Tarot; el mismo Lezama lo ha declarado así en "Confluencias":

Capítulo XII, negación del tiempo, detrás de la urna de cristal cambian incesantemente sus rostros el garzón y el centurión muertos, solamente que en el capítulo XIV, ya al final, el que aparece detrás de la urna es el mismo Oppiano Licario. Negación del tiempo lograda en el sueño, donde no solamente el tiempo sino la dimensión desaparecen. Muevo la enormidad de un hacha, logro velocidades infinitas, veo los ciegos en los mercados nocturnos conversando sobre la calidad plástica de las fresas, al final, los soldados romanos, jugando a la Taba entre las ruinas, logro la tetractis, el cuatro, dios.
(IVO, 262)

La enormidad de un hacha a velocidades infinitas es la que da la estructura del cuento, en forma de remolino, donde los fragmentos de cuatro historias se suceden hasta

coincidir en un punto central. El remolino o la espiral es la imagen que Lezama usa para expresar el paso de la eternidad al tiempo o viceversa, quizás por ser una forma intermedia entre el círculo y la recta con que generalmente se representan ambos. Por ejemplo: "Veinte años de ausencia equivale a un remolino en la muerte" (LGT, 29) y "Granizados toronjiles y ríos de velamen congelados/ aguardan la señal de una mustia hoja de oro,/ alzada en espiral, sobre el otoño de aguas tan hirvientes" ("Fuerte de Narciso"). En la novela la imagen de la espiral se convierte en estructura; es su manera de hipostasiarse.⁴⁷

Las cuatro historias son otras tantas formas de vencer el tiempo: la fama, en la historia de Atrio Flaminio; la repetición en la del niño y el jarrón; el insomnio, en la del desvelado nocturno, y la durmición, en la del crítico musical. Todas estas maneras de anular el tiempo son tradicionales salvo una, el insomnio, tema típico de nuestro tiempo; recuérdese el poema de Borges. Quizás por eso el desvelado nocturno puede ser identificable con Cemí, el hombre de nuestra época que se pasea por las calles de La Habana descubriendo imágenes, el poeta que ha de vencer el tiempo. También el niño que juega con el jarrón parece ser Cemí en su niñez; otra manera de destruir el tiempo, la coincidencia del mismo personaje en distintos momentos de su vida. En ambas historias hay un brusco

cambio del punto de vista: la narración pasa de la tercera a la primera persona.

Pero todos estos métodos son artificiales, literarios, el tiempo todavía está ahí, aunque tratemos de engañarnos. La cuarta y más definitiva forma de aniquilarlo es la muerte, cuando empieza "por no existir ese pecado", pues, todos los personajes del cuento mueren: Atrio Flaminio, el niño, el desvelado nocturno, el crítico musical y la guardiana. Es por ese motivo que coinciden todos en un punto y en un momento, porque coinciden en la muerte. Por eso también la imagen final de los centuriones que juegan a la taba y logran el cuatro, Dios. Por supuesto, que se trata de una muerte simbólica. Recuérdense la identificación que habíamos visto, en las primeras poesías de Lezama, entre poesía y muerte, la 'muerte mágica' de "Una oscura pradera me convida" y la 'muerte oblicua' de "Tedio del segundo día."

La destrucción del espacio

De la misma manera que fue necesario liberarse del tiempo para acceder a la poesía, también hay que liberarse del espacio, según ha confesado Lezama en "Confluencias":

El capítulo XIII intenta mostrar un perpetuum mobile, para liberarse de la condicional espacial. La cabeza del cordero, rotando en su piñón, logra esa dimensión de Oppiano Licario, la de la sobrenaturalidad, las figuras del pasado infantil vuelven a reaparecer. (IVO, 262)

La destrucción del espacio no es tan convincente como la del tiempo, quizás porque aquélla es la favorita de nuestra época y se ha repetido mucho. Además, ¿quién no ha sentido alguna vez el tiempo detenerse? No se podría decir lo mismo del espacio. Lezama lo anula por medio del movimiento continuo dentro del ómnibus mágico conducido por la testa de un toro que gira en una rueda de acero. Como esas barcas míticas que transportaban a los muertos a la otra orilla, el ómnibus mágico lleva a los poetas a la ribera de la poesía. Se han descompuesto porque se le ha permitido a la cabeza de toro girar más de dos horas en la misma dirección. De tanto surcar caminos trillados la poesía se ha paralizado. Ahora adquiere una nueva cabeza y nuevos pasajeros que renovarán su vitalidad. Estos son los personajes que ya hemos visto en el segundo capítulo en la cuartería habanera, además de José Cemí y Oppiano

Licario. Son los jóvenes poetas de Orígenes que reavivaron el fuego de la poesía en Cuba, que yacía apagado, con la ayuda de Oppiano, el Ícaro. El grupo es heterogéneo, pues no falta un judas, Martincillo, que le roba su tesoro a la poesía para, después de encontrarlo inservible, abandonarlo en medio del camino; ni un héroe, Cemí, que recupera el tesoro para restituirlo a su legítimo dueño. Tampoco faltan los representantes del estilo sistálico o de las pasiones tumultuosas: Adalberto, Vivino y Martincillo, y los del estilo hesicástico, o del equilibrio anímico: Cemí. Al final, Cemí llega a la casa de Oppiano, el templo de la poesía, donde éste lo felicita por haber alcanzado el estilo hesicástico en tan breve tiempo y, golpeando una varilla de metal, dice: "Entonces, podemos ya empezar." Se han vencido todos los obstáculos, se está ya a las puertas de la creación poética.

El símbolo de las monedas es muy significativo: es el tesoro que guarda la poesía; en sus dos caras tiene una Minerva y un Pegaso. El Pegaso es símbolo de la poesía también, como ya se ha visto en el segundo capítulo de esta tesis. La Minerva señala la aristía o "protección minervina en medio del remolino de la pelea." (P, 444). Al hablar de la poesía moderna, Lezama ha dicho:

Creo que en el caso de Baudelaire se vuelve a la areteia, o poesía como destino, como sacrificio, y a la aristia, o protección de Palas a Diomedes, tal como aparece en el Canto VI de La Iliada (LGT, 37).

El robo de las monedas no es tanto para señalar al judas del grupo como para hacer circular las monedas y que éstas toquen a cada uno de los elegidos, infundiéndoles su energía solar y la protección de Palas. Muchos son los llamados, pero pocos los elegidos. El ómnibus está repleto, pero sólo los que han sido tocados por el tesoro de la poesía se encontrarán en casa de Oppiano al final del capítulo. La dirección de éste es muy significativa, como han hecho notar Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández en "Paradiso, culminación del barroco cubano"⁴⁸: se trata de los alrededores del antiguo cementerio Espada.

Oppiano Licario

Ya hemos sugerido que Oppiano Licario es símbolo de la poesía. Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández así lo han tratado de probar en su monografía.⁴⁹ Se basan para ello en su mezcla de Helena de Troya y Doctor Fausto, especie de Euforión, que es, para Goethe, símbolo de la poesía moderna, hija de la unión de lo clásico y lo romántico. También en sus poderes mágicos, su dominio completo del conocimiento, su papel de testigo en episodios clave del pasado familiar de Cemí, la posesión de "un tesoro que a nadie le interesa," el origen de su nombre, el lugar donde vive y las propias declaraciones del autor, entre las que se encuentra la siguiente:

Por eso yo creo que Paradiso, a los que fascina, los fascina por eso: porque les ofrece lo muy cercano, lo convidante en el hombre, y, al mismo tiempo, lo más lejano: ese Oppiano Licario que salta en la lejanía de la ruina tibetana, como una ciudad donde ya el hombre ha roto los límites de su frontera corporal, y lo que fluye en él es un ente de la libertad, un elfo, una especie de hijo de Helena de Troya y el Doctor Fausto, un especie de "Euforión," un monstruo que salta entre las llamas y que, al final, se precipita en el abismo proclamando su absoluta libertad. . ."50

Otros, como Emir Rodríguez Monegal, han dicho con más sentido, que Licario es el guía, el maestro:

Lo que sí me importa es una de sus significaciones más obvias: por medio del poema—el último texto que escribe Oppiano Licario antes de morir—su

destino de guía, de maestro, de mentor, se cumple y realiza finalmente: el poema trasmite el testamento de Oppiano Licario, testamento dirigido a un solo ser, a aquél que de algún modo lo continuará, cumplirá su obra, la perfeccionará.⁵¹

César López lo llama pontífice:

De la apariencia trivial del viaje surge la convocatoria a la casa de Oppiano Licario quien esperaba su momento de oficiante para poder morir (aquí el sentido de pontífice se le puede muy bien otorgar a Oppiano Licario: pontífice sería el que hace puente, y efectivamente es él, un puente para que Cemí pase al mundo de la imagen, al cosmos de la gran poesía).⁵²

Gustavo Pérez Firmat compara su función con la de Virgilio en la Divina Comedia,⁵³ y es convincente en las pruebas que ofrece ya que no lo es en otros puntos que trata. Según esto, Oppiano es el Poeta, no la poesía, arquetipo formado por abstracción de todos los grandes poetas del presente y del pasado. Es un mago, el hombre que posee el "conocimiento infinito", el hombre capaz de hacer encarnar lo irreal. Pero, el verdadero guía poético de Cemí ha sido la muerte, la del padre, del tío, de la abuela; de ahí las características tan fantasmales de Oppiano, de ahí su muerte final que las resumirá a todas, de ahí que en La muerte de Oppiano Licario, éste, "el Ícaro, apenas se ha dado cuenta de que está muerto y utiliza todos los procedimientos desde la imagen hasta el vacío que ingurgita para estar de nuevo entre nosotros."⁵⁴ Porque "es la imagen alcanzada por el hombre de la resurrección" (LGT, 32), que es la definición que da Lezama de la poesía. De manera que en casi todo Paradiso, Licario es el Poeta, el

guía, pero desde el momento que muere es símbolo de la poesía, como lo seremos todos algún día. Habría que esperar la aparición de La muerte de Oppiano Licario para comprobar este aserto.

En la serie de episodios tan inconexos que suceden a la fiesta en casa de Cochrane, en el capítulo XIV, en los que la presencia de Licario une tiempos tan alejados como el presente, la Revolución Francesa, 1524, el pasado inmediato y 1910, nuestro personaje se desdobra en dos: Logakón Posible, que se siembra en la tierra como un árbol y empieza a echar raíces, y el Ícaro que, en su afán de elevarse hasta el sol, cae en tierra:

En La caída de Ícaro cuando ya bracea en la bahía con el estorbo de la cera en el aguaje, su primer asombro es la indiferencia de los tres campesinos ante la hazaña. (P, 479)

Logakón viene de logos, el verbo, que al echar raíces y convertirse en árbol, encarna. Es el verbo encarnado, la unión del espíritu y la materia. Aquí tenemos los dos movimientos que caracterizan al hombre, amo y señor de la zona intermedia entre el cielo y la tierra: al de elevación y el de descenso. Según Pascal --uno de los pilares del sistema de Lezama-- el hombre, mientras más pretende elevarse, más rápido cae y, mientras más se hunde, más se eleva.⁵⁵

Esta serie de episodios termina con la muerte de Oppiano quien, antes de expirar, repite la frase de Descartes: Davum, Davum esse, non Oedipum. Davum no es

una palabra común, sino el nombre de un esclavo. Hay, pues, una declaración y un rechazo. La declaración es: el hombre es un esclavo en la tierra. Como Lezama no ha mencionado a Edipo más que en relación a la oscuridad ("¡Ah, oscuridad, mi luz!"), el rechazo puede que sea a la oscuridad, a la ignorancia en que estamos sumidos en esta vida, o bien un adiós a la materia, ya que Edipo es el hombre casado con su madre, esto es, con la materia. Con estas palabras Oppiano nos quiere decir: somos esclavos de la materia; al morir nos liberamos y podemos llegar a la visión de la gloria y al conocimiento infinito.

Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández también sugieren la posibilidad de que Oppiano Licario sea otro alter ego del autor⁵⁶ y Julio Ortega lo considera una alegoría de Cemí:

Oppiano es también, dije antes, una alegoría del propio Cemí, una proyección suya hacia el pasado —a los instantes decisivos de su vida donde no estuvo presente: la muerte de su padre y la muerte de su tío Alberto—, y por eso su encuentro con este Ícaro fulgurante significa el cierre de un ciclo abierto, en encuentro que liga el pasado y el destino en la historia del aprendizaje.⁵⁷

En efecto, si nos fijamos en su vida diaria, al principio del capítulo, así debe haber sido la vida de Lezama en sus cuarenta, cuando empezó a escribir Paradiso, cuando publicó "Oppiano Licario" en Orígenes. Un solterón en su cuarentena, con un humilde trabajo oficinesco, que vive con su madre y su hermana. . . ¡y esas comidas jitanjafóricas que narra!⁵⁸ Es natural que Lezama use su propia

experiencia al novelar, pero ésa no es la única razón. Si Oppiano es la poesía o el arquetipo del poeta, como la poesía no es sólo "la imagen alcanzada por el hombre de la resurrección", sino también "tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la propia resurrección", (LGT, 32) es lógico que Lezama nos dé aquí, la imagen de su propia resurrección.

El encuentro de Cemí con Oppiano es interesantísimo. Es una recapitulación a un nivel superior de la síntesis lograda en la segunda parte. Cemí camina por las calles y siente la atracción de una noche doble, la que baja de las estrellas y la que asciende de las entrañas de la tierra, "la que trazaba cordeles y laberintos entre sus piernas" (P, 481). En su caminata encuentra una casa de tres pisos totalmente iluminada, envuelta en un "halo lunar". "Chorrea la luz en los tres pisos, produciendo el efecto de un ascendiit que cortaba y subdividía la noche en tajadas salitreras." (P, 482). Siguiendo su caminata se encuentra un parque infantil que despedía una musiquilla temblona y, en el tiovivo, su guardián, con aspecto de "timonel de una máquina infernal" (P, 484). De allí pasa a un bosque, "donde los árboles trepaban unos sobre otros," (P, 484) y en su centro una casa. "La casa misma parecía un bosque en la sobrenaturaleza" (P, 485). Tenemos que Cemí se ha encontrado con la naturaleza perdida (la casa iluminada); la naturaleza caída (el tiovivo), y la sobrenaturaleza (la casa del bosque), que es el claro-oscuro o la unión de los contrarios.

Gustavo Pérez Firmat halla un simbolismo similar, pero no idéntico:

As will be shown, the house in Lezama's novel is a symbol of Paradise, and the amusement park and the forest, of Hell and Purgatory respectively.⁵⁹

Para Lezama, la naturaleza caída, o sea, la tierra, es casi siempre igual al infierno. Recuérdense las imágenes infernales del capítulo octavo, el de la caída. Ha llegado hasta a negar el infierno de los castigos post terrenales o, por lo menos, a anular su eficacia: ". . .tal vez sería bueno recordar la visión memorable de una Santa en la que se le reveló que había un infierno, pero que estaba vacío."⁶⁰

Si Pérez Firmat halla un símbolo del purgatorio en el bosque es por su empeño de equiparar Paradiso a la Divina Comedia y quizás también porque confunde la casa del bosque con la casa iluminada.

Los símbolos que Cemí halla en la casa del bosque son muy significativos: lanzas, llaves, espadas y cálices del Santo Grial:

La lanza penetraba en un costado del que ascendía un bastón, la llave franqueaba la entrada a un castillo hechizado, la espada de las decapitaciones en una plaza pública y los caballeros del rey Arturo se sentaban alrededor de la copa con sangre. Los emblemas de los mosaicos estaban tratados en rojo cinabrio, la lanza era transparente como el diamante, un gris acero formando la espada encajada en la tierra como un phallus, y cada trébol representaba una llave, como si se unieran la naturaleza y la sobrenaturaleza en algo hecho para penetrar, para saltar de una región a otra, para llegar al castillo e interrumpir la fiesta de los trovadores herméticos. Una guirnalda entrelazaba el Eros y el Tánatos, el sumergimiento en la vulva era la resurrección en el valle del esplendor (P, 485).

El castillo hechizado es la poesía, (esto lo veremos en el capítulo IV) que, a su vez, es la unión de los contrarios, del espíritu y la materia, de Eros y Tánatos, la imagen de la resurrección, la más alta imagen que pueda alcanzar el hombre. Ahora se comprende la enorme significación del conjuro sexual de Fronesis que, al superar la homosexualidad y lograr la unión de los contrarios, hombre y mujer, abre las puertas de una síntesis superior, la poesía, imagen y anticipo de la resurrección, la materia transfigurada y la comunión de los santos en el valle del esplendor. Emir Rodríguez Monegal ha visto en "El silogismo poético del sobresalto" esta unión de los contrarios en forma de correspondencias:

. . .en esa búsqueda del sobresalto es esencial la inversión. Lo que esta arriba va a ir abajo; lo que está abajo, arriba. De la misma manera que el loco es coronado rey en Carnaval, y los excesos más groseros de la carne (la fornicación bestial, la sodomía, pero también la defecación) encuentran sentido en el Carnaval, esos mismos excesos, metamorfoseados por la escritura lezamesca, encuentran su sitio en la visión invertida y, a la vez, correcta. Se alcanza así una visión del Paradiso que no excluye sino que incluye a su Infierno: se realiza la unión puramente dialéctica de la metáfora que por sucesivas series analógicas desemboca en una imagen final y doble. Esa es la visión total que opera en el silogismo poético, de Oppiano Licario, de José Cemí, de José Lezama Lima.⁶¹

Hay otros símbolos como las estalactitas y los llamares de las columnas y este grupo apartado y cubierto de la mayor oscuridad:

Al lado del dios Término, vio dos espantapájaros disfrazados de bufones, jugando al ajedrez. Uno adelantaba la mano portando el alfil, la mano se prolongaba en la oblicuidad lunar. Recordó que en francés los

alfiles son llamados fous, locos, y que estaban representados en trajes de bufones. El otro espantapájaros estaba en la actitud de esperar la oblicuidad que avanzaba, la locura que como una estrella errante iba a exhalar la noche, el salto que iba a dar el bufón en su danza grotesca. Estaba escrito con un carbón en la mesa, el verso de Mathurin Regnier: Les fous sont aux échecs, les plus proches des rois, los locos en el ajedrez son los más inmediatos a los reyes (P, 486).

El espantapájaros es el alfil, el loco, el poeta que intenta lo imposible, la imagen de la resurrección, por eso es el que está más cerca del rey --¿Dios? La oblicuidad que avanzaba es una referencia a la vivencia oblicua y el salto del bufón es la hipertelia que permite al poeta llegar a la imagen. (Estos símbolos se comprenderán mejor en el capítulo IV). Al salir de la casa de las estalactitas, Cemí ve al demonio del tiovivo que se retuerce en su frustración:

Temblaba de arriba a abajo como un azogado, parecía que alguien lo tundía a palos, balbuceaba, daba patadas contra la acera, se daba puñadas contra el cuerpo y la cara (P, 487).

Es su frustración ante el triunfo del poeta. Pero el diablo también tiene deseo de ascender, aunque de una manera bufonesca y falsa:

El furor del guardián estaba también en el espíritu de la noche y ascendía con la falsa ascensión de tripular una escoba, la espinilla negra era su cuerpo. (P, 487).

A lo largo de todo este pasaje se reiteran las décimas que habían acompañado a Alberto a su muerte, como queriendo "empatar o zurcir el espacio de la caída," (IVO, 102) que según Lezama es la misión que debe tener la poe-

sía. Entonces, Cemí entra en la casa iluminada y sube a la capilla ardiente donde yace Oppiano. Hace un recuento mental de sus primeras imágenes de la muerte, hasta llegar a la imagen de Oppiano:

Ascendió la imagen de Oppiano Licario, pero ya solo en el ómnibus, con todos los demás asientos vacíos, sonando sus colecciones de medallas, mandando a detener al caballito de sus dracmas griegos, con sus pechos y sus ancas desproporcionados en relación con la cara y con las patas pequeñas que rotaban sobre un tambor (P, 488).

Y ese tambor es el ritmo de la poesía, ritmo hipertélico que le ayuda a alcanzar la sobrenaturalidad:

El inmenso tambor de la noche, un tambor silencioso, que fabrica ausencias, huecos, retiramientos, desconchados por los que cabía un brazo de mar (P, 488).

En la capilla funeraria Cemí se encuentra con la hermana de Oppiano, que le entrega el último poema suyo, dedicado a él:

No lo llamo, porque él viene,
como dos astros cruzados
en sus leyes encaramados
la órbita elíptica tiene.

Yo estuve, pero él estará,
cuando yo sea el puro conocimiento,
la piedra traída en el viento,
en el egipcio paño de lino me envolverá.

La razón y la memoria al azar
verán a la paloma alcanzar
la fe en la sobrenaturalidad.

La araña y la imagen por el cuerpo,
no puede ser, no estoy muerto.

Vi morir a tu padre; ahora, Cemí, tropieza.

Sólo queremos destacar unos versos: "la razón y la

memoria al azar," ambas deben ir unidas y no en una forma lógica, sino prelógica, el azar. "Ahora, Cemí, tropieza". La poesía es un tropezón, una locura, un "enemigo rumor". En esa cámara funeraria Cemí se da cuenta de que "lo que gravitaba en la pequeña capilla era eso precisamente, la ausencia de respuesta" (P, 489). La poesía es la flecha lanzada al infinito, sin esperanza de respuesta, de alcanzar seguridad alguna, por eso es un tropezón y una locura, pero una locura sublime que transporta momentáneamente al poeta (y a su lector) a las regiones más luminosas, aunque luego lo devuelva a las sombras y a la duda.

NOTAS

¹El origen más antiguo de esta tradición se encuentra probablemente en la mitología caldea, según dice John Senior en The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature (Ithaca: Cornell University Press, 1959), p. 11:

The chief figure in Chaldean mythology was Tammuz, the husband whom Istar seeks in her descent into Hell (. . .) According to the myth Istar stops at the seven gates of Hell in pursuit of her dead husband and leaves a symbolic article of clothing at each until at last she removes her tunic and stands naked before Erishkergal, goddess of the dead. During her descent all sexual intercourse stops on earth and in Heaven until Hea, god of life, in desperation orders Erishkergal to grant the terrible request and Istar retraces her steps through the seven gates, receiving her gifts again at each. Her return brings about the miraculous rebirth of Tammuz, who sits up and play his flute amid general rejoicing.

²Con estas palabras nos lo dijo cuando fuimos a visitarlo en 1974. A Eugenia Neves se lo expresó en forma más concisa: "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." "Interrogando...", VM, p. 20.

³Esperanza Figueroa-Amaral, "Forma y estilo en Paradiso", Revista Iberoamericana, XXXVI, 72 (julio-septiembre, 1970), 425.

⁴Magali Fernández Bonilla, "Hacia una elucidación del capítulo I de Paradiso de José Lezama Lima", Romanica, XII (1975), 37-8.

⁵Zoar, el Padre, Baldovina, la hija y Truni, el Espíritu Santo. Julio Ortega ha comentado la importancia de la trinidad en la novela en su artículo: "Aproximaciones a Paradiso", VM, pp. 193-4.

⁶El encaje era símbolo de poesía en Mallarmé y en Lezama sigue siéndolo, pero también en este capítulo hay un contrapunto entre la tradición y la modernidad con base en los encajes y la cocina. Mientras en la discusión de los encajes triunfa completamente lo tradicional, en la cocina, después de fuerte batalla, se acepta lo moderno, personificado en el cocinero mulato Juan Izquierdo.

⁷Para esta interpretación y las siguientes hemos usado: Eden Gray, Mastering the Tarot. Basic Lessons in an Ancient, Mystic Art (New York: Signet, 1973.)

⁸Véase Cirlot: "Luna".

⁹Véase Jacques Sadoul, El tesoro de los alquimistas (Barcelona: Plaza & Janes, 1974), p. 31.

¹⁰Según la mentalidad mítica, por la orgía se vuelve al caos primitivo y esto hace posible la regeneración, el renacer, al repetirse el acto creativo original. Véase Mircea Eliade, Lo sagrado y lo profano (Madrid: Guadarrama, 1966), p. 73.

¹¹Ibid., p. 38.

¹²Justo Celso Ulloa, La narrativa de Lezama Lima y Sarduy: entre la imagen visionaria y el juego verbal (University of Kentucky, 1973), pp. 87-111.

¹³En el capítulo XIV, cuando Cemí empieza a sentir el efecto de la doble noche que lo conduce a la cámara funeraria de Oppiano, se pregunta: "¿Se volvería a encontrar en el puente Rialto, en el absorto producido por la misma canción". (P, p. 481).

¹⁴Ulloa, p. 106.

¹⁵Ibid., p. 110.

¹⁶"El cuaternario --siguió Cemí--, el tetractus, el Nombre Inefable, 'la fuente de la naturaleza que fluye siempre, Dios'". (P, p. 351.)

¹⁷Ulloa, La narrativa..., p. 107.

¹⁸Véase Cirlot: "Tortuga".

¹⁹El alción es símbolo de muerte en vida y vida en muerte, que en Lezama es el hombre caído; véase Robert Graves, "Alcyone and Cyx," en The Greek Myths (New York: George Braziller, 1959), I, pp. 163-5.

²⁰Esperanza Figueroa-Amaral ha dicho: "Paradiso es una aventura del lenguaje bajo la cual se esconde indistintamente la historia de los primeros años de la república de Cuba," "Forma...", p. 425.

²¹Fernando Ortiz, Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar (La Habana: J. Montoro, 1940), xxiii-475.

²²"Interrogando...", VM, p. 25.

²³Véase el comentario que sobre el juego ritual hace Julio Ortega en "Aproximaciones...", VM, pp. 207-9.

²⁴"Interrogando...", VM, p. 28.

²⁵Citado en: Reynaldo González, "José Lezama Lima, el ingenuo culpable," VM, pp. 233-4. /El autor del artículo no dice la procedencia de la cita.⁷

²⁶Emir Rodríguez Monegal ha hecho notar en "Paradiso en su contexto", Mundo Nuevo (junio, 1968), 40:

Incluso es posible practicar una lectura aun más superficial del libro y buscar en él huellas que lo transformarán en román a clef. La tentación es (aparentemente) irresistible en La Habana, donde la crítica oral ha hecho circular atribuciones, con nombres y apellidos, de algunos de los episodios más grotescos o barrocos del libro. ¿Quién no sabe allí el nombre y apellido reales de ese Martincillo, el flautista, que Lezama atraviesa con metáforas fálicas en las págs. 33-36 de la primera edición? La circunstancia de que el tal ahora sea personaje importante del oficialismo cultural no atenúa, sino aguza, el humor sangriento de las alusiones.

Pero por este camino (inútil advertirlo) el libro desaparece y sólo quedan pedazos que el lector manipula a su antojo. De todas las lecturas posibles ésta por ser la más fácil es la más peligrosa. Y la más prescindible.

²⁷Emilio Orozco, Manierismo y barroco (Salamanca: Anaya, 1970), p. 49.

²⁸J.M. Alonso, "A Sentimental Realism", Review 74, (Fall, 1974), 46.

²⁹Jakob Boehme, Concerning the Three Principles of the Divine Essence (London: John M. Watkins, 1910), XVII, p. 36.

³⁰Ulloa, La narrativa..., pp. 104-10.

³¹Eliade, Lo sagrado..., p. 159.

³²"En La Odisea, en el maravilloso capítulo XI, en que Ulises desciende a los infiernos, se establece un diálogo entre el cuerpo y la imagen. Ulises conversa allí con la imagen de Hércules, pues su cuerpo está en el Olimpo", "Introducción a un sistema poético", IVO, p. 79.

³³JLL, "Mitos y cansacio clásico", LEA, p. 7.

³⁴Véase en el apéndice la entrevista de Rosa Ileana Boudet con Lezama Lima en una publicación de la Universidad de La Habana. La copia xerográfica no tiene fecha ni el nombre completo de la publicación.

³⁵Mario Vargas Llosa, "Paradiso: una summa poética, una tentativa imposible", VI, pp. 169-74.

³⁶Vargas Llosa y Rodríguez Monegal, "Sobre el Paradiso de Lezama", Mundo Nuevo, 16 (Paris, 1967), 89-95. [cartas].

³⁷"Interrogando...", VI, p. 24.

³⁸Ulloa, La narrativa..., p. 119; González, "José Lezama Lima...", VI, p. 239; Figueroa-Amaral, "Forma...", p. 433.

- 39 "Interrogando...", VM, p. 24.
- 40 Ibid., p. 24.
- 41 Ibid.
- 42 Julio Cortázar, "Para llegar a Lezama Lima", VM, p. 147.
- 43 JLL, "Preludio a las eras imaginarias", IVO, p. 142.
- 44 JLL, "Las imágenes posibles", IVO, p. 47.
- 45 Julio Ortega, "La biblioteca de José Cemí", Eco, XXVI, 5 (1973), 328.
- 46 Véase Cirlot: "Luna".
- 47 Este no es un símbolo personal de Lezama; es universal. Véase Cirlot: "Espiral".
- 48 Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández, "Paradiso, cluminación del barroco cubano", PSA, CCXIX (junio 1974), 242.
- 49 Ibid., pp. 239-48.
- 50 Joaquín G. Santana, "La novela de una vida", (Entrevista con José Lezama Lima), Indice, noviembre 1 y 15 de 1970, pp. 278-9.
- 51 Rodríguez Monegal, "Paradiso: una silogística del sobresalto", Revista Iberoamericana (julio-diciembre, 1975), 525.
- 52 César López, "Sobre Paradiso", VM, p. 187.
- 53 Gustavo Pérez Firmat, "Descent into Paradiso: A Study of Heaven and Homosexuality", Hispania, LIX, 2 (1976), 249.
- 54 "Interrogando...", VM, p. 28.

⁵⁵José Ferrater Mora, Diccionario de filosofía, 4^a. ed. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1958): "Pascal".

⁵⁶Guillermo y Hernández, "Paradiso, culminación...", p. 247.

⁵⁷Ortega, "Aproximaciones...", VM, p. 216.

⁵⁸La hermana del autor, Eloísa Lezama Lima, nos ha contado que ellos hablaban en 'jitanjáforas' a la hora de la comida, por ejemplo: "Me voy a la mar por sal, saladita", lo cual quería decir: pásame la sal.

⁵⁹Pérez Firmat, "Descent...", p. 249.

⁶⁰"Interrogando...", VM, p. 24.

⁶¹Rodríguez Monegal, "Paradiso: una...", p. 533.

CAPITULO IV

EL SISTEMA POÉTICO

Dificultad que presenta dicho sistema, ¿una poética o una cosmovisión?

Ya gran parte del sistema poético de Lezama ha sido adelantado en el capítulo anterior. Fue necesario hacerlo para llegar a comprender muchas partes de Paradiso. El primer escollo con que tropezamos en la lectura de los ensayos poéticos es posiblemente la palabra imagen. ¿De qué nos habla, de la imagen poética o de una realidad superior? Si es la imagen poética, ¿qué sentido pueden tener frases como éstas: "la imagen cubre el espantoso destino de la familia de los atridas, pues sólo ella nos puede esclarecer ese espantoso destino?" (LGT, 37). O cuando nos dice: "La imagen es la realidad del mundo invisible. Así los griegos colocaban las imágenes como pobladoras del mundo de los muertos" (LGT, 28). Ya convencidos de que la imagen es una realidad superior, nos encontramos con:

La maravilla del poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones, y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa poeiesis (LGT, 28).

Su sistema tiene una base filosófica muy fuerte, pero no es filosofía, puesto que ésta trata de llegar a lo absoluto, pero al intentarlo congela la vida, haciéndole perder toda su variedad y movimiento. En otras ocasiones ha tratado de respetar la infinita variedad y el vertiginoso movimiento del mundo sin poder llegar nunca al absoluto, quedándose en una pluralidad abrumadora. Un intento desilusiona por lo lejos que nos lleva de la vida; el otro satisface porque permite el reconocimiento, pero decepciona por su fracaso en conquistar la unidad, la única manera de vencer el caos de la existencia. Si los sistemas filosóficos han fracasado ha de ser por la lógica férrea de que se han valido. ¿Por qué no intentar, pues, otro método que, sin usar la lógica aristotélica, no sea ilógico? Ese método es el poético:

Es para mí el primer asombro de la poesía, que sumergida en el mundo prelógico, no sea nunca ilógica.¹

Los sistemas filosóficos de interpretación del mundo han fracasado; Lezama intenta, pues, un sistema poético que logre lo que aquéllos no pudieron: un reflejo del cosmos que, sin suprimir su enorme riqueza y su arrollador movimiento, llegue al absoluto, "unitivo y fijo como una estrella." En "Introducción a un sistema poético" Lezama presenta unas inscripciones que van surgiendo en encerados opuestos, enfrentados como dos ejércitos. Son la sustancia

de dos sistemas filosóficos: el 'reposo aristotélico' y la 'dinamia pascalina', irreconciliables enemigos que sólo la poesía podrá amigar:

Pero la única solución que propugnamos para atemperar el irritado ceño de los dos encerrados, la poesía mantendrá el imposible sintético, siendo la posibilidad de sentido de esa corriente mayor dirigida a las grutas, donde se habla sin que se perciban los cuerpos, o a las órficas moradas subterráneas, donde los cuerpos desdeñosos no logran, afanosos del rescate de su diferenciación, articular de nuevo las coordenadas de su aliento, de su pneuma. No, no era una síntesis categorial de las antinomias de los dos encerrados, sino esas inefables, irreproducibles diferenciaciones que tal vez el artesano percibe en el cóncavo homogéneo, o el místico, atento audicionable a las contracciones de expiración y aspiración, en las que el espacio en sus radiaciones sustanciales o en las dominantes posesiones de los arácnidos, reobra como persona (IVO, 70). (Los subrayados son nuestros).

No se confunda este método con la dialéctica hegeliana de tesis, antítesis y síntesis, pues, en este caso, se conserva en la unidad toda la diferenciación: allí coinciden reposo y movimiento, ser y existencia, el uno y lo múltiple. Octavio Paz lo explica muy claramente en El arco y la lira:

En el proceso dialéctico piedras y plumas desaparecen en favor de una tercera realidad, que ya no es ni piedras ni plumas sino otra cosa. Pero en algunas imágenes --precisamente las más altas-- las piedras y las plumas siguen siendo lo que son: esto es esto y aquello es aquello; y al mismo tiempo, esto es aquello: las piedras son plumas, sin dejar de ser piedras. Lo pesado es lo ligero. No hay la trasmutación cualitativa que pide la lógica de Hegel, como no hubo la reducción cuantitativa de la ciencia.²

Es una ambición desaforada la que conduce a Lezama

hacia su sistema poético, por eso ha dicho:

Entonces, se me ocurrió hacer una temeridad, hacer una locura que fue mi sistema poético del mundo, que lo considero un intento de intentar lo imposible. Pero si en nuestra época no intentamos eso, ¿qué es lo que merece la pena intentar?³

El resultado, según ha dicho Oscar Hurtado, es una cosmogonía:

Y cuando me adentré en su sistema, descubrí que había creado una cosmogonía, uno de los géneros literarios más antiguos y venerables; una cosmogonía, donde a los dioses se les reemplazaba por entidades como la Poesía, el Poema, la Imagen y la Metáfora. Esta cosmogonía tuvo para mí, desde un principio, el sabor de algo añejo, de algo que era muy antiguo, porque toda cosmogonía es un mundo, y el mundo no es mucho más viejo que el arte de hacer el mundo.⁴

Julio Ortega cree que el sistema lezamiano se inspira en un antiguo proyecto de Novalis:

Estudiando la Naturaleza, concluye, /Novalis/ "se creará un sistema. . .fundado en la experiencia, el análisis y la comparación. Se asimilará dicho sistema hasta que se le haya convertido en algo semejante a una segunda naturaleza. . ." Esa segunda naturaleza, es justamente, lo que Lezama Lima ha llamado sobrenaturaleza, aun cuando ésta excede el esquema de Novalis al integrar también el manejo de la cultura.⁵

La metáfora y la imagen

En el sistema poético de Lezama Lima hay dos mundos totalmente opuestos que, enfrentados el uno al otro como espejos, se corresponden en una forma misteriosa y, a veces, pueden lograr la comunicación. Son el ser estático, perfecto, eterno e infinito de Parménides y el mundo imperfecto fluyente, dinámico y temporal de Heráclito. Refiriéndose a sus pesadillas infantiles, el poeta nos dice en "Confluencias":

Ahí estaba ya el devenir y el arquetipo, la vida y la literatura, el río heraclitano y la unidad parmenídea (IVO, 255).

También puede ser el reposo aristotélico y la dinamia pascalina que vimos antes. El uno es invisible, callado y misterioso; el otro es sensorial, chillón y caótico. El primero es también la ausencia, la unidad o el Uno, lo irreal, la identidad, lo homogéneo, lo incondicionado, la Forma y, en última instancia, Dios. El último también es la extensión, el número, el fragmento, la cantidad, lo condicionado, la causalidad, la gravitación. Todos estos nombres y más reciben ambos mundos en el sistema lezamiano. Son, además, dos cámaras, dos refracciones. A grandes rasgos equivalen al mundo de arriba y el de abajo de La tabla esmeraldina. Desde aquí usaremos "lo incondicionado" para

referirnos al primero y "la causalidad" para el segundo.

En la línea divisoria, dos seres: el árbol, con su ruptura de niveles, que hunde las raíces en la tierra y tiene ancho tronco, en una zona intermedia, para soportar las ramas que alcanzan una perspectiva aérea, y el hombre, ángel y bestia, pero también ser racional. Ambos ocupan el mundo de lo extenso y la causalidad, pero pueden captar algo de la otra orilla. El árbol imanta el rayo:

El crecimiento vertical del árbol, que le regala la leonardesca perspectiva aérea y la inmovilidad, lo obliga al sumergimiento de sus raíces para buscar la fugitividad de la dimensión enemiga y el agua. . . .⁶

Si la identidad logra desalojar un doble, que es la extensión; si la extensión suelta el árbol, que imanta el rayo, es fácil seguir el río saturniano entre cañaverales y barqueros de sonos gemebundos.⁷

Se comprende ahora perfectamente la importancia extraordinaria del árbol en Paradiso. Y el hombre posee un espíritu que lo hace capaz de atrapar el relámpago:

Un árbol en el desierto es menos asombroso que el hombre por los arrabales, bajo la lluvia, cubriéndose con un periódico. Todo lo acepta el hombre, menos que es un asombro, un monstruo que lanza preguntas sin respuestas. Se asombra del incondicionado de la divinidad, pero se niega a aceptar que él es un incondicionado igualmente asombroso. Encuentra en los desarrollos que le rodean un signo causal, pero si se le obliga a creer que él forma parte de esa causalidad mientras duerme, enmudece. La batalla que se libra en su sueño entre el uno y el árbol, lo adormece tan sólo para el asombro, pues cree cerrarse en el sueño. El mundo del unicornio bebiendo agua en la fuente tiene su aceptación, pero el hombre se niega a aceptar que él continua, que él prolonga un incondicionado, que Dios tiene que contestar, o volver a preguntar,

para engendrarlo de nuevo en la causalidad misteriosa. No invisible como en la metamorfosis de los griegos, sino en la transparencia, en el fulgor, en que el hombre toma el relámpago de lo incondicionado.⁸

El mundo de la causalidad es, por supuesto, el de la 'metáfora'. Ésta es un cuerpo que va transformándose para tomar posesión de otro cuerpo y otro más por la ley de causa y efecto, en cadenas interminables. (la materia en constante transformación). Cualquier cosa puede ser metáfora, en especial el hombre, no sólo por ocupar su puesto en la línea divisoria de las dos cámaras --recuérdese la imagen de Fronesis ovillado en el malecón-- sino por ser el único que tiene conciencia de la otra cámara:

Pero la rana desconoce su virtud de parimiento en el hechizo, como el buey desconoce esa escalera que le regala la ascensión. Ningún ser puede igualar el portador de la dignidad de la metáfora, que posee la varilla seca que florece de pronto al lado del agua que comienza su desperstar. Que es como el rayo que une las dos refracciones en las dos cámaras distintas. Su presencia entre dos adensamientos que se desconocen, logra desde el secreto ente de penetración hasta las épocas imprescindibles para aclarar hechizos de regiones desconocidas, extraños mundos saturninos, donde el hombre justifica la hostilidad que lo devora.⁹

De ahí los reyes como metáforas, de que tanto nos ha hablado Lezama, o los soldados durmiendo a la sombra de las empalizadas, o este personaje de Víctor Hugo, a quien Lezama ha enriquecido con algunas variaciones:

El individuo, la máscara, la mascarilla, ya están en otra dimensión. Ratalaine nos parece simplote y charlatán. Había sido: Cocinero en Madagascar, pasajero en Sumatra, general en Honolulu, perio-

dista religioso en las islas Galápos, poeta en Oomrawutte, francmasón en Haiti. Y además, León López Halcón, llamado también El Venado, bananero en Barranquilla, muerto en gang en Connecticut, frente al Chase. Fauna tediosa que juega al tertulión inocuo y al Royal Research incesante y profético.¹⁰

O la dramática estampa de Ifigenia y Orestes:

Va la metáfora hacia la imagen con una decisión de epístola, va como la carta de Ifigenia a Orestes, que hace nacer en ésta virtudes de reconocimiento. Lleva la metáfora su carta oscura, desconocedora de los secretos del mensajero, reconocible tan sólo en su antifaz por la bujía momentánea de la imagen.¹¹

No es tan original este concepto, ya que es fundamento de la astrobiología la correspondencia de micro y macrocosmos. También en el sistema tántrico el cuerpo es metáfora del cosmos:

Nuestra búsqueda tiende a redescubrir o a verificar la universal correspondencia de los contrarios, reflejo de su original identidad. Inspirados en este principio, los sistemas tántricos conciben el cuerpo como metáfora o imagen del cosmos.¹²

Pero no se trata exactamente de la misma cosa; el budismo ha influido muy poco en Lezama,¹³ aunque él ha seguido otras doctrinas astrobiológicas. Hay una diferencia fundamental: la falta de identidad entre ambos mundos. En la obra de Lezama hay correspondencias y comunicación pero no absoluta identidad; persiste una separación entre micro y macrocosmos, mantenida probablemente por su fe católica.

La 'máscara' de la que tanto habla Lezama está relacionada con el concepto del hombre como metáfora. El

'rostro' absoluto es el del Hombre antes de la caída; la 'máscara' es su sustitución, su metáfora. Guillermo Sucre ha visto claramente esta relación al comentar un texto de Lezama:

"Si un ser no se trasmuta en su máscara no alcanza nunca el misterio de su yo separado y superior." Transmutarse en su máscara equivale a disolverse en el mundo; esa disolución, sin embargo, nos depara la imagen de nuestro propio rostro. Dos espirales inversas, como se ve, que encajan una en otra y forman una figura circular. El sentido de la máscara corresponde, pues, con el de la metáfora; ambas cumplen las dos fases de un mismo movimiento: metamorfosis y reconocimiento, anagnórisis.¹⁴

Hasta aquí la cosmovisión. Vamos a servirnos de las palabras de Ramón Xirau para descubrir el sentido poético de la metáfora:

¿Qué entender por metáfora? Algunos términos --transposición, analogía, metamorfosis-- son aquí cuasisinónimos de metáfora. La metáfora altera el significado natural de las palabras, intenta reunir términos irreconciliados: es, en su cambio perpetuo, duración y variación de signos. (. . .) Hay que precisar ahora el carácter fugaz y transitorio de la metáfora: analogía de un instante, parecido novedoso y a la vez momentáneo.¹⁵

No creemos que su concepto sea muy diferente al de los demás poetas. En todos ellos la metáfora es fugaz y momentánea, en todos es una sustitución. Pero en Lezama comparación y metáfora son lo mismo. Si el 'como' no está presente, está implícito. Lo forman los bigotes del gato:

Para los egipcios, el único animal hablador era el gato, decía un como que lograba unir las dos puntas magnéticas de su bigote. Esos dos puntos magnéticos, infinitamente relacionados, están en la raíz del análogo metafórico. Es un relacionable genesiaco, copulativo. Unánse los puntos magnéticos del erizo con los del zurrón, en ejemplo que nos es muy querido, y se engendra una castaña. El como magnético despierta también la nueva especie y el reino de la sobrenaturaleza.¹⁶

Es el gato que ronroneaba en la cabeza de Baudelaire. Estamos bien lejos de "los furtivos como iluminados" de Huidobro en Altazor, pues si para éste el poeta es un pequeño dios que debe, como Dios, crear mundos nuevos, para Lezama el poeta es un dios caído que armador de su "como" magnético debe descubrir ese mundo que ya existe pero nos está vedado: la sobrenaturaleza.

Pero, ¿qué es la imagen? generalmente no es el otro mundo, el de la totalidad, lo inefable, lo invisible, ausente y misterioso. No, es solamente una hilacha de ese Todo que nos podemos apropiarnos, que podemos llegar a ver, oír, o, en cualquier forma, intuir, desde la tierra, en momentos alucinantes. La imagen es un punto de la zona tangencial del incondicionado que se acerca más a la causalidad y, por lo tanto, se puede percibir desde este lado en raros momentos iluminados. Es el instante mágico en que se descorre el velo de lo incondicionado y podemos participar en lo homogéneo. La imagen es una manifestación de lo absoluto, una de las pocas que están a la disposición del hombre:

Por una fácil paradoja en la aceptación que le damos a la imagen, es ésta totalmente opuesta a la imaginación. La imagen extrae del enigma una vislumbre,

con cuyo rayo podemos penetrar, o al menos vivir en la espera de la resurrección. La imagen, en esta aceptación nuestra, pretende así reducir lo sobrenatural a los sentidos transfigurados del hombre.¹⁷

Otras manifestaciones del Uno son la orquesta, la cacería y el espíritu de las batallas. La imagen es lo poco que llegamos a conocer del absoluto; volviendo a Ifigenia y Orestes, la semejanza es lo que seguimos desconociendo:

Cada vez que Orestes reconoce a Ifigenia se ve obligado a subrayar cada una de sus metamorfosis encarnándolas en metáfora. Pues en la penetración o conocimiento de metáfora no se verifica una ocupación o saciada inundación, ya que en esas provincias, conocimiento y desconocimiento se convierten en imagen y semejanza¹⁸ (Los subrayados son nuestros).

Por su propia naturaleza, el absoluto es misterio, nos revela hebras pero sigue permaneciendo esencialmente misterioso:

Y el conocimiento por cada una de las metáforas que son como develamientos de las posibles coincidencias de las metamorfosis de Ifigenia, terminando su reencuentro en el robo de la estatua, como la imagen que prepara su nuevo desconocimiento para recorrer la ciudad.¹⁹

Estamos, pues, ante Prometeo robando el fuego a los dioses. Eso es la imagen, una chispa del fuego sagrado; la metáfora es Prometeo, que a través de sus progresiones ha llegado a realizar la hazaña.

En el sistema de Lezama la imagen es también, a veces, la esencia, como en el fragmento ya citado que vamos a repetir:

La imagen cubre el espantoso destino de la familia de los Atridas, pues sólo ella nos puede esclarecer ese espantoso destino (LGT, 37).

El concepto de una unidad homogénea, por encima de las apariencias, es lo único que podría justificar el absurdo y sangriento destino del género humano. Viendo a nuestro mundo como fragmentos aislados de una totalidad incomprensiblemente armoniosa es la única manera en que podría adquirir aquél algún sentido. A menudo Lezama usa la palabra imagen con este significado, a la postre, en literatura es común la sinécdoque.

Como poética la imagen de Lezama es también, como en los otros poetas, lo que "acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real."²⁰ Es cierto que este concepto se confunde con el de la metáfora, lo cual ocurre en casi todos los poetas y lectores. La única diferencia es la del todo y la parte: "Nuestras vidas son los ríos" es una metáfora, "la mar que es el morir" es otra. El conjunto es la imagen, al igual que en Lezama, donde la cadena de metáforas conduce a la imagen. Él no cambia los conceptos de metáforas e imagen, por el contrario, va construyendo sobre ellos su sistema poético, a base de su progresiva metaforización. Lo original, ni tanto, distinto, en Lezama, es que la imagen abarca la totalidad del poema. Volvamos a Xirau:

La imagen, en Lezama Lima, como en Novalis, a quien conoce, y como en Maragall, a quien no conoce, es la palabra total: la totalidad del poema. Tal o cual unión de opuestos o disímbolos, tal o cual analogía inesperada --para Lezama Lima cualquier poeta es a la vez nuevo, novedoso e inesperado-- constituyen un momento del poema: este poema o instante metafórico que, escala a escala, paso a paso, va construyendo la visión total a base de visiones metafóricas particulares y parciales.²¹

Pero esta totalidad sólo se logra al final. Si unimos los conceptos poético y cósmico de la imagen, tenemos que a través de la cadena de metáforas se ha podido abrir una brecha en la otra cámara por donde nos llega la imagen --rayo de luz, hilacha del incondicionado-- que ilumina todo el poema. Es "la poderosa fuerza regresiva capaz de cubrir esas sustantividad" (LGT, 28).

Lo poético, la poesía, el
poema y el poeta

Armando Álvarez Bravo ha mencionado estos aspectos del sistema poético de Lezama Lima aunque debemos confesar que, en la obra de éste, la distinción de lo poético no ha sido tan explícita como la de los otros tres aspectos. He aquí las palabras de Álvarez Bravo:

En algunos de sus trabajos, Lezama ha separado la poesía de lo poético y del poema; les ha dado independencia como elementos con un mismo origen. Pero si Lezama pretende crear un sistema poético, tiene que partir de la aprehensión de los puntos en que estos elementos se mueven. Así la profunda impresión que le causa la niñez deviene en lo poético, de ella surge el poema, de ambos la poesía; de su totalidad razonada, por lo tanto, se puede sacar el sistema (LGT, 23-4).

Sin duda que las profundas impresiones de la niñez forman lo poético; Paradiso es testimonio de ello. Pero la niñez es sobre todo pureza antes de la caída, perfección antes de la rotura del círculo, imagen, pues, de la unidad que en el sistema lezamiano es el mundo de lo invisible, inmutable, eterno, divino. No nos hemos encontrado con 'lo poético' en los ensayos estudiado, pero sí con la 'sustancia poética':

Y nos damos cuenta que si dentro del poema subsiste la sustancia poética, donde coincide el tiempo como imagen de la eternidad y el tiempo como duración, y un espacio coincidente de un

medio universal e indiferente y un espacio comparativo ocupado por objetos (. . .) De esa manera en una indiferencia y desolación totales, donde apenas puede vislumbrarse la torre, nos sorprende la existencia de un flujo (todo hacia uno) que va hacia la sustancia poética, hacia un ente del no ser (opuesto a la distancia, esa ausencia de las cosas no es propio no ser) que puede ser participado y mantenido en imágenes.²²

Lo poético en Lezama es, pues, el mundo de lo incondicionado, al contrario de lo poético en Octavio Paz que no se aleja del mundo natural:

Por otra parte hay poesía sin poemas; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas. Pues bien, cuando la poesía se da como una condensación del azar o es una cristalización de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a lo poético.²³

Y poco después dice que "lo poético es poesía en estado amorfo", mientras en Lezama podría ser amorfo si se trata de las impresiones de la niñez, pero como lo incondicionado sería, al contrario, pura forma.

La poesía, como ya anticipamos, es el encuentro de lo poético con la realidad, lo incondicionado con la causalidad. Lezama ha descrito este encuentro con los más brillantes colores:

Era gloriosamente percible el encuentro de la causalidad y lo incondicionado. Los últimos torreones de la causalidad se hundían en el mar, sus fundamentaciones rodaban por las arenas. Había que elaborar la causalidad que une a la divinidad con el hombre, o la muerte con el círculo, al colmillo que penetre en sus muslos para que Adonis descienda a las moradas subterráneas. Las dos cabalgatas parecían desear un castillo

concurrente. La causalidad impulsada por un viento fastuoso, hierático, ancestral, amansaba su tropilla al borde de la línea del horizonte donde el pensamiento se hundía en la extensión. Lo incondicionado quería parir un árbol, vencer la extensión saturniana, recibir el doble enviado por los moradores, pero se siente atormentado por aquella misma identidad al revés pues si lo incondicionado naciera y se interesara tan sólo como incondicionado, qué placer podrían tener los dioses? La causalidad tenaz de los efímeros tiene que ser un orgullo placentero para Júpiter Cronión.²⁴

Volvemos a encontrar aquí las correspondencias ("el doble enviado por los moradores"), como anverso y reverso de una realidad escindida ("aquella identidad al revés"), que al encontrarse producen la poesía. El castillo es el punto del encuentro, ese castillo que habíamos visto en las últimas páginas de Paradiso, en los emblemas que adornaban la casa de las estalactitas. Allí se hallaba junto a 'la fiesta de los trovadores herméticos', aquí está con el 'juglar' que hace sus suertes:

Al llegar al castillo las dos poderosas huestes, el juglar hace sus suertes, baila el osezno, relata el falso padre, el secuestrador. Acepta bailar en lo alto de la llama, como el unicornio acepta beber en la fuente. Por la mañana ya no está. Llegó cuando no había nadie en el castillo, al despertar ya no se le encuentra. Es lo incondicionado. Se sueltan tropas a buscarlo, armadas de una causalidad minuciosa. Es Orfeo también, sumergido en la masa tonal de los navegantes aventureros. Es David, rey viejo, rayo largo que va entrando en la noche. Lo que ha quedado es la poesía, la causalidad y lo incondicionado al encontrarse han formado un monstrucillo, la poesía.²⁵

Como consecuencia lógica, la poesía es también

conocimiento infinito. Si es el encuentro de las dos cámaras enemistadas, en el momento que se produce, se descorren todos los velos y llegamos a conocer lo que nos estaba vedado. Ese encuentro produce un testimonio, el poema:

Ese combate entre la causalidad y lo incondicionado ofrece un signo, rinde un testimonio: el poema.²⁶

Y más metafóricamente, un poco antes:

Pero lo más fascinante es que ese encuentro, esa batalla casi soterrada, ofrece un signo, un registro, un testimonio, una carta, donde el hombre causalidad, me reitero para ofrecer más precisión, penetra en el espacio incondicionado, por el cual adquiere un condicionante, un potens, un posible, del cual queda como la ceniza, el vestigio, el recuerdo, en el signo del poema. Lo maravilloso de la poesía está en que este combate entre la causalidad y lo incondicionado se puede ofrecer como el fuego.²⁷

Esta concepción de la poesía nos conduce naturalmente a la idea de la resurrección, como vimos al estudiar Paradiso, a través de una serie de parejas o correspondencias de ambas refracciones: imagen-espejo, identidad-médula de saúco, extensión-árbol, unidad-el uno, esse sustancialis-ser causal, umbravit-obradit, encarnación-resurrección. Son los hitos más importantes en las correspondencias entre lo incondicionado y la causalidad. La imagen aquí tiene la acepción de absoluto y el espejo es la puerta para el doble; la identidad, forma en que los griegos concibieron el absoluto, y la médula de saúco (símbolo que Lezama usa con bastante frecuencia), el espejo interior de una linfa,

una sustancia universal encarnada. Del árbol ya hemos hablado, lo que desconcierta es verlo contrapuesto a la extensión, ya que esta categoría está colocada siempre dentro de lo causal, nunca en lo incondicionado. En efecto, inmediatamente se contradice al definir a la pareja siguiente:

El mundo parmenídeo de la unidad, trasladado a la conciencia del movimiento en la extensión, nos regala el uno, número que como una ardilla corre entre el árbol o la hoguera y el bosque o el procesional.²⁸

El esse sustancialis es Dios y el ser causal es el hombre, única criatura que puede contemplarlo:

El esse sustancialis, la suprema esencia en la gloria de los bienaventurados, 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.²⁹

Las dos últimas parejas caen dentro de los misterios religiosos, en los que interviene el potens sacerdotal de los etruscos, que pasa al catolicismo como el virgo potens, 'la virginidad creadora en la infinita posibilidad'.

Umbravit-obradit se refiere al misterio de la Encarnación del Verbo y encarnación-resurrección se refiere al hombre, su caída y su salvación. Ese paralelismo entre el Hijo de Dios y el hombre es lo que le confiere a éste tan gran dignidad, lo que le permite ascender a la poesía:

La poesía había encontrado letras para lo desconocido, había situado nuevos dioses, había adquirido el potens, la posibilidad infinita, pero le quedaba la última gran dimensión: el mundo de la resurrección. En la resurrección se vuelca el potens agotando sus posibilidades. Cuando el potens actúa en lo visible, sus derivaciones son el dominio de la physis;

cuando se desarrolla en lo invisible, nos regala el prodigio de la imagen de la resurrección, aunque ahí no se desdeñan todas las obligaciones del mundo físico, de acuerdo con la sentencia paulina: "Es sembrando un cuerpo animal, pero resucitará espiritual." De la misma manera, podemos afirmar que los recursos del potens frente a la resurrección, sólo pueden ser manejados por ese ser causal, el hombre en el centro irradiante de su plenitud.³⁰

El hombre por la caída adquirió un cuerpo animal que resucitará espiritual, pero cuerpo, pues recuérdese que se trata de la 'resurrección de la carne'. En esto consiste la gloria de la resurrección: unir materia y espíritu en una materia transfigurada que es la más alta de las síntesis, por eso la ambición mayor de la poesía es alcanzar la imagen de la resurrección. Y esto nos lleva al concepto del poeta, el ser privilegiado que ha de realizar el milagro, el pontífice (de potens):

Al llegar el ser causal, el decidido dominador de toda causalidad, a causalizar, por la invasión de la Suprema esencia, el mundo de lo incondicionado, adquiriría unos dominios tan vastos, que sólo la resurrección podía ser la guardadora de su ímpetu, que llegaba a las grietas por donde se esboza lo frío descendido. Sólo el poeta, dueño del acto operando en el germen, que no obstante sigue siendo creación, llega a ser causal, a reducir, por la metáfora, a materia comparativa la totalidad. En esa dimensión, tal vez la más desmesurada y poderosa que se puede ofrecer, el poeta es el ser causal para la resurrección.³¹

No es sólo el anhelo de salvación personal o de todo el género humano lo que lleva a Lezama a considerar la resurrección como la imagen máxima, sino también el deseo de integración en la unidad que es, por supuesto, el objetivo que debe perseguir el poeta y que esta imagen logra más cabalmente que ninguna otra.

Hay dos maneras de poetizar; una es la areteia o el sacrificio de los mejores, que es el concepto mítico --la aristocracia tebana, por ejemplo-- por la que sólo puede poetizar aquél a quien la sangre le ha dado rica sabiduría, pero esa nobleza no es un privilegio gratuito, sino un deber de inmolarsse en aras del bien común:

El ethos de la poesía fue un ideal dórico. Los hombres emparentados con los dioses exhalaban y motivaban el canto. La poesía fue para esa nobleza una justificación de su areteia, de su clase, de su superioridad, de sus bellos gestos en la inmolación. Fue también un testimonio de esa potencialidad distinguida para la inmolación. De aquí parte la concepción del poeta como la esencia de la clasis, el mejor de los mejores, el privilegiado, el que habla por el coro y aquel por quien el coro espera para contestar airado a los destinos. Pero lo era en cuanto clase, en cuanto se esperaba de él la inmolación y la tenaz vigilancia (. . .) La idea de que los dioses sólo se calman con el sacrificio de los mejores, de que es necesario alimentar la némesis de los dioses con los manjares humanos más misteriosos, fue lo que mantuvo a esa nobleza en el sentido de los escogidos para el sacrificio.³²

El otro modo es la aristía o la protección de Palas Atenea en el remolino de la batalla, que empieza con Baudelaire y se prolonga hasta nuestros días:

. . .reaparece la nueva aristía, donde destino por clase para la inmolación está sustituido por gracia de la persona en la participación, y conocimiento no es sabiduría que sonríe, acaricia y jerarquiza, sino penetración de la hostilidad que nos sustituye al llegar a la ciudad sumergida y a la confluencia de los destinos. (. . .) Con Baudelaire la poesía pasa de un destino como clase sacerdotal a un castigo o maldición en la persona, a un suplicio en la lentitud de las aproximaciones a la infinitud de la ausencia. Había logrado una síntesis rendida en el corpúsculo donde conocimiento sensorial se mostraba indivisible.³³

A veces da la impresión de que el poeta del que habla Lezama es Dios, y el poema es este mundo, lo cual no sería extraño, ya que su sistema es plurivalente, incluyendo una concepción del mundo, y que en la obra de nuestro poeta siempre es posible la interpretación múltiple, por lo que ofrece más riqueza y profundidad.

El método poético

En conversación con Armando Álvarez Bravo, Lezama señala los puntos de su metodología poética, el primero de los cuales es la ocupatio de los estoicos o "la total ocupación de un cuerpo," por la imagen que "cubre la sustancia o resistencia territorial del poema." (LGT, 35). Ya vimos que la imagen en Lezama es la totalidad del poema. La ocupatio va más lejos del poema y se desborda sobre la visión del mundo, teniendo la imagen, en este caso, el sentido de la esencia unificadora que cubre todas las apariencias. Este concepto cuadraría muy bien con lo que acabamos de decir del mundo como un poema. De todas maneras, la ocupatio es un concepto en el que no ha insistido Lezama. Sin embargo, los otros tres --la vivencia oblicua, el súbito y el método hipertélico-- sí han sido comentados abundantemente en sus ensayos.

Los dos primeros son dos movimientos opuestos: la vivencia oblicua va de lo causal a lo incondicionado, de la tierra al cielo, de lo real a lo irreal, y su medio es la metáfora; el súbito viene de lo incondicionado a la causalidad, del cielo a la tierra, de lo irreal a lo real, y su medio es la imagen. La vivencia oblicua es un proceso

lento que se elabora de metáfora en metáfora para dar el salto mortal y encontrarse, de pronto, en la otra refracción. El súbito es un proceso brusco y repentino, es una manera muy rápida de llegar al conocimiento, lo que en religión se conoce como una revelación. En la vivencia oblicua se procede al azar, sin saber lo que se va a encontrar al otro lado; Lezama le ha comparado con el hombre que "al darle vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario." (LGT, 35). Es como buscar un cachorro y encontrarse, de pronto, con un dragón. El resultado, que es la imagen, es siempre inesperado:

Entre la carta oscura entregada por la metáfora, precisa sobre sí y misteriosa en sus decisiones asociativas y el reconocimiento de la imagen, se cumple la vivencia oblicua.³⁴

Pero desde la causalidad es casi imposible llegar al incondicionado; hay que dar un salto mortal y ese salto consiste en un imposible que a su vez engendra otro imposible. El ejemplo que da Lezama de las ciudades chinas es muy ilustrador:

Retomemos los combates de la causalidad y lo incondicionado, como los primeros escuadrones de penetración en la extensión ocupada por la poesía. Apenas puede la causalidad operando sobre lo incondicionado, llegar a su apresamiento y conjugación. Tiene necesidad de un instrumento que muestre una delicadeza serpentina, no esperada, abridora de una brecha por el asombro tumultuoso. Ahí nos llega la vivencia oblicua, que parece crearse su propia causalidad.³⁵

Lezama relata a continuación el caso de la superstición

china de la servidumbre formal de una ciudad por otra:

. . . así aquella ciudad de forma de carpa tenía que estar hechizada por otra que tuviera forma de red. Al levantar las dos pagodas, las redes quedaban enmarañadas y rotas y el conjuro de sometimiento formal se volatizaba. ¿En qué forma mostraba su destreza esa vivencia oblicua? Veamos un imposible engendrando una realidad igualmente imposible, es decir, si extendemos una red sobre una ciudad, la única manera de quebrantar sus cordeles es llevarle a su centro dos rompien-tes de lanza, donde se cuelguen y se destruyan sus ataduras.³⁶

Este salto mortal o imposible que engendra otro imposible es la "reducción al absurdo" de la que tanto ha hablado Lezama. Para explicarla se sirve de una serie de sentencias de diversos autores que separa de su contexto, cambiándoles su intención y colocándolas como otros tantos escalones que conducen a la sobrenaturaleza:

La primera es de San Pablo, y dice: charitas omnia credit. La caridad todo lo cree. A su lado, coloco una de Juan Bautista Vico: Lo imposible creíble. Es decir, el hombre por el hecho de ser creyente, de habitar el mundo de la caridad, de creerlo todo, llega a habitar un mundo sobrenatural pleno de gravitaciones. Paso en ese momento a ese vasto mundo que va desde San Anselmo hasta Nicolás de Cusa, el que expresó en su libro De docta ignorantia: Lo máximo se entiende incomprendiblemente, significando la escala para llegar a Dios, lo máximo, se entiende incomprendiblemente. Esto se aclara, por un lado, pensando que se puede comprender sin entender. Más hay un momento coincidente entre esta comprensión y este entendimiento que está dado por el concepto máximo. Para cerrar esta cadena, aludo a la frase de Pascal que aclara su planteamiento de que como la verdadera naturaleza se ha perdido todo puede ser naturaleza. Esta frase es: No es bueno que el hombre no vea nada; no es bueno tampoco que vea lo bastante para creer que posee, sino que tan solo vea lo suficiente para conocer que ha perdido. Es

bueno ver y no ver; esto es precisamente el estado de naturaleza. (LGT, 33-4).

Todo lo cual se puede reducir a la frase de Tertuliano: Credo quia absurdum: "porque es absurdo creo." La vivencia oblicua es la "silogística poética" que usa Oppiano en el último capítulo de Paradiso. Así lo ha visto Emir Rodríguez Monegal:

En vez del pensamiento racional (el silogismo lógico), Oppiano Licario practica un pensamiento mágico (el silogismo del sobresalto). En una de sus líneas --advíertase que digo: una-- ese silogismo se vincula con el pensamiento, tan citado por Lezama, de Tertuliano: Credo quia absurdum: Porque es absurdo, creo.³⁷

Y Lezama lo explica así en Paradiso:

Partía de la cartesiana progresión matemática. La analogía de dos términos de la progresión desarrollaba una tercera progresión o marcha hasta abarcar el tercer punto de desconocimiento. En los dos primeros términos pervivía aún mucha nostalgia de la sustancia extensible. Era el hallazgo del tercer punto desconocido, al tiempo de recobrar, el que visualizaba y extraía lentamente de la extensión la analogía de los dos primeros móviles. El ente cognoscente lograba su esfera siempre en relación con el tercer móvil errante, desconocido, dado hasta ese momento por las disfrazadas mutaciones de la evocación ancestral (P, 458).

La progresión matemática es el salto mortal que permite llegar al tercer punto de desconocimiento. Los dos primeros términos están todavía muy apegados a la tierra (lo extensible) y solamente el hallazgo del tercer punto permite ver la analogía entre los dos primeros. Sólo en relación con el tercer punto, el poeta (ente cognoscente) logra completarse en la imagen de la resurrección (su esfera) hasta entonces desconocida. El "silogismo poético" proce-

de de Novalis:

Contra la poesía anterior que disponía "su material en un orden fácilmente captable" escribe Novalis: "Casi me atrevería a decir que en toda poesía debe vislumbrar el caos". La poesía moderna produce una general "enajenación" para conducir a una "patria más alta". Su "operación" lo mismo que la del "analista en el campo de la matemática", consiste en deducir de lo conocido lo desconocido.³⁸

Estamos en el campo de la poética, si pasamos al de la cosmovisión, la vivencia oblicua es la acción del hombre que toma una realidad natural y la transforma en otra cosa completamente distinta, en una realidad cultural, que ya por sí incluye algo de la cámara de lo incondicionado:

Aclarando todo lo posible en esa dimensión sagrada o aterradora, el acto primigenio actúa en A, supon- gamos cristales brasileros, para configurarse en B, cuchillos de obsidiana. Es decir, el hombre actuando dentro de esa región del ethos se presenta siempre como una vivencia oblicua, como una metá- fora que genera un móvil incesante entre A y B, en- tre acto primigenio y configuración, entre situación simbólica y espacio de encantamiento o hechizo. Así como en toda extensión tiene que surgir el árbol, en aquel paréntesis que abarca acto primigenio y situa- ción simbólica por una parte, y configuración o es- pacio hechizado por la otra, tiene que surgir fa- talmente el acto del ethos.³⁹

La vivencia oblicua es la actuación del hombre en el mundo, produciendo la historia y la cultura, zona in- termedia entre las dos cámaras o refracciones. No son parte de la causalidad natural, tampoco del incondiona- do absoluto; se trata de la unión de ambos mundos hecha po- sible sólo por el hombre que habita solitaria y dolorosa-

mente esa delgada línea divisoria. Luego, la historia y la cultura son imágenes también, aunque no tan altas como la resurrección. Son oblicuas porque para lograrlas hay que ir en sentido inverso. Así como para alcanzar la resurrección es preciso primero morir y descender a las profundidades subterráneas, en cualquier gran descubrimiento de la historia y la cultura ha obrado, aparte de la increíble tenacidad del hombre, el azar. Donde se ha buscado Cipango, ha aparecido América. Por eso, en ese punto, Lezama cita a San Mateo:

Dice: Siego donde no sembré y recojo donde no esparcí. He ahí de entrada un rompimiento de toda causalidad en la conducta, del que se escapa para adquirir relieve un imperativo, una ordenanza que fabrica su gravedad en la causalidad de las excepciones.⁴⁰

El súbito, ya hemos dicho, es lo contrario, un movimiento del cielo a la tierra, una especie de revelación, una manera relampagueante de alcanzar el conocimiento. Lezama da un ejemplo sacado del aprendizaje del alemán, un ejemplo-imagen que contiene la unión de los contrarios:

La contracifra de lo anterior, lo incondicionado actuando sobre la causalidad, se muestra a través del súbito, por el que en una fulguración todos los torreones de la causalidad son puestos al descubierto en un instante de luz. En los idiomas donde el ordenamiento latino no gravitó en exceso, en el tránsito de la nominación, que fija el verbo, que ondula sobre la extensión, cobraban de repente la distancia que hay entre el nombre y el verbo. Vogelon (en alemán, el acto sexual), aislada tiene la oscuridad de lo germinativo. Esa oscuridad se rinde cuando vamos precisando dos sustantivos previos, vogel (pájaro) y vogelbaner (jaula para pájaros), no obstante, al llegar a la palabra vogelon, penetramos por un súbito la riqueza de sus símbolos, súbito que penetra en la acumulación de sus causalidades

con la suficiente energía para hacer y apoderarse de su totalidad en una fulguración.⁴¹

Cuando se aúnan los dos movimientos, el ascendente y el descendente, el resultado ha de ser de una potencia extraordinaria:

Ese intercambio entre la vivencia oblicua y el súbito, crea, como ya hemos esbozado, el incondicionado condicionante, es decir, el potens, la posibilidad infinita.⁴²

Recuérdese que la posibilidad infinita es la resurrección y, en efecto, ahí es adonde nos conduce Lezama, pues, aquí se inicia la cadena de parejas que vimos en la sección anterior, cadena que termina en la resurrección. Pero antes nos describe este cruce de vías con su acostumbrada maestría:

Ambos caminos serían de una diferencia cruel, si no existiese la encarnación, la oikonomía, o marcha del cielo, con sus innúmeros dioses cabalgando sus potens, sobre la tierra que los recibe, tratando de fijar en sus escudos, por medio también de su potens, esa imagen, como los antiguos espejos de obsidiana que daban las sombras de las imágenes.⁴³

Lezama ha hipostasiado este encuentro en Paradiso en forma muy curiosa. Es el episodio de la comida en el colegio al que asisten José Eugenio Cemí y Alberto Olaya. Cada alumno ocupa su asiento y va comiendo mientras el director, desde un punto central donde han amontonado el pan, lo va cortando y tirándoselo a los alumnos, ya en orden, ya a capricho. Si los alumnos dejan de comer por estar atentos al pan, se quedan sin comida; si se concentran en la comida sin preocuparse por el pan, al caer éste, puede derramar

la jarra de agua o la fuente de comestibles, pasando el muchacho un bochorno. Es preciso estar atento al pan volandero sin dejar ello de comer:

Pero el descuidado pagaba un precio que lo anonadaba, por ese momento en que su conciencia medular había sido inferior a la de las golondrinas en sus escuadras y a la de los peces ante el migajón astillado de la lámina. Por el contrario, en Enrique Aredo, su acecho se presentaba en una forma inversa, descuidaba las incorporativas delicias, para quedar prendido de las rodajas en su curva parabólica, de la vigilancia de los otros rostros, o de aquéllos que él presumía como descuidados, cargándose una extraña y lánguida tensión al saborear por anticipado las catástrofes lejanas (. . .) Los reflejos despertados por todos aquellos acechos, por el éxtasis casi de todos aquellos adolescentes prendidos de la sorpresa de la masa harinosa, por la atención cabalgando simultáneamente la enigmática diversidad de los sentidos, acostumbrándolos a comer sin desfallecer, sin abandonarse a esas apisonadas oscuridades recostadas entre el cielo del paladar y la tierra húmeda y voraz de la lengua. (P, 93)

La hipertelia es ir más allá de la finalidad, es un anhelo de infinito que no se conforma con la primera respuesta encontrada en la búsqueda del conocimiento del absoluto, sino que pretende seguir siempre camino, abrir nuevas brechas en la muralla de lo finito, en su empeño de conquistar el mundo de lo incondicionado. Hay un gran sentido histórico en el sistema lezamiano; unos parten del punto donde otros se han detenido, formando una cadena, ¿la cadena de metáforas?

En el ascendere de los pitagóricos se logra tan sólo una respuesta, una adecuación. En el suave pitagorismo de Fray Luis, en su Oda a Salinas, se nos dice: "Y como está compuesta/ de números

concordes, luego envía/ consonante respuesta."
 Pero la poesía no puede contentarse con esa
 ataraxia de la respuesta. Su mundo es esencial-
 mente hipertélico, y procura ir mucho más lejos
 que el primer remolino concurrente de su meta-
 grama.⁴⁴

Luego, la poesía es la flecha lanzada al infinito y no espe-
 ra respuesta. El suave pitagorismo de Fray Luis podrá ser
 muy tranquilizador y dar una gran confianza, pero la poesía
 no debe aspirar a esa seguridad casi burguesa. Su razón
 de ser es el misterio y, eliminado el misterio, enferma-
 ría de muerte. La poesía es intranquilizadora, es un 'ene-
 migo rumor'; vivir en ella es tropezar, caer y levantarse.
 Aquí viene a colación la 'duda hiperbólica', de la que ha
 hablado Lezama, que nos hace preguntarnos cuán arraigada
 está su fe, ¿cree o quiere creer? Más que fe ciega, es
 una voluntad de creer, como en Unamuno. También nos re-
 cuerda aquellas palabras suyas: "No sé si mis obras son
 dignas de ese mandato. ¿Pero qué? La grandeza del hombre
 es el flechazo, no el blanco."⁴⁵ Éste es el sentido que
 tiene la hipertelia en el último capítulo de Paradiso, cuan-
 do Cemí siente, en la funeraria donde se vela a Oppiano
 Licario, "la ausencia de respuesta." (P, 489). En el
 poema que le ha dedicado Oppiano, el último verso es:
 "Vi morir a tu padre; ahora, Cemí, tropieza."

Pero no siempre la hipertelia tiene el sentido de
 quedarse sin respuesta, a veces se refiere al esfuerzo
 supremo de ir siempre más allá, de intentar lo más difícil,

lo imposible:

En la poiesis se enraíza el acto primigenio, pero de una manera hipertélica, es decir, rompe la concepción de cualquier finalidad, pero el acto de bondad se configura, se detiene por uno de sus extremos; en el momento mismo en que el acto primigenio se detiene, el soberano bien aparece.⁴⁶

Como este trozo está situado delante de una discusión sobre la vivencia oblicua, suponemos a la hipertelia como el salto mortal que permite, al cabo de la cadena de metáforas, llegar a la imagen --el acto de bondad, el soberano bien. En "Órbita de Lezama Lima," éste compara el método hipertélico con las convulvas o vermes ciliares, que retrocedían con las mareas, pero que se ha podido observar que, cuando no hay marea, retroceden a la misma distancia. En "La dignidad de la poesía," vemos estos animalitos de nuevo, pero ahora en relación con el ritmo:

Pero si se las traslada a un aquarium, se esconden o sonríen liberadas de la presencia y de la voluntad de las mareas. Luego era un ritmo impuesto y no una derivación de sus circunstancias. Ritmo cíclico, no causal, no determinista, pues el verme que se niega a regalar sus movimientos de emergencia y secreto a los groseros bandazos de la marea, tal vez aceptaría la diversidad de la iluminación o las variantes sutiles de las temperaturas sumergidas.⁴⁷

No solamente se ha comprobado esto de las convulvas, sino de otros muchos organismos.⁴⁸ Parece estar suficientemente probada la existencia de una ley universal de sujeción de los organismos vivientes a ritmos cíclicos de origen cósmico. Luego el acto primigenio es el ritmo estelar que rige nuestras vidas. El ritmo poético, al conjurar el

ritmo cósmico hace posible el "salto mortal de la cópula (metáfora) hecha para renacer."

El primer encuentro de la poesía es ese punto órfico, esa respiración que se mueve entre el cuerpo y un espacio como el de la araña al formar ámbito y hechizo. Esa respiración es el primer apresamiento de lo abundante, de la liberación concupiscible, de la supresión de los sentidos entre lo que nos pertenece y lo que tuvo un incomprensible rescate. En realidad, la primera aparición de la poesía es una dimensión, un extenso, una cantidad secreta, no percibida por los sentidos.⁴⁹

Y el deber de la poesía es "empatar o zurcir el espacio de la caída,"⁵⁰ yendo desde el acto primigenio o ritmo que, siendo hipertélico, permite dar el salto moral de la cópula o metáfora hasta la imagen de la resurrección.

La sobrenaturalidad

Convendría aclarar el significado de la unidad en Lezama porque, como la mayoría de los conceptos de su sistema, tiene doble sentido. El mundo de lo incondicionado es unitario en sí, es el mundo intemporal e inespacial donde todos los momentos coinciden en la eternidad y donde no hay extensión, pues, todos los puntos coinciden en uno solo. Ésa es la verdadera naturaleza, la original, la que el hombre perdió en la caída. El mundo de la causalidad es todo lo contrario, fragmentación y pluralidad, tiempo y espacio, pero recordemos que el hombre que habita esta naturaleza caída ha perdido su unidad pero conserva una chispa divina que le permite apropiarse de una hilacha del absoluto, la imagen. La unión de ambas cámaras o refracciones forma una unidad superior que incluye la unidad originaria y el uno de la diversidad derivada. Esa unidad superior es la sobrenaturalidad:

¿Qué es la sobrenaturalidad? La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturalidad. En esa dimensión no me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí, "como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza"; la terrible fuerza afirmativa de esa frase, me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida de esa manera al determinismo de la naturaleza, el hombre responde en el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida.⁵¹

Debemos recordar que la imagen posee un doble sentido en Lezama, el de la cosmovisión que acabamos de ver (hilacha del absoluto) y el de la poética que es la vía unitiva de los contrarios: éste es aquél. Por lo tanto, no es nada raro que, meditando sobre la imagen, Lezama haya llegado al concepto de la sobrenaturaleza, que es muy distinto al del surnaturalisme de Baudelaire:

Para Baudelaire, un arte nacido de la fantasía creadora podrá definirse como surnaturalisme: por tal se entiende un arte de desobjetivar las cosas en líneas, colores, movimientos, accidentes cada vez más independientes, y que proyecta sobre ellas aquella "luz mágica", que aniquela su realidad en el misterio.⁵²

Mientras en Baudelaire el surnaturalisme surge de la fantasía del poeta, en Lezama, la sobrenaturaleza depende del supremo arbitrio de la imagen, ante la cual, la voluntad del poeta nada puede hacer.

El hombre, por su chispa divina, comparte ambas cámaras, luego, es también imagen, por lo tanto, es el instrumento más apto para alcanzar la sobrenaturaleza:

La sobrenaturaleza poco tiene que ver con el pro-
tón pseudos, la mentira ética de los griegos, ya que la sobrenaturaleza no pierde nunca la primordialidad de donde procede, pues suma el uno con el uno indual, ya que el hombre es imagen, participa como tal y al final se encuentra con la aclaramiento total de la imagen, si la imagen le fuera negada desconocería totalmente la resurrección. La imagen es el incesante complementario de lo entrevisto y lo entreoído, el terrible entredeux pascalino sólo puede llenarse con la imagen.⁵³

Pero, no sólo el hombre puede llegar a la sobre-

naturaleza, también la naturaleza puede alcanzarla:

No se manifiesta la sobrenaturaleza tan sólo por la intervención del hombre en la naturaleza, tanto el hombre como la naturaleza, cada uno por su propio riesgo, concurren a la sobrenaturaleza.⁵⁴

Sin embargo, no hay imagen poética más alta que la resurrección, la que llega más cabalmente a la sobrenaturaleza. Piénsese que cualquier imagen lograda en esta tierra une las dos cámaras, pero partiendo del mundo de lo sensible y plural. Es, por lo tanto, una unión pasajera que sólo puede perdurar en el testimonio del poema. La resurrección, en cambio, logra la unión de ambas refracciones dentro del mundo de lo incondicionado para toda una eternidad. Produce el milagro de incorporar el cuerpo, la extensión, lo perecedero, en el mundo de lo inextenso y eterno. Por eso esta clase de imagen es la más alta que se puede alcanzar y es la que debe perseguir el poeta.

Antes dijimos que lo que llegamos a conocer de lo incondicionado es la imagen y lo que seguimos desconociendo es la semejanza. En un origen, el hombre era imagen y semejanza de Dios; en la caída perdió la semejanza y quedó como imagen solamente; con la resurrección reconquistará la semejanza perdida, pero en forma más completa, con la añadidura del cuerpo transfigurado en la sobrenaturaleza. En "Introducción a un sistema poético," Lezama pone en boca de Tomás de Aquino, en su diálogo con el

doncel causalista y exacto, estas palabras: "Si somos imagen y podemos ser semejanza, situemos ante la noche (. . .) nuestra dilatación como un movimiento metafórico expansivo" (IYO, 87). Ya esto lo ha visto Ramón Xirau en su monografía "José Lezama Lima: De la imagen y la semejanza":

El hombre está hecho a imagen de su creador; está en poder del hombre alcanzar la semejanza con Dios, el Sobreabundante indicado y sugerido por nuestras imágenes. Ya hemos visto que Lezama Lima no busca ni desea buscar demostraciones. No las desea ni las busca porque sabe que entre la imagen--nosotros mismos--y la divinidad, media el misterio, el misterio que separa y a la vez reúne lo finito y lo infinito.⁵⁵

La sobrenaturalidad no sólo llega a unir el uno indual con el uno sino que, en raras ocasiones en la obra de Lezama, llega a abarcar ambas refracciones por completo: el Uno indual y la enorme variedad de lo extenso. El mejor ejemplo de esto que hemos encontrado está en "Culebrinas": "Jehová cabalgando el Gran Pan," con lo cual se logra no ya la más alta expresión de la sobrenaturalidad, sino toda una síntesis de las culturas judaica y griega, expresión también, por lo mismo, del cristianismo.

Antes dijimos que Lezama parecía panteísta a veces. En efecto, cuando habla del Gran Uno y de lo fragmentario de este mundo parece un panteísta pero, a la luz de su sistema poético, podemos precisar que es un dualista con profundas raíces gnósticas, dualismo que es superado por su fe católica y su vocación poética. Con estas armas

logra unir las dos cámaras enemistadas -el espíritu y la materia- en la imagen de la resurrección para llegar al concepto unificador de la sobrenaturaleza.

Las eras imaginarias

Con el sentido histórico tan extraordinario que tiene Lezama no es extraño que desembocara en el concepto de las eras imaginarias, que son las épocas en que la poesía se ha hecho visible, hipostasiada, "donde se vive en imagen, por anticipado en el espejo, la sustancia de la resurrección."⁵⁶ La poesía no tiene que haberse hipostasiado en el poema, al contrario, casi todas las eras imaginarias se distinguen por la ausencia de grandes poetas. La hipóstasis se ha producido más bien en personajes --los reyes como metáforas-- en creencias --lo filogeneratriz primitivo, lo tanático de los egipcios, el potens de los etruscos, etc.-- en grandes construcciones --las catedrales góticas y las fortalezas de piedra de los incas-- o en conceptos geniales, como la identidad de Parménides o la gracia, caridad y resurrección de los católicos. Generalmente, para que Lezama incluya una era entre las imaginarias, hacen falta ciertos requisitos:

No basta que la imagen actúe sobre lo temporal histórico, para que se engendre una era imaginaria, es decir, para que el reino poético se instaure. Ni es tan sólo que la causalidad metafórica llegue a hacerse viviente, por personas donde la fabulación unió lo real con lo invisible, como los reyes pastores o sagrados, (. . .) sino que esas eras imaginarias tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales

que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las pueda apresar al repetirse. En los milenios, exigidos por una cultura, donde la imagen actúa sobre determinadas circunstancias excepcionales, al convertirse el hecho en una viviente causalidad metafórica, es donde se sitúan esas eras imaginarias.⁵⁷

Hay culturas que se han aproximado sin llegar nunca a cristalizar en eras imaginarias, por ejemplo, la cultura escandinava, en la que la imagen quedó enloquecida y errante sin alcanzar nunca su forma:

Hay subdivisiones, indecisiones incomprensibles, vaguedades donde lo misterioso no cobra como una punta de imantación. En realidad, toda esa monarquía de la nieve marcha como una caballería decapitada hasta la aparición del bosque medieval, donde Chesterton situó la imaginación de Shakespeare. No hay allí unidad en los milenios, la constitución de un contrapunto cultural. Es una vicisitud de la imagen, pero no una era imaginaria.⁵⁸

La época napoleónica tampoco logra constituirse en era imaginaria. Pero existe otro concepto más limitado, el de ciertos agrupamientos que sin constituirse en eras imaginarias, por los enlaces de sus asociaciones causales, logran una unidad, una clave, que son temporales o momentáneas, pero fulgurantes. En este grupo cae la Grande Armée napoleónica, en su momento de retirada; también la espera a los pies de la muralla, el adolescente errante, y el destierro. Lezama incluye a veces estos grupos corales entre los ejemplos de metáforas hipostasiadas.

En resumen, para que una era sea imaginaria, se deben haber barajado "metáforas vivientes, milenios extraordinariamente unitivos, inmensas redes o contrapuntos cultura-

les." La importancia que atribuye Lezama a estas eras es tan grande que considera que "la historia de la poesía no puede ser otra cosa que el estudio y expresión de las eras imaginarias.⁵⁹ La lista de eras que aparece en "A partir de la poesía" es la siguiente:

1. La era filogeneratriz, que comprende las tribus más remotas de la protohistoria, como los idumeos, los escitas y los chichimecas, que creían en la reproducción por el sueño; aquí incluye el estudio del andrógino, desde los antiguos mitos hasta los teólogos protestantes Boehme y Swedenborg.

2. La era egipcia de lo tanático. Éste es "el único país del mundo que en la prehistoria ofrece una plenitud religiosa y expresiva".

3. La de lo órfico y lo etrusco. Orfeo es un Apolo al alcance de los hombres, el primero que preludió a Cristo, el primero que mostró una doble naturaleza, divina y humana. Los etruscos, creadores del potens, es decir, "si es posible, es creíble, es verificable". Adaptaron las fábulas más absurdas, porque no existía nada tan increíble, ni tan imposible que no creyeran capaz de hacerse.

4. "El espejo de la identidad en Parménides. El ser como emanación de la divinidad, previo al existir," que fue obsesión de los filósofos por muchos siglos y lo sigue siendo aun hoy, no sólo de ellos, sino también de

los poetas, en especial de uno llamado José Lezama Lima. Esta era incluye la "identidad trocada en sustancia". "la sustancia en la médula de saúco".

5. La etapa de los reyes como metáforas, "el Monarca como encarnación viviente del Uno": Eduardo el Confesor, San Luis, rey de Francia, Fernando III el Santo, Alfonso X el Sabio, etc.

6. La cultura china, el taoísmo, la biblioteca como dragón, Confucio, el Yi King, los exagramas.

7. El culto de la sangre. En esta era nuestro poeta incluye a los druidas y a los aztecas. "La sangre como agua y fuego. El miedo cruel. Creación en palacio, durante el último emperador-azteca, de la oficina de los sueños nefastos, para prevenir sobre la llegada de los malos."⁶⁰

8. Fortaleza de piedra y el diluvio. Esta era comprende los incas y sus construcciones en lo alto de los picachos, las piedras después del diluvio griego y el diluvio bíblico.

9. Los conceptos católicos de la gracia, la caridad y la resurrección:

Por la caridad se establece una ambivalencia con los dioses, a mayor envío de gracia, mayor devolución de caridad. Ahí se engendra la santidad (. . .) Por la caridad, que es la única eliminación de concupiscencia que hay en el hombre, se puede, como hemos dicho, igualar la gracia; por la resurrección el hombre participa en el otro reino de Dios.⁶¹

La décima y última era imaginaria a la que alude

Lezama es la más inesperada y, por lo mismo, sorprendente: la Revolución cubana. Entre tantas culturas milenarias que abarcan grandes fondos temporales, aparece, de pronto, el presente; desde luego que aparece como una posibilidad, no como una realización. El ensayo termina invocando al ángel de la jiribilla para que esa posibilidad se cumpla. Enero de 1960, Cuba estaba viviendo uno de los momentos más creativos y optimistas de su historia, y Lezama refleja ese optimismo con frases como:

Mostramos la mayor cantidad de luz que puede, hoy por hoy, mostrar un pueblo en la tierra. Luz que lleva en sí misma su vitral y su harnero. Luz que encuentra siempre su ojo de buey, para descomponerse en la potencia silenciosa de la resaca lunar.⁶²

Ya la imagen ha creado una causalidad, es el alba de la era poética entre nosotros. Ahora podemos penetrar, ángel de la jiribilla, en la sentencia de los Evangelios: "Llevamos un tesoro en un vaso de barro."⁶³

Sin duda alguna que una revolución es una etapa y no una era, así que resulta exagerado incluir a la Revolución cubana en la lista de las eras imaginarias, pero Lezama se refiere a la posibilidad del comienzo de una era, pues, ese momento tuvo algo en común con aquellas eras: la gran expectación y una fe inquebrantable en que cualquier realización era posible, por absurda e improbable que pareciera, y una gran voluntad de derribar obstáculos. Nos falta la perspectiva de siglos para saber si se ha iniciado o no una era imaginaria, pero sí sabemos que hubo un momento de esplendor que cabe, al menos, dentro de los

agrupamientos que comentamos antes.

De las eras señaladas, Lezama ha escogido tres para dedicarles sendos ensayos; son: la órfica, la egipcia y la china. Ignoro si su intención fue continuar la serie de ensayos con las otras eras; es muy posible, ya que en La cantidad hechizada, "A partir de la poesía", que es el artículo que hemos comentado, va seguido inmediatamente por los estudios de las tres culturas mencionadas.

Lo que más atrae a Lezama en lo órfico es, como ya dijimos, la doble naturaleza divina y humana que está presente no sólo en Orfeo, sino en muchos de sus símbolos, y la tendencia unitiva, ascensional con que se presentan: "El Eros alado se mantiene en la luz ascensional, a horcajadas sobre los dos círculos que se rompen."⁶⁴ O bien:

Existe pues una noche celeste, un huevo órfico celeste, un Eros Urano, el cielo y los dioses, que están afanosos de integrarse en una apasionada vía unitiva con los mismos elementos terrestres, ya que hasta en el Eros Urano están fusionados lo celeste y lo terrestre, y están impregnados de esa fusión reminiscente en los círculos ambióticos.⁶⁵

Otro aspecto que lo atrae hacia los órficos es la bajada a los infiernos, otra forma de integración. El descenso órfico a los infiernos es un motivo frecuente en Lezama, teniendo el infierno, más que un valor punitivo, el de predominio de la materia. Este descenso es tan importante porque, con su doble naturaleza, el hombre está destinado a una franja intermedia, mientras más quiere elevarse, más rápido cae, y mientras más se hunde, más se

eleva. El resultado del descenso es "la consagración de la espiga de trigo," el nuevo saber que brota de la fértil oscuridad. La espiga de trigo y, en general, todo lo vegetativo, es tan importante en la obra de Lezama por la fotosíntesis, vía unitiva de materia y luz.

Como ya dijimos, lo principal en los egipcios es lo tanático, cuyo representante es Osiris, dios vegetativo, que viene a instalar "la vida en el seno mismo de la muerte." Y dentro del dominio de la muerte, Ka, el doble, otra de las constantes en la obra de Lezama, el gato, la imagen, que "era el mismo viviente que se paseaba entre los dos reinos," con lo que se prefigura la imagen de la resurrección de los católicos, en la que todo "brillará como las estrellas":

Al suprimir en las estatuas las deformidades, los enanos, se hacía pensando que el Ka no debe tener la posibilidad de vivir en un cuerpo corrompido por la inarmonía. El doble debía tener siempre un cuerpo sin mancilla, y la estatua, en el reino de Horus, debe proclamar la perfección de la imagen. La eternidad del Ka se hace así equivalente de la perfección de la imagen. La imagen no tenía que partir del parecido con el muerto, era como una morada dispuesta para el Ka, el doble, que al llegar a cualquier imagen, por incorrecta o distante del modelo, cobraba su veracidad, necesaria entre los muertos, logrando al encarnar la perfección entre los vivientes.⁶⁶

Son muchas las cosas que Lezama encuentra apasionantes en los egipcios: El libro de los muertos es una de ellas, porque "su lenguaje debe estar vedado, aclarándose su sentido a medida que se va penetrando en el desierto,

en la tierra roja, en la muerte. Hermes Trismegisto, dios, monarca y legislador, cuando la división entre lo humano y lo divino no había comenzado, que ocultó lo que escribió. "Creó el concepto de resguardar, predominó en él lo sacerdotal, la casta de los guardadores de palabras selladas o para ser descifradas" (IVO, 203). La aparición del más elemental animismo del número, donde se encuentra ya la unidad triple, el triple binario o el mundo estelar, etc. Las transformaciones de los muertos: "En las últimas regiones del valle de los muertos, estos se transforman en pez, al lado de la barca solar adquiere un ser y se anega en la luz" (IVO, 208). Y frente a la oscuridad de los sacerdotes, las cartas del Tarot, especie de catecismo del pueblo:

Así fueron surgiendo las barajas del destino, los símbolos del Tarot, el libro portátil, que se abre y se cierra sobre cada una de las interrogaciones de los hombres. La hierofanía egipcia tuvo esos dos grandes aciertos, el reto pétreo de las pirámides en el desierto y la respuesta cotidiana de las barajas, cuando el hombre era arrebatado por su demonio más insensato.⁶⁷

Todas estas cosas son importantísimas en la obra de Lezama como ya hemos visto: el hermetismo verbal y temático, los números como símbolos, el pez relacionado a la muerte y la resurrección, y el Tarot. Son tan evidentes que no hay que insistir mucho en ello. Parece como si en este ensayo, Lezama estuviera haciendo confesión de algunas de sus fuentes más estimadas.

La atracción que ejerce la China en el poeta es por el nombre de LaoTse, viejo-sabio-niño, y su desaparición, cuando se hunde en la línea del horizonte tripulando un búfalo, extasiado ante el cielo silencioso del tao. Lezama ha usado esta imagen en alguna parte de Paradiso. Otras conquistas chinas que le atraen son el ying y el yang --la unidad de los contrarios-- y el de la zona comprendida entre el cielo y la tierra "como una flauta cuya modulación tiene que ser producida por el hombre."⁶⁸ La repetición de aciertos de otras culturas, como el simbolismo de los números, los colores y los animales; la tortuga como ying y yang, como unión del cielo con la tierra, símbolo que ha usado Lezama alguna vez. El tao o vacío engendrador, la alquimia china, cuya finalidad era lograr el elixir de la inmortalidad. Así llegaron los chinos a la idea del regreso al útero, en la que coincidieron con los alquimistas occidentales, y esto los llevó a establecer la respiración embrionaria, tratando de imitar la forma de respirar del feto en el vientre maternal. Todos estos temas apasionan a Lezama --recuérdese el final de Licario-- y a ellos se unen los del espejo, el andrógino, la esfera, el Carro del Toldo y, sobre todo, la biblioteca como dragón o dragón domesticado, metido en cintura, hecho cultura, que fue la gran labor realizada por Confucio en la China. El hombre que heredó todo un tesoro cultural y le dio unidad, lo reorganizó, quedando como dueño, guar-

dián y creador de esa tradición,

. . .sustituyendo la iniciación taoísta por la cultura, el camino del medio, el del hombre, entre el cielo y la tierra. En lugar del no hacer colocó la poesía y la música, como el vacío de la contemplación sin hechos ni apoyaturas, como un quehacer que estaba en el mismo embrión celeste.

Confucio escribió o compiló el Yi King o Libro de las mutaciones, "uno de los más temerarios libros que existen, con sus conjuros para penetrar en la muerte, en las combinaciones del azar y en el contrapunto inconcluso del porvenir."⁷⁰

Por último, el motivo de las estalactitas, del que nuestro poeta se ha servido en varias ocasiones:

El emperador trepa, en el día señalado por el Yi King o Libro de las mutaciones, al palo de la cucaña, que une el subterráneo de las grutas con las estalactitas del techo que son llamadas la campana celeste. En los pechos de la campana celeste, en el techo de las estalactitas, es decir, el agua y la luz fusionadas, comienza a succionar el Emperador.⁷¹

Como hemos dicho, estos tres ensayos sobre los órficos, egipcios y chinos parecen confesiones de las fuentes más estimadas de Lezama Lima. No creemos que haya sido ése su propósito, sino el de comentar aquellas eras imaginarias que más fuertemente lo han impresionado. Gracias a esa labor de exégesis, podemos llegar a conocer algunos de sus secretos.

Dentro de las eras imaginarias se podría colocar la obsesión del poeta por la vuelta a los orígenes, porque

es en esas eras milenarias donde vemos la poesía actuando como conjuro, antes de separarse del mito, o tan cercano a él todavía, que conserva memoria y métodos de la fase mítica. La vuelta a los orígenes no es sólo cultural sino cósmica. Es un regreso al útero, no en sentido freudiano, sino al estilo chino, un retorno a la unanimidad, al Gran Uno, con su ying y su yang, distintos pero unidos.

La palabra

En su clasificación de la palabra, Lezama sigue a Pitágoras: "Existe un triple verbo. Hay la palabra simple, la palabra jeroglífica y la palabra simbólica. Es decir, el verbo que expresa, el verbo que oculta y el verbo que significa."⁷² La palabra simple corresponde a la causalidad, a lo real. La jeroglífica, a lo incondicionado, lo invisible, irreal, etc., es aquel 'enemigo rumor' que mencionamos en el segundo capítulo de esta tesis, tan oscuro como la irrealdad que representa. El verbo que significa es la imagen, esa zona en que se encuentran ambos mundos, la unión de los contrarios, el súbito rayo de luz que alumbra la oscuridad. Veamos sus propias palabras:

El verbo que expresa se muestra en una gran causalidad incandescente, en la que todo está por la transparencia, aclarado; el Verbo que oculta, oculta la voz de lo incondicionado, pero en su propio verbo hermético, en su movimiento ocultado, lleva el deseo de aletear en un gesto, demostrar sus sobresaltos en unos pasos de danza. Aparece como un cono de claridad en lo oscuro, ya fulgurante, ya con la lentitud de la noche, que envuelve en la corteza del rocío, que cruje despaciosamente el secreto de la pulpa, que trenza el ramaje para la humedad favorable, y el desprendimiento en el asombro natural, el desprendimiento. . . en la poesía. Ese desprendimiento que lleva siempre el recuerdo del árbol anterior y esa incorporación furiosa, devoradora, en el nuevo cuerpo, deviene el simbolismo de lo desprendido en el nuevo signo del cuerpo adquirido.⁷³

Tenemos aquí la clave del estilo lezamiano, unas cuantas metáforas claras o frases directas (depende de la clase de escritura que sea), una oscuridad impenetrable y, de pronto, un rayo de luz. Lo único que, a veces, el rayo de luz viene cuando ya el lector está demasiado cansado de luchar con lo hermético y se le escapa. No siempre sigue el mismo orden, sin embargo; cuando el poema o ensayo empieza en la oscuridad, para aclararse más tarde, es cuando resulta más difícil, porque la primera impresión es la que más perdura.

En el segundo capítulo de esta tesis, donde estudiamos someramente las primeras poesías de Lezama, eso fue lo que hicimos, fijarnos en las partes aclaradoras. En realidad, es lo que hemos estado haciendo a lo largo de toda la tesis, lo único que, con la experiencia y la ampliación de las constantes descifradas, la parte que cae bajo el cono de luz, se va haciendo cada vez mayor. Esperamos que sea patente, en esta tesis cómo se va pasando de la incógnita a la comprensión.

Hay que hacer una aclaración aquí, antes de pasar adelante. Gran cantidad de las palabras que usa Lezama tienen un doble o triple significado, en parte es por su uso constante de la metáfora, en parte por el desarrollo sufrido por sus ideas, desde la nebulosa en que empiezan a surgir hasta la forma definitiva y fija que toman. Como ejemplo de esto, vimos, en una de las citas, 'no ser' como

lo invisible y ausente, y el autor tuvo que aclarar que no era propio no ser. Ese uso proviene de uno de los primeros ensayos sobre el sistema poético y no ha vuelto a repetirse. Otras veces la dualidad de las palabras se debe a sutiles montajes de conceptos; lo oscuro es una de ellas. La oscuridad o tinieblas es generalmente la materia, satán, los infiernos, la causalidad; la luz es lo incondicionado, desconocido, incomprendible, Dios. En este sentido de incomprendible y desconocido, en cuanto a la expresión, lo incondicionado es lo oscuro, mientras que la causalidad, siendo tinieblas por ser materia, se expresa claramente. Quizás para evitar confusiones innecesarias, Lezama no usa mucho lo oscuro en este sentido; prefiere usar la noche, que es más poética. De ahí la doble noche que sale al encuentro de Cemí en el último capítulo de Paradiso, la de los sentidos que sube de las entrañas de la tierra y la estelar que baja como un manto protector. De ahí la doble noche que ve avanzar Fronesis en su exorcismo frente al mar, la que viene de la tierra y la que llega del mar. De ahí la frase de Edipo que Lezama repite en varias ocasiones: "Ah, oscuridad, mi luz," y la repetición del motivo del ciego y la ceguera, tanto en su poesía como en los ensayos, y aun en Paradiso. Esto ilumina las enigmáticas palabras de Lezama sobre Góngora:

Faltaba a esa penetración de luminosidad la noche oscura de San Juan, pues aquel rayo de conocer poético sin su acompañante noche oscura sólo po-

dría mostrar el relámpago de la cetrera actuando sobre la escayolada. Quizá ningún pueblo haya tenido el planteamiento de su poesía tan concentrado como en ese momento español en que el rayo metafórico de Góngora, necesita y clama, mostrando dolorosa incompletez, aquella noche oscura envolvente y amistosa.⁷⁴

Roberto González Echeverría, al comentar este pasaje, aunque siguiendo distinto rumbo, llega a la misma conclusión:

¿Qué quiere decir Lezama al hablar de "dolorosa incompletez"? ¿Se tratará aquí únicamente del contraste entre la fe de San Juan y el supuesto nihilismo gongorino? Es posible. Pero creo que hay, además una intuición que tiene tanto que ver con la poesía como con la fe, aunque ésta también desempeña un papel importante en el sistema lezamiano.⁷⁵

El signo es donde se encuentra el jeroglífico con la palabra expresiva. Es la palabra con un sentido unitario, que aclara los enigmas y aún las claridades, la palabra que devela lo oculto; es como la imagen:

Las cadenas causales, los torreones de signos penetraban en lo oscuro como oculto, no como tinieblas frías; los signos penetraban en los símbolos, en el verbo. El verbo que significa estaba en la poesía, en ese residuo áureo que decantaba lo condicionante, lo posible, oscuro oculto que se expresa, no la tiniebla fría de Satán.⁷⁶

El alfabeto es sistema de signos y Lezama sugiere que quizás sea también un "parimiento de la extensión, como el árbol." Dos deseos presiden su nacimiento: la aventura de ir lo más lejos que nos permitan el tiempo y nuestras fuerzas, por una parte, y limitar y definir, por la otra:

Por un lado, se pretende llegar hasta donde el río lo consintió; por el otro, el paso del buey, asegurar el reión que va cubriendo y definiendo la extensión.⁷⁷

El buey es símbolo del dragón domesticado, ya que es el animal que se usa para cultivar la tierra. Como resultado de estos dos deseos, el alfabeto es una serie de señales de lo cotidiano y lo desconocido. Un signo resume a todos los demás, la T:

Pero entra también en el alfabeto un signo que resume lo que se conoce horizontal y lo que se desconoce vertical, la Tau, el signo de la T de la cruz con sus aspas cruzadas de cielo y tierra.⁷⁸

La combinación de la vertical y la horizontal es una obsesión en Lezama y la hemos visto repetirse en diversas formas, el barroco, el árbol, el hombre, la cultura y la historia, la T. Él siempre aprovecha la oportunidad de insistir en sus símbolos e ideas favoritos. Para un poeta que ha colocado a la poesía en el centro de la creación, no es raro que el alfabeto ocupe un lugar tan prominente.

A veces, no sólo el signo sino cualquier palabra puede ser imagen, puede ser resultado de la unión de las dos cámaras:

Encontraba así cada palabra un germen brotado de la unión de lo estelar con lo entrañable, y como en el final de los tiempos la pausa y el henchimiento de cada uno de los instantes de la respiración estarán ocupados por una irremplazable palabra única.⁷⁹

De niño, Lezama sentía la noche como un descenso que aterrizzaba pero a la vez era siempre esperado, esa noche se reducía a un punto que era una mano y él, en medio de sus terrores, extendía su mano hasta encontrar-

se con la mano de la noche. Más tarde, comprobó que era una experiencia universal, pero esa comprobación no disminuyó su capital importancia. Sabemos que la ha usado en Paradiso. La noche que desciende, como ya se ha dicho, no es las tinieblas de la materia y el infierno, sino lo estelar que, por ser esencialmente misterioso, bajaba como el manto nocturno; el Uno que venía a encontrarse con el uno. La noche y la otra mano traían la otra palabra; su encuentro era como un ampliar de la respiración hasta encontrarse con un ritmo universal. Estos instantes eran los de la hipóstasis de la palabra: "el verbo era una mano excesiva en su transpiración, un adjetivo era un perfil o una mirada de frente."⁸⁰

Toda esta experiencia infantil del arquetipo y el devenir en la noche, la mano y la palabra, encontrará su signo en el Verbo Encarnado de los cristianos, el Verbo del hermetismo y el logos spermatikos agustiniano. Estos conceptos elevan los terrores infantiles a un nivel místico de gran poder unitivo:

Lo estelar, aquello que los taoístas denominaban el cielo silencioso, necesitaba de las trasmutaciones en las entrañas del hombre, el horno de sus entrañas, sus secretas e íntimas metamorfosis, en relación con las cuales existió tal vez el misterioso ojo pineal, el extinto espejo interior reconstruido por los griegos como ser, como el pascalino moi haissable, como el unificado yo de los alejandrinos, que después adquirirá su expresión más alta en el agustiniano logos spermatikos, la participación de cada palabra en el verbo universal, participación que atesoraba una respiración que une lo visible con

lo invisible, una digestión metamorfósica y un procesional espermático, que trueca el germen en verbo universal, complementaria hambre protoplasmática que engendra la participación de cada palabra en una infinita posibilidad reconocible.⁸¹

Esto se ve más claro, aunque quizás no tan completo, en la palabra copta tamiela que vimos en el capítulo XI de Paradiso, que se desdobra en diez variaciones, cinco parejas de contrarios para volver a integrarse en un solo signo, el buche lunar. Pero antes de llegar a esta unidad hay todo un proceso de aprendizaje verbal que es de naturaleza hipertélica, pues es una búsqueda de finalidad desconocida que siempre va más allá de sus límites. En este aprendizaje la palabra encarna, se hace visible y táctil y, por último, conduce al espacio gnóstico:

Así fue adquiriendo la ambivalencia entre el espacio gnóstico, el que expresa, el que conoce, el de la diferencia de densidad, que en unidad de tiempo reaviva la mirada, el carácter sagrado de lo que en un instante pasa de la visión que ondula a la mirada que fija. Espacio gnóstico, árbol, hombre, ciudad, agrupamientos espaciales donde el hombre es el punto medio entre naturaleza y sobrenaturaleza. (P, 377).

La palabra, pues, es germen que nos puede elevar al absoluto, pero ella nos sirve también para el uso cotidiano; para llegar a la poesía requiere una elección cuidadosa que la haga separarse de lo cotidiano para sugerir profundidades o lanzar flechas al absoluto. Pero la elección no basta pues multiplica las sugerencias y puede diluir la fuerza; la compañía, el adjetivo que se

le agrega, debe crear una tregua que fije:

Si al observar la líquida corriente nos fijamos en su trasfondo tenebroso, y exclamamos caudal, esa palabra acecha, coloca ojos de Polifemo y de Hidra en torno de aquel líquido devenir; se hincha de neblinas y de sugerencias, comienza a girar como un poliedro que provoca nuestra ceguera y que impide toda simultaneidad entre la visión y la mirada. Pero presto para evitar aquella incesante proliferación de las sugerencias, buscamos lanzarle su pareja para provocar una tregua, una pausa en la que nuestra mano aprieta el pez. Decimos ya entonces caudal secreto. Y aunque nuestra mirada no alcanzaba el lecho del río, al acompañarle su caudal con su posible pareja, cobra una calidad de venablo al que le bastó nuestro soplo.⁸²

Si el buen acoplamiento es importante, tanto o más lo es la sorpresa, tenemos muchos ejemplos en la poesía de Lezama pero ciñámonos a su sistema, que es siempre más explícito. En "A partir de la poesía encontramos uno magnífico: "el cangrejo usa lazo azul y lo guarda en la maleta," (IVO, 163), y su explicación consiguiente:

El asombro, primero, de poder ascender a otra región. Después, de mantenernos en esa región, donde vamos ya de asombro, pero como de natural respiración, a una causalidad que es un continuo de incorporar y de devolver, de poder estar en el espacio que se contrae y se expande, separados tan sólo por esa delicadeza que separa a la anémona de la marina.⁸³

No se confunda esta causalidad con lo terrestre; es una nueva causalidad engendrada por la unión de las dos cámaras en el ejercicio poético. Con las palabras que acabamos de ver volvemos a la experiencia infantil de la noche, la mano, la palabra y el ritmo universal, pero ahora la experiencia ha sido refinada hasta convertirla

en poesía por el 'asombro tumultuoso'. Al fin y al cabo cualquier viajante de comercio puede guardar su corbata azul en la maleta, pero que lo haga un cangrejo, eso sí que es extraordinario, eso sí que nos conduce a otra región, y entonces la maleta nos hace ganar una morada. Lezama no dice nada del humor, que sin duda es abundante en esta sorpresa y menos aún nos explica esa profunda impresión que nos deja la frase poética, que es algo más que sorpresa y risa. Aquí está lo que vimos antes con caudal, las múltiples sugerencias de las palabras cangrejo, azul, maleta. Cangrejo nos sugiere playa, cueva, cáncer, signo del zodiaco; se ha ido ampliando cada vez más el campo de las sugerencias hasta llegar a lo estelar o al espacio gnóstico que es el punto donde se encuentra el hombre (el poeta) con lo estelar. Azul sugiere cielo, infinito, alma; se ha ido reduciendo el campo de las sugerencias del absoluto al hombre. La maleta nos hace ganar una morada, nos devuelve a la cueva, con lo que se cierra el ciclo y se alcanza la fijeza. Si después de esto nos enteramos de que, según las enseñanzas órficas, cáncer es la apertura por la que el alma, en su encarnación, entra al cuerpo,⁸⁴ nos gana una segunda sorpresa, mucho más fuerte quizás. En esto habría encontradas opiniones; hay quienes se conformarían con quedarse en el punto de las múltiples sugerencias no aclaradas, por lo que tiene de misterioso e intranquilizador, y otros no verían la poesía hasta no

verla aclarada en una significación fija.

También es importante no ya la pareja, sino los enlaces o la sucesión de palabras, en los que cada una va aclarando y expandiendo el sentido de la anterior y de la siguiente porque, aunque sean antipoéticas, adquieren el sentido poético que les regala su nueva ordenación. En "Las imágenes posibles," Lezama nos da una serie de palabras: mármol, cristal, clara de huevo, claroscuro, que han adquirido un sentido rigurosamente preciso. Es una pena que el trozo sea tan largo. Vamos a ofrecer el principio y el final:

Mármol, sentimos la carencia de ondas en un mar prehistórico. Si la heráldica china consideraba el cetro de jade como el rayo de luna cristalizado, en el mármol toda radiación esta impedida. Todavía no se le han colocado puertas al cristal, y podemos salir o retroceder gustosamente. Cuando la puerta se cierra, es decir, ya en el espejo, la imagen está fijada y quedamos como la incrustación de monstruos en las paredes marinas, percibimos que nuestro cuerpo penetra en la puerta y que allí se fija primero, y que se incrusta por la secularidad. (. . .) Cuando saltan los cristales de la clara de huevo, y sobreviene su descomposición, el claroscuro, en su asegurada lejanía, trae el cuerpo en sus invisibles tubas de infinita sucesión. (IVO, 45-6)

Cuando Lezama acaricia una palabra se extasía. No hay quien pueda multiplicar las analogías y sugerencias como él. No en balde es tan barroco, pues posee una capacidad sensorial increíble y una aptitud extraordinaria para hacer las palabras visibles y táctiles. Un buen ejemplo es su rejuego con el somnífero gordolobo:

Gordolobo es palabra adecuada para entregarnos la primera pequeña mancha que atrae la otra grande y total. Todos podemos tocar un lobo muy gordo, pero su paso ligero es intocable. Los movimientos lentos de un lobo gordo, su arrastramiento, su inofensivo acercamiento a nosotros, hasta penetrarnos y darnos en la penetración, la gran mancha, el sueño indistinto, homogéneo e indefinidamente extenso.⁸⁵

O cuando se deleita en el comentario del contrapunto verbal del cubano:

Tengo un encabronamiento enorme. . . Aún dentro del remolino, verse. Verse un susto y agrandado. Pero el susto se pega, para deshacer el sobresalto, con un risotada. El cabrón es un poco el diablo tonto y meningítico. Es el cabeceo bueno del diablo. Alcanzar la enormidad cabronal y tenerla, es decir, un tamaño que sigue recién creciendo por dentro, hasta derramarse por la cascada de los cuernos, volteándose. Verse como un tenerse, mirada que de pronto se hace con un cuerpo y lo recorre tocando y reconociendo. Tenerse, viéndose por dentro como el cabrón que fue diablo y se le ve y se le saluda con jácaras y con panecillos usados. Se sale a lo jinete malo del cabrón, y se lleva en andas al encabronado hasta la colina, donde aún de veras sigue manoteando burlas y pesadumbres frontales.⁸⁶

El estudio de la palabra en Lezama es inagotable, de manera que hay que cortar en cualquier lado y nos parece apropiado, después de tantas páginas de bastante densidad, terminar con esta nota de humor, ya que nuestro autor lo posee en gran medida y no debemos dejarnos arrastrar por la severidad de sus temas y olvidar la punta de humor que asoma en muchas partes de su obra.

NOTAS

- ¹JLL, "A partir de la poesía", IVO, p. 163.
- ²Octavio Paz, El arco y la lira (México: Fondo de Cultura Económica, 1970), p. 100.
- ³JLL, "Las imágenes posibles", IVO, p. 25.
- ⁴Oscar Hurtado, "Sobre ruisseños", VM, p. 301.
- ⁵Ortega, "La biblioteca...", p. 317.
- ⁶JLL, "La dignidad de la poesía", IVO, p. 122.
- ⁷JLL, "Preludio a las eras imaginarias", IVO, p. 139.
- ⁸Ibid., pp. 140-1.
- ⁹JLL, "La dignidad de la poesía", IVO, p. 109.
- ¹⁰JLL, "Las imágenes posibles", IVO, p. 51.
- ¹¹Ibid., p. 28.
- ¹²Paz, p. 104.
- ¹³En carta del 9 de julio de 1974, Lezama me confesó: "Creo tener muy pocas relaciones con el budismo, como no sea en lo que nuestros místicos llaman la vía contemplativa. Pero esa vía es común en todos los místicos."
- ¹⁴Guillermo Sucre, "Lezama Lima: el logos de la imaginación", Eco (mayo, 1975), 22.
- ¹⁵Ramón Xirau, "José Lezama Lima: De la imagen y la semejanza", Poesía iberoamericana contemporánea (México: Sep/ Setentas, 1972), p. 110.

- ¹⁶JLL, "Confluencias", IVO, p. 259.
- ¹⁷JLL, "La imagen histórica", p. 157.
- ¹⁸JLL, "Las imágenes posibles", IVO, p. 28.
- ¹⁹Ibid., p. 29.
- ²⁰Paz, pp. 98-9.
- ²¹Xirau, p. 99.
- ²²JLL, "Las imágenes posibles", IVO, p. 49.
- ²³Paz, p. 14.
- ²⁴JLL, "Preludio a las eras imaginarias", IVO, pp. 141.
- ²⁵Ibid., p. 142.
- ²⁶Ibid., p. 143.
- ²⁷Ibid., pp. 142-3.
- ²⁸Ibid., p. 150.
- ²⁹Ibid.
- ³⁰Ibid., p. 151.
- ³¹Ibid., pp. 151-2.
- ³²JLL, "La dignidad de la poesía", IVO, pp. 117-8.
- ³³Ibid., p. 121.
- ³⁴JLL, "Las imágenes posibles", IVO, p. 29.

- ³⁵JLL, "Preludio a las eras imaginarias", IVO, p. 148.
- ³⁶Ibid., p. 148.
- ³⁷Rodríguez Monegal, "Paradiso: una...", p.528.
- ³⁸Hugo Friedrich, Estructura de la lírica moderna (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 39.
- ³⁹JLL, "La dignidad de la poesía", IVO, p. 106.
- ⁴⁰Ibid., p. 106.
- ⁴¹JLL, "Preludio a las eras imaginarias", IVO, pp. 148-9.
- ⁴²Ibid., p. 149.
- ⁴³Ibid., pp. 149-50.
- ⁴⁴JLL, "Introducción a un sistema poético", IVO, p. 78.
- ⁴⁵JLL, "Interrogando...", VI, p. 12.
- ⁴⁶JLL, "La dignidad de la poesía", IVO, p. 105.
- ⁴⁷Ibid., p. 103.
- ⁴⁸Véase Michel Gauquelin, Los relojes cósmicos (Barcelona: Plaza & Janes, Editores, 1970), 2ª parte.
- ⁴⁹"La dignidad de la poesía", IVO, p. 103.
- ⁵⁰Ibid., p. 102.
- ⁵¹JLL, "Confluencias", IVO, pp. 257-8.
- ⁵²Friedrich, Estructura..., p. 75.
- ⁵³JLL, "Confluencias", IVO, p. 259.

- ⁵⁴Ibid., p. 258.
- ⁵⁵Xirau, p. 110.
- ⁵⁶JLL, "Preludio a las eras imaginarias", IVO,
p. 152.
- ⁵⁷JLL, "A partir de la poesía", IVO, pp. 173-4.
- ⁵⁸Ibid., p. 175.
- ⁵⁹Ibid., p. 174.
- ⁶⁰Ibid., p. 178.
- ⁶¹Ibid., pp. 178-9.
- ⁶²Ibid., p. 181.
- ⁶³Ibid., p. 182.
- ⁶⁴JLL, "Introducción a los vasos órficos", IVO,
p. 185.
- ⁶⁵Ibid.
- ⁶⁶JLL, "Las eras imaginarias: los egipcios", IVO,
pp. 196-7.
- ⁶⁷Ibid., p. 213.
- ⁶⁸JLL, "Las eras imaginarias: la biblioteca como
dragón", IVO, p. 221.
- ⁶⁹Ibid., p. 245.
- ⁷⁰Ibid., p. 221.
- ⁷¹Ibid., p. 250.

- 72 JLL, "Preludio a las eras imaginarias", IVO,
p. 143.
- 73 Ibid.
- 74 JLL, "Sierpe de Don Luis de Góngora", LGT, p.
204.
- 75 Roberto González Echeverría, "Apetitos de Góngora
y Lezama", Revib, 92-93 (julio-diciembre 1975), 482.
- 76 JLL, "Preludio...", IVO, p. 144.
- 77 Ibid., p. 145.
- 78 Ibid., p. 146.
- 79 JLL, "Confluencias", IVO, p. 256.
- 80 Ibid.
- 81 Ibid., pp. 256-7.
- 82 JLL, "Exámenes", IVO, p. 63.
- 83 JLL, "A partir de la poesía", IVO, p. 164.
- 84 Véase Cirlot: "Cáncer".
- 85 JLL, "Las imágenes posibles", IVO, p. 46.
- 86 JLL, "Exámenes", IVO, p. 59.

CONCLUSIONES

Con la caída del hombre y sus terribles consecuencias --el tiempo, el espacio, la materia, la enfermedad y la muerte-- se abre el desarrollo temático de la obra de Lezama Lima en "Muerte de Narciso", quedando la creación artística como único consuelo en medio de tanto dolor. En Enemigo rumor van apareciendo sus otros temas centrales y fortaleciéndose los ya iniciados, por ejemplo, el literario, que aparece en la primera parte de este libro como medio no ya de consuelo, sino de salvación. En la segunda parte surge el tema de la resurrección, pero el poeta no ha descubierto aún todas sus posibilidades como lo hará después, en la tercera parte, cuando encuentre el tema que lo habrá de reconciliar con el mundo y sus horrores, la felix culpa. Éste lo conduce necesariamente al concepto de la unidad de los contrarios: bien y mal, luz y sombras, caída y resurrección. El poeta ha cerrado el círculo, ha encontrado el centro de su mundo poético y se dispone ahora a contar su experiencia poética en Aventuras sigilosas, pero antes de terminar con Rumor comienza una nueva modalidad que tendrá un desarrollo feliz: en "Suma de secretos" las metáforas empiezan a independizarse del poema y a tomar

carne propia.

Esta modalidad se acentúa notablemente en el poemario Aventuras que está estructurado como un ballet o un auto sacramental, donde se personifican ideas más o menos abstractas como la materia, el principio formal y el poeta, y donde hay drama, diálogo y acción, desembocando todo en unas prosas poemáticas que podemos considerar como las primeras páginas de un sistema poético del mundo. De manera que Aventuras es crucial en la obra de Lezama; contiene lo novelesco que nos lleva a Paradiso y lo ensayístico que nos conduce a su sistema poético. En efecto, inmediatamente empiezan a aparecer los primeros capítulos de Paradiso y los primeros ensayos poéticos en Orígenes, aunque algunos de éstos ya habían salido en Nadie parecía.

Las dos influencias predominantes en Lezama son la órfica y la católica. Dentro de aquélla podemos incluir el hermetismo, la astrología, la alquimia, la cábala y el Tarot, así como la de los teólogos heterodoxos y los simbolistas franceses. De esa tradición Lezama ha elegido el Tarot como fundamento para la estructura de Paradiso: las cartas I - VII y XV - XXI del Gran Arcano corresponden a los catorces capítulos de la novela. También ha usado el concepto de las correspondencias, de los alquimistas, y el de los siete niveles de descenso y ascenso, de la mitología caldea.

Los temas más sobresalientes en Paradiso son el axis mundi, la expresión, la caída, el sexo y la destrucción de la multiplicidad en el hombre, el tiempo y el espacio para llegar a la unidad y con ella, a la poesía, a través de Oppiano Licario. El axis mundi toma la forma del árbol familiar en la primera parte y de los tres amigos en la segunda, y produce una apertura entre los distintos niveles para unir tierra, cielo e infierno, representados en la primera parte por el abuelo vasco, Rialta y el tío Alberto y en la segunda por Fronesis, Cemí y Foción, respectivamente.

En el estudio de la expresión, los más importantes son el capítulo II y el VII, ya que en aquél aparece la versión novelesca de La expresión americana, con la expresión criolla en la cuartería habanera --caricatura del mundo literario cubano-- la indígena, en el viaje a México, y la negra en el viaje a Jamaica. En el centro del capítulo, una alegoría del barroco, personificado en Tránquilo --movimiento vertical de elevación gótica-- y Luba --movimiento horizontal de apego a la materia, con la tensión producida por la agresividad de ésta y la esquividad de aquél. Al final, el plutonismo que rompe los fragmentos y los unifica, cuando se estrella la lámpara en el suelo y se liberan los animales del marco del espejo, uniéndose cupidos y antílopes, lo celestial y lo terreno en una unidad superior. En el capítulo VII la expresión se centra en la imagen: el juego de yaquis, la carta sobre los peces tropicales, el

juego de ajedrez y la cena familiar.

El sexo abarca muchas páginas de la novela, especialmente los capítulos VIII, IX y X, que corresponden a la caída, la larga discusión sobre la homosexualidad y la superación de ésta en el pasaje de Fronesis y Lucía. El homosexualismo es una fase transitoria, una rebeldía contra la caída en la materia y la consecuente muerte; es una manera falsa de prolongar la perfección e inmortalidad del andrógino primitivo. Cemí y Fronesis proponen la diversidad de los sentidos y la aceptación de la mujer y la muerte como un sumergimiento transitorio en la materia y las tinieblas que da origen a nuevos bienes: el poder creativo en un caso y la resurrección en el otro. Éste es el descenso órfico del que se regresa con la espiga de trigo. La puesta en práctica de estas teorías es el episodio de Fronesis con Lucía. Su aceptación hace posible el poder creativo del hombre, esto es, de Cemí, que recupera --antes de zambullirse en la poesía-- su unidad psicológica, al perder a sus dos amigos y quedar solo, además de la unidad temporal en el capítulo XII y la espacial en el capítulo XIII. Allí se enfrenta con Oppiano Licario, el guía, la imagen del hombre de la resurrección, quien lo conduce a los predios de la poesía.

El sistema poético es posiblemente la obra que hacía sentirse a Lezama más orgulloso, y con razón, pues es de una belleza inaudita. Es imposible comprenderlo sin tener en cuenta que, si bien es una poética, también es, muy en

especial, una concepción del mundo bastante sistematizada, pero sin la rigidez lógica de un sistema filosófico. Lezama logra este imposible aplicando el método poético, que es prelógico sin llegar a ser ilógico. En este sistema hay dos mundos o cámaras: lo incondicionado, que es el mundo de lo invisible o del espíritu, y la causalidad que es el mundo de la materia o lo terrestre. La imagen y la metáfora --conceptos primordiales en el sistema lezamiano-- corresponden a estas dos cámaras. La metáfora es la forma transitoria que toma la materia en cada cosa; la imagen es la vislumbre de lo incondicionado que podemos poseer en esta tierra. En la zona divisoria hay dos seres: el árbol, que teniendo las raíces hundidas en la tierra puede alcanzar una perspectiva aérea, y el hombre, que siendo carne contiene una chispa divina capaz de dispararlo al infinito. El hombre, por lo tanto, es una dualidad: metáfora por carnal, imagen por la chispa divina. La imagen y la metáfora en el campo de la poética no se diferencian gran cosa de las de otros autores, al contrario, Lezama se basa en estos conceptos tradicionales y sobre ellos va construyendo su sistema por una progresiva metaforización de los mismos.

Nuestro poeta distingue lo poético de la poesía, el poema y el poeta. Lo poético o sustancia poética es lo incondicionado; la poesía es el resultado del encuentro o batalla de ambos mundos en un castillo hechizado; el testimonio de esa batalla se puede aislar en el poema; el poeta es

el guardián del tesoro, el pontífice capaz de realizar el milagro. Con esta cadena de conceptos no es raro que Lezama haya llegado al de la resurrección de la carne, la más alta de las síntesis de ambas cámaras que se ha ideado, donde se unen espíritu y materia --materia transfigurada-- para toda una eternidad. Eso es la sobrenaturaleza, la más alta expresión de la unión de los contrarios.

El método poético consta de cuatro pasos: 1) la ocupatio u ocupación total del poema, 2) la vivencia oblicua, 3) el súbito y 4) la hipertelia. La vivencia oblicua y el súbito son dos movimientos opuestos: el primero va de lo material a lo incondicionado a través de la metáfora y el segundo viene de lo incondicionado a lo material a través de la imagen. Mientras uno es lento y procede al azar, el otro es brusco y directo, es una manera muy rápida de llegar al conocimiento, es como una revelación. Cuando se unen ambos movimientos, el resultado, de una potencia extraordinaria, no puede menos que producir la imagen de la resurrección. La hipertelia es un ir más allá de la finalidad, es un anhelo de infinito que no se conforma con la primera respuesta hallada, es intentar lo más difícil: dar el salto mortal de la metáfora a la imagen de la resurrección a través del acto primigenio o ritmo. Éste es como una respiración que se va ampliando hasta confundirse con el ritmo universal.

Lezama sigue a Pitágoras en la clasificación de la palabra: simple, jeroglífica y simbólica; la que expresa, la que oculta y la que significa. La simple expresa el mundo

real, la jeroglífica oculta el misterio de lo incondicionado y la simbólica es un claroscuro que emite signos expresando la unión de ambos mundos. Este sentido de la palabra explica el estilo de Lezama Lima: a veces una claridad meridiana que dura poco, pues se oscurece haciéndose impenetrable, para luego aclararse a medias en unos símbolos difíciles pero no imposibles. El hermetismo de Lezama se debe a que su tema fundamental es el incondicionado desconocido e impenetrable, vislumbrado a veces en raros momentos iluminados. Aunque éste es el mundo de la luz, nos está vedado y nos resulta oscuro, por lo tanto, cuando Lezama se interna en esas zonas es totalmente hermético. Pero es imposible permanecer por esos mundos por largo tiempo y a su regreso se interesa por estudiar las relaciones entre ambas cámaras y su posible comunicación e integración. Para esta labor hay que apelar a signos y símbolos, principalmente las correspondencias. El poeta es un místico, pero también es un hombre sensual. El mundo de los sentidos lo atrapa en sus redes y, siendo éste reflejo de un mundo superior, todo está bien, pues todo es uno. Así nos deleita a veces con los pormenores minuciosos de su ciudad en "Sucesivas o las coordenadas habaneras", o la vida familiar en la primera parte de Paradiso, o los golosos detalles de sus incursiones gastronómicas, o sus muchas descripciones sexuales en Paradiso, ora plácidas y placenteras, ora cómicas o grotescas, ora absurdas y trágicas.

El caso Lezama es único en nuestro tiempo, el poeta que habiendo profundizado en la búsqueda de un sentido de

este mundo y el otro, haya llegado a su centro y no lo haya encontrado vacío; el poeta que habiendo iniciado el descenso órfico, no se haya quedado atrapado en los infiernos y haya podido ascender con la espiga de trigo para redimirse en el concepto de la resurrección. Los poetas simbolistas tratan de llegar a Dios por el camino contrario, pero en esos caminos se pierden. Lo que descubren es el inconsciente y allí se quedan; o bien no pueden vencer la fascinación del mal, o no pueden superar la muerte de sus ilusiones al enfrentarse con sus propias miserias en crudo. Si Mallarmé pudo superar esos obstáculos para llegar a una revelación superior, lo que encontró fue el vacío, la nada, que intentó traducir a la página en blanco. Los poetas posteriores han seguido rumbos similares; Lezama, en cambio, supera los peligros del descenso y la comprobación de la maldad humana, para iniciar el ascenso con paso firme hasta llegar a su centro poético, 'la resurrección de la carne', la unidad del universo en un todo comprensivo, donde lo malo no es más que otra cara de lo bueno, lo feo y lo bello, anverso y reverso de una misma cosa. Por eso llega a una estética opuesta a la de Mallarmé: el lleno total, el barroquismo exagerado. Por eso abandona el preciosismo de sus primeros años por un estilo aparentemente descuidado, pero no menos genial, por eso incluye feísmos que faltan en sus primeras obras y también lo humilde, lo grotesco y lo bajo. Se puede argüir que este concepto de la resurrección no es nada nuevo. Ciertamente, es un concepto cristiano tan viejo como el cristianismo y más, pero si bien

el católico siempre ha hablado de 'la resurrección de la carne' y ha prohibido incinerar a los muertos para facilitarla, el énfasis siempre ha estado en lo espiritual, mientras que en Lezama está en la perfecta unión de carne y espíritu sin las miserias de tiempo, espacio, enfermedad y muerte. Su concepto se aproxima más al de los alquimistas, pero no es una técnica para purificar metales, sino un sistema de pensamiento que es coherente sin ser filosófico, ya que no ha seguido la lógica sino el método poético. Por esta razón se acerca más a las antiguas cosmogonías que a ninguna concepción **moderna** del mundo. Así Lezama quiere volver al conjuro, así es como ha ideado sus eras imaginarias. Pero estamos en el siglo XX; su sistema tiene un trasfondo cultural y filosófico demasiado amplio para ser una cosmogonía, pues, si bien toma prestado de los más diversos mitos primitivos, también toma de filósofos y teólogos antiguos y modernos, de otros poetas, de autores esotéricos de todos los tiempos. Tiene la ingenuidad del poeta, pero le falta la ingenuidad del primitivo. Tiene, en cambio, todo el eclecticismo capaz de florecer en esa magnitud sólo en Hispanoamérica, sin que por eso deje de ser el resultado nuevo y distinto, a la vez que sumamente americano.

SIGLAS DE LAS REVISTAS

<u>Al</u>	<u>Alerta</u> , La Habana.
<u>Ama</u>	<u>Amaru</u> , Lima
<u>ArdeL</u>	<u>Árbol de Letras</u> , Santiago.
<u>Av</u>	<u>Avance</u> , La Habana.
<u>BAbr</u>	<u>Books Abroad</u> , Norman, Oklahoma.
<u>BoCyB</u>	<u>Boletín Cultural y Bibliográfico</u> , Bogotá.
<u>Boh</u>	<u>Bohemia</u> , La Habana.
<u>BreM</u>	<u>Brecha</u> , Montevideo.
<u>Car</u>	<u>Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien</u> , Toulouse.
<u>Cart</u>	<u>Carteles</u> , La Habana
<u>Casa</u>	<u>Casa de las Américas</u> , La Habana.
<u>CoLi</u>	<u>Correo Literario</u> , Madrid.
<u>CorEm</u>	<u>El Corno Emplumado</u> , México
<u>Cro</u>	<u>Cromos</u> , Bogotá
<u>CS</u>	<u>Carte Segrete</u> , Roma
<u>CuA</u>	<u>Cuadernos Americanos</u> , México.
<u>Cuba</u>	<u>Cuba</u> , La Habana.
<u>CUNESCO</u>	<u>Cuba en la UNESCO</u> , La Habana.
<u>D</u>	<u>El Día</u> , México.
<u>DM</u>	<u>Diario de la Marina</u> , La Habana.
<u>Eco</u>	<u>Eco</u> , Bogotá
<u>ELes</u>	<u>El Espectador</u> , Bogotá

- Erc Ercilla, Santiago.
- EsP Espuela de Plata, La Habana.
- EstLi Estafeta Literaria, Madrid.
- Exc Excelsior, México.
- GadeCu Gaceta de Cuba, La Habana.
- HerCu El Herald Cultural, México.
- Hisp Hispania, Cincinnati, Ohio.
- Id Idea, Lima.
- ImCar Imagen, Caracas.
- Ind Índice, Madrid.
- Inf Información, La Habana.
- InfAL Información de las Artes y las Letras, Madrid.
- Ins Ínsula, Madrid.
- JuRe Juventud Rebelde, La Habana.
- LR Lunes de Revolución, La Habana.
- MALHyC Mensuario de Arte, Literatura, Historia y Crítica,
La Habana.
- Map Napocho, Santiago.
- MarMon Marcha, Montevideo.
- Metr Metrópolis, La Habana.
- MN Mundo Nuevo, París.
- MoW Le Monde Weekly, París.
- Mu El Mundo, La Habana.
- Nac La Nación, Buenos Aires.
- NaPa Nadie Parecía, La Habana.

- Nat The Nation, New York.
- Niv Nivel, México.
- NOIC Noticias Culturales, Instituto Caro y Cuervo,
Bogotá.
- NYR The New York Review, N.Y.
- NYTBR The New York Times Book Review, N.Y.
- Oríg Orígenes, La Habana.
- PEs Poesía Española, Madrid.
- PL Prensa Libre, La Habana.
- POPo El Popular, Montevideo.
- PSA Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca.
- Pue Pueblo, Madrid.
- PueH Pueblo, La Habana.
- ReJOM Revista de la Biblioteca Nacional José Martí,
La Habana.
- Res Reseña, Madrid.
- RevIb Revista Iberoamericana, Pittsburgh.
- RO Revista de Occidente, Madrid.
- RoLi România Literară.
- RUNMex Revista de la Universidad Nacional de México.
- RyC Revolución y Cultura, La Habana.
- RyFa Razón y Fábula, Bogotá.
- SDPM Siete Días de Perú y del Mundo, Lima.
- Si El Siglo, Santiago.
- Siem Siempre, México.
- Sig Signos, Santa Clara, Cuba.

Un Unión, La Habana.
UnCar El Universal, Caracas.
Uro El Urogallo, Madrid.
Verb Verbum, La Habana.
VerM Veritas, México.
VUM Vida Universitaria, Monterrey, México.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS DEL AUTOR

1) Poesía

Aventuras sigilosas: poemas. La Habana: Ediciones Orígenes, 1945.

Dador. La Habana, 1960.

Enemigo rumor. La Habana: Úcar, García & Compañía, 1941.

La fijeza. La Habana: Ediciones Orígenes, 1949.

Muerte de Narciso (cuaderno). La Habana: Úcar, García & Compañía, 1937.

Poesías completas. La Habana: Instituto del Libro, 1970.

2) Novela

Paradiso. La Habana: Ediciones Unión, 1966.

_____. México: Biblioteca Era, 1968.

_____. Lima: Ediciones Paradiso, 1968, 2 vols.

_____. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1968.

3) Ensayo

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

Analecta del reloj: ensayos. La Habana: Ediciones Orígenes, 1953.

Aristides Fernández: ensayo. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1950.

La cantidad hechizada. La Habana: Edición Unión, 1970.

_____ . Madrid: Júcar, 1974.

Las eras imaginarias. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971.

Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles, ed. José A. Goytisolo. Barcelona: Tusquets Editor, 1970.

La expresión americana. La Habana: Instituto Nacional de Cultura, 1957.

_____ . Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

_____ . Madrid: Alianza Editorial, 1969.

Introducción a los vasos órficos. Barcelona: Barral Editores, 1971.

Tratados en La Habana. Santa Clara, Cuba: Universidad Central de las Villas, 1958.

_____ . Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1969.

4) Colaboración en publicaciones periódicas

"Gracia eficaz de Juan Ramón Jiménez y su visita a nuestra poesía." Verb, I, 3 (1937), 51-64.

"Coloquio con Juan Ramón Jiménez." RevCu, XI (1938), 73-95.

"Después de lo raro, la extrañeza." Oríg, II, 6 (1945), 51-5. (Sobre Cintio Vitier: Extrañeza de estar).

"Cangrejos, golondrinas." Oríg, III, 9 (1946), 37-46.

- "Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach." Boh, 2 octubre 1949, p. 77.
- "Grave de Antonio Machado." RevCu, I, 2 (1959), 6-8.
- "Céspedes: el señorío fundador." Cuba, octubre 1968, 18-19.
- "Temporada en el ingenio." RUNMex, XXIII, 2-3 (octubre-noviembre, 1968).
- "Leyendo en la tortuga." RUNMex, 2 (octubre-noviembre 1969), 1-6.
- "Décimas de la querencia." Car, 16 (1971), 143 (poesía).
- "Antonio y Cleopatra." Casa, XIII, 73 (1972), 90 (poesía).
- "Recordemos a Roberto Blanco." Sig, IV, 1 (1972), 122.
- "Para Saura." Siem, 11 abril 1973, supl. ii.
- "Doble noche." Eco, XXVI, 5 (1973), núm. 155, 308-10 (poesía).

5) Dirección de publicaciones periódicas

Espuela de plata. La Habana, agosto-septiembre, 1939 - agosto, 1941.

Nadie parecía. La Habana, septiembre, 1942 - marzo, 1944.

Orígenes. La Habana, 1 (1944) - 40 (1956).

Verbum. La Habana, junio, 1937 - noviembre, 1937.

6) Entrevistas y diálogos

Coloquio con Juan Ramón Jiménez. La Habana: Publicaciones de la Secretaría de Educación, Dirección de Cultura, 1938.

"José Lezama Lima," entrevista por Margarita García Flores. RUNMex, 9 mayo 1967, pp. 15-6.

Cinco miradas sobre Cortázar. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968. / Contiene Ana María Simo, José Lezama Lima, Roberto Fernández Retamar, discusión sobre Rayuela 7.

"Entrevista de Juan Miguel de Mora con Lezama Lima, autor de la novela Paradiso." HerCu, 11 febrero, 1968, pp. 10-11.

_____. VUM, 14 abril 1968, pp. 12-4.

"El peregrino inmóvil," reportaje a José Lezama Lima de Tomás Eloy Martínez. Ind, junio 1968, pp. 22-26.

"Entrevista a José Lezama Lima. Sobre literatura y otros menesteres," por Elsa Claro. JuRe, 12 octubre 1968.

"Lezama Lima antes de la creación del universo," entrevista por Jean-Michel Fossey. ImCar, 1-15 abril, 1968, pp. 8-17.

_____. InfAl, 5 septiembre 1968, supl. ii, p. 2.

"Entrevista con José Lezama Lima," de Eugenia Neves. ArdeL, julio 1969, pp. 20-1.

"Lezama Lima habla sobre Paradiso," entrevista de Eugenia Neves. HarMon, 3 octubre 1969, pp. 12-13.

"Un pulpo en una jarra minoana," entrevista a J.L.L. por Reynaldo González. GadeCu, septiembre 1969, 14-15.

"El momento cubano de Juan Ramón Jiménez." Encuesta de Ciro Bianchi Ross a José Lezama Lima, Fina García Marruz y Cintio Vitier. GadeCu, 77 (octubre, 1969), pp. 8-10.

"La novela de una vida. (Entrevista con Lezama Lima)," por Joaquín G. Santana. Ind, 278-279 (1 & 15 noviembre, 1970), p. 48.

Interrogando a Lezama Lima, entrevista del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas. Barcelona: Cuadernos Anagrama, 1971

"Una hora con Lezama Lima." Diálogo con Leticia Singer.
Siem, 27 septiembre, 1972, supl. x-xii.

7) Antologías, prólogos y estudios
de obras de otros autores.

Antología de la poesía cubana. 3 vols. La Habana:
Consejo Nacional de Cultura, 1965.

"Julián del Casal." En: Casal, Julián del. Prosas.
Poesías. vol. I. La Habana: Consejo Nacional
de Cultura, 1963-1964, pp. 69-90.

"Don Ventura Pascual Ferrer y El Regañón." En: El Regañón
y el Nuevo Regañón. La Habana: Comisión Nacional
de la Unesco, 1955.

"García Lorca: Alegría de siempre contra la casa maldita."
En: García Lorca, Federico. Conferencias y
charlas. La Habana: Ministerio de Educación,
Consejo Nacional de Cultura, 1961, pp. 3-6.

"El padre Gaztelu en la poesía." En: Gaztelu, Ángel.
Gradual de Laudes. La Habana: Ediciones
Orígenes, 1955.

"Ramón Meza." En: Homenaje a Ramón Meza, ed. Jifí
Hochman. La Habana: Comisión Nacional Cubana
de la UNESCO, 1961.

"Prólogo." En: Zenea, Juan Clemente. Poesía. La
Habana: Instituto de Literatura y Lingüística
de la Academia de Ciencias de Cuba, 1966.

8) Antologías de textos del autor

Antología. Prefacio de Armando Álvarez Bravo. Buenos
Aires: Ed. Jorge Álvarez, 1968.

Los grandes todos. Prólogo de Armando Álvarez Bravo.
Montevideo: Arca, 1968.

Órbita de Lezama Lima. Ensayo preliminar, selección y
notas de Armando Álvarez Bravo. La Habana:
Ediciones Unión, 1966.

Posible imagen de José Lezama Lima. Introducción y
selección de José Agustín Goytisolo. Barcelona:
Libres de Sinera, 1969.

II. CRÍTICA SOBRE EL AUTOR

1) Libros

"Focus on Paradiso." Review 74, New York, Fall 1974, 5-51. (Número parcialmente dedicado a J.L.L. bajo el título de "Focus..." Contenido: "Paradiso," 5.- "Confluences," por José Lezama Lima, 6-16.- "Entering Paradise," por Mercedes Cortázar, 17-19.- "An Approach to Lezama Lima," por Julio Cortázar, 20-25.- "Attempting the Impossible," por Mario Vargas Llosa, 26-29.- "The text in its context," por Emir Rodríguez Monegal, 30-34.- "Language as a Hero," por Julio Ortega, 35-42.- "A Cuban Proust," por Severo Sarduy, 43-45.- "A Sentimental realism," por J.M. Alonso, 46-47.- "An Expanding Imagination," por André Conrad, 48-51).

Fernández, Luis Francisco. José Lezama Lima y la crítica anagógica. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1975 (tesis).

Simón, Pedro, ed. Recopilación de textos sobre Lezama Lima. La Habana: Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1957. (Contenido: "Nota," por P.S., 9-10.- "Interrogando a Lezama Lima," 11-41.- "Órbita de Lezama Lima," por Armando Álvarez Bravo, 42-67.- "La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular," por Cintio Vitier, 68--89.- "La poesía de José Lezama Lima," por Roberto Fernández Retamar, 90-99.- "Las puertas del cielo," por A.C., 100-102.- "Muerte de Narciso, rauda cetrería de metáforas," por Ángel Gaztelu, 103-106.- "Por Dador de José Lezama Lima," por Fina García Marruz, 107-126.- "La fidelidad a los orígenes," por Juan García Ponce, 127-129.- "La expresión americana," por Oscar Collazos, 130-137.- "Un libro maravilloso," por Cintio Vitier, 138-145.- "Para llegar a Lezama Lima," por Julio Cortázar, 146-168.- "Paradiso: una summa poética, una tentativa imposible," por Mario Vargas Llosa,

169-174.- "Notas sobre Paradiso," por Julio Ramón Ribeyro, 175-181.- "Sobre Paradiso," por César López, 182-190.- "Aproximaciones a Paradiso," por Julio Ortega, 191-218.- "José Lezama Lima, el ingenuo culpable," por Reynaldo González, 219-249.- "Introducción a Paradiso de Lezama Lima," por Carlos Ghiano, 250-266.- "Solamente para superdesarrollados," por Cristina Peri Rossi, 267-277.- "Estación de gloria," por Fina García Marruz, 278-288.- "Recuento de José Lezama Lima," por Eliseo Diego, 289-290.- "Para llegar al alto amigo," por Octavio Paz, 291-293.- "Opciones de Lezama," por Virgilio Piñera, 294-297.- "Sobre ruiseñores," por Hurtado, 298-304.- "José Lezama Lima," por Cleva Solís, 305-307.- Cartas por Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Julio Cortázar, Roberto Fernández Retamar y Octavio Paz, 308-316.- Otras opiniones, 317-329.- Bibliografía, 345-373.)

Ulloa, Justo Celso. La narrativa de Lezama Lima y Sarduy: entre la imagen visionaria y el juego verbal. University of Kentucky, 1973 (tesis).

Villa, Álvaro y Sánchez-Boudy, José. Lezama Lima: peregrino inmóvil. (Paradiso al desnudo). Miami: Ediciones Universal, 1974.

2) Artículos en publicaciones periódicas

Achúgar, Hugo. "Un primer asombro ante Paradiso." BreM, noviembre, 1968, pp. 41-42.

Álvarez Bravo, Armando. "El maestro antologa." GadeCu, agosto 1965, p. 26.

_____. "Lezama, una trayectoria de la inocencia." GadeCu, septiembre-octubre, 1968, p. 3.

Amado Blanco, Luis. "Aventuras sigilosas." Inf. 4 noviembre, 1945.

_____. "La fijeza." Inf. 9 septiembre, 1949.

- Aparicio, Raúl. "De una primera lectura de Paradiso." GadeCu, junio-julio, 1966, p. 9.
- Arroita-Jáuregui, Marcelo. "Analecta del reloj." CoLi, 15 noviembre, 1953, p. 4.
- Arrom, José Juan. "Lo tradicional en el mundo novelístico de José Lezama Lima." RevIb, 92-93 (julio-diciembre, 1975), 469-477.
- Augier, Ángel. "Tres siglos de poesía cubana." Un, (abril-junio, 1966), 168-169. (Sobre Antología de la poesía cubana).
- Azancot, Leopoldo. "Ensoñación americana." EstLi, 1 abril, 1974, pp. 1665-1666. (Sobre La cantidad hechizada).
- Baeza Flores, Alberto. "José Lezama Lima, el maestro. Vida literaria." DM, 29 octubre, 1949, p. 4.
- _____. Sobre: Analecta del reloj. ReJom, (octubre-diciembre, 1953), 181-185.
- Baquero, Gastón. "Sobre la poesía de José Lezama Lima." Mu, 8 febrero, 1942. (Sobre Enemigo rumor.)
- _____. "De lo bello con Dios." Inf, 30 marzo, 1944. (Sobre Nadie parecía.)
- _____. "Introducción a un nuevo libro de poesía: La fijeza de José Lezama Lima." DM, 11 septiembre, 1949, p. 58.
- _____. "El último número de la revista Orígenes." DM, 23 enero, 1954.
- Bueno, Salvador. "Aproximación a Paradiso." Mu, 20 mayo, 1966, p. 4.
- _____. "La expresión americana." GadeCu, junio 1970, p. 27.
- _____. "Intentos de captación de una poesía críptica." MAHyC, (marzo, 1950), 18.
- _____. "Orígenes cumple diez años." Cart, 23 mayor, 1954, pp. 45, 88, 98.

- _____. "Sobre Paradiso." Boh, 10 junio, 1966, p. 17.
- Campos, Jorge. "Paradiso de José Lezama Lima." Ins, (julio-agosto, 1968), 11, 28.
- Cardoza y Aragon, Luis. "¡Escribir no es sacarse las tripas y hacer una hoguera con ellas?" Siem, 13 marzo, 1968, supl. "La cultura de Mexico", p. ii.
- _____. "Paradiso de José Lezama Lima." MarMon, 10 mayo, 1968, p. 29.
- _____. "Literatura de 'tiempito'." D, 19 junio. (Sobre Paradiso).
- Castro Arenas, Mario. "Barroquismo. La expresión americana." DOPIA, 5 abril, 1970, p. 35.
- Charry Lara, Fernando. "La expresión americana." Eco, XX, 2 (1969), 123-126.
- _____. "José Lezama Lima." NoCIC, 1 marzo, 1969, pp. 3-4.
- _____. "José Lezama Lima, concepción mística del universo." ELes, 29 junio, 1969, Mag. Dominical, 10.
- _____. "El mundo poético de Lezama Lima." Uro, 4 (agosto-septiembre, 1970), 66-68.
- Chavarri, Raúl. Sobre: José Lezama Lima, La expresión americana. EstLi, 15 junio, 1970, p. 322.
- Conte, Rafael. "Un trovador hermético y barroco. Lezama Lima o la inocencia americana." InfAL, 8 enero, 1970, p. 3.
- Cortázar, Julio. "Para llegar a Lezama Lima." Un, (octubre-diciembre, 1966), 36-60.
- _____. "José Lezama Lima's Paradiso - Secret of a Long Lost Kingdom." MoW, 13-19 mayo, 1971, p. 6.
- Costa, Octavio R. "Cómo vive y trabaja el poeta José Lezama Lima." DM, 3 octubre, 1954.

- Díaz Martínez, Manuel. "Introducción a José Lezama Lima." Siem, 8 mayo, 1968, pp.iii-vii.
- _____. Ind, (junio, 1968), 35-38.
- _____. "Lezama, crítico de nuestra poesía." Boh, 14 enero, 1966, pp. 26-27.
- _____. "Lezama 1966." Mu, 15 mayo, 1966, supl. "El Mundo del domingo," p. 3.
- Donoso Pareja, Miguel. "Paradiso: tres adolescentes excepcionales." CorEm, (julio, 1967), 147-48.
- D'Ors, Eugenio. "Una revista cubana: Orígenes." DM, 19 septiembre, 1953, p. 4.
- E.Z.A. "Sobre: José Lezama Lima, La expresión americana VerM, 1 (1958), 139.
- Edwards, Jorge. "Lezama Lima. Laberinto barroco." Erc, (31 diciembre, 1969- 6 enero, 1970), 84-85.
- Esténger, Rafael. "Enemigo rumor." Av, 10 enero, 1942, 2.
- Fernández Bonilla, Magali. "Hacia una elucidación del capítulo I de Paradiso de José Lezama Lima." Romanica, New York, XII (1975), 37-46.
- Fernández Bonilla, Raimundo. "El poeta fuera de su paisaje, se pierde." Exilio, New York (otoño, 1965), 17-50.
- _____. "La rapsodia para el mulo o el doble como imagen." Exilio, New York (Verano, 1969), 33-48.
- Fernández-Braso, Miguel. "¿Viene Lezama a España?" Pue, 5 noviembre, p. 30.
- Figueroa-Amaral, Esperanza. "Forma y estilo en Paradiso." RevIb, XXXVI, 72 (1970), 425-435.
- Forastiero Braschi, Eduardo. "Aproximación al tiempo y a un pasaje de Paradiso." Sin Nombre, V, 1 (julio-septiembre, 1974), 57-61.
- Franco, Jean. "Lezama Lima en el paraíso de la poesía." Vórtice, Stanford, California, I, 1 (Primavera, 1974).

- Garavito, Julián. "La expresión americana." RyFa, 23 (1971), 125-127.
- García Marruz, Fina. "Por Dador de José Lezama Lima." CUNESCO, (diciembre, 1961), 258-77.
- García Nieto, José. "Sobre Analecta del reloj." PEs, septiembre, 1953.
- _____. Oríg, 35 (1954), 63-64.
- García Ponce, Juan. "La fidelidad a los orígenes." Siem, 13 marzo, 1968, supl. "La cultura en México", p. iii.
- Gaztelu, Ángel. "Muerte de Narciso, rauda cetrería de metáforas." Verb, 3 (1937), 49-52.
- _____. "Nuestra política y nuestros poetas. I y II." PueH, 20 y 23 julio, 1953, p. 2.
- Ghiano, Juan Carlos. "Introducción a Paradiso de Lezama Lima." Sur, (septiembre-octubre, 1968), 62-78.
- _____. "Lezama Lima, ensayista." Nac, 18 marzo, 1970.
- González Contreras, G. "Presentación de un poeta: José Lezama Lima." Met, enero, 1937, pp. 11-13.
- González Echevarría, Roberto. "Apetitos de Góngora y Lezama." RevIb, 92-93 (julio-diciembre, 1975), 479-491.
- Guillermo, Edenia y Hernández, Juana Amelia. "Paradiso, culminación del barroco cubano." PSA, CCXIX (junio, 1974), 223-248.
- H.L. "Algunos poetas." Si, 3 enero, 1968, p. 9.
- H.V.G. Sobre: José Lezama Lima. Introducción a los vasos órficos. BoCyB, XIV, 2 (1973), 192-195.
- Hurtado, Oscar. "José Lezama Lima." LR, 12 septiembre, 1960, p. 15.
- _____. "Lezama. Arte y literatura." Boh, 14 enero, 1966, pp. 24-25, 90.
- Ionescu, Andrei. "Recuperarea naturie prin imagine." RoLi, 24 (febrero, 1972), 28-29.

- Juliosvaldo. "El infierno de Paradiso." Boh, 8 julio, 1966, p. 40.
- Ladra, Luis Antonio. "Poesía en José Lezama Lima." NaPa, (agosto, 1942), 5-7.
- Lihn, Enrique. "Lezama Lima. El monstruo de la poesía cubana." Erc, (29 abril, 1959), 51-52.
- López, César. "Sobre Paradiso." Un, (abril-junio, 1966), 173-180.
- _____. "Una aproximación a Paradiso." Ind, (junio, 1968), 39-41.
- López Delpecho, Luis. "El solitario delirio de José Lezama Lima." InfAL, 6 noviembre, 1969, supl. 71, 1-2.
- López Marvález, Froylán M. "Dos magníficos: Paradiso y Benedetti." Exc, 10 noviembre, 1968.
- López Segrera, Francisco. "Lezama Lima, figura central del grupo Orígenes." Car, 16 (1971), 87-97.
- Mañach, Jorge. "El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima." Boh, 25, septiembre, 1949, pp. 78, 90.
- _____. "Reacciones a un diálogo literario (algo más sobre poesía vieja y nueva)." Boh, 16 octubre, 1949, pp. 63, 107.
- Marquina, Rafael. "Analecta del reloj, un gran éxito literario de José Lezama Lima." Inf, 18 julio, 1954, pp. f-8.
- _____. "Vida intelectual. Notas, noticias, motivos y pretextos." Inf, 1 abril, 1948. (Sobre la conferencia de José Lezama Lima "Las imágenes posibles.")
- Martínez, Tomás Eloy. "Castro's Cuba's amateur genius." Atlas, USA, enero, 1969, pp. 62-64.
- Monsivais, Carlos. "La calle Trocadero como medio, José Lezama Lima, como fin." RUNMex (agosto, 1968), ii-iii.
- Monterroso, Augusto. "El paraíso." Siem, 13 marzo, 1968, supl. "La cultura de México," p. iii.

- Moscoso-Góngora, Peter. "A Proust of the Caribbean." Nat, 11 mayo, 1974.
- Müller-Bergh, Klaus. José Lezama Lima and Paradiso." BAbr, LXIV, 1 (1970), 36-40.
- _____. "José Lezama Lima y Paradiso." RO, (marzo, 1970), 357-364.
- _____. Sobre: José Lezama Lima, Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles. BAbr, XLV, 4 (1971), 663.
- _____. Sobre: José Lezama Lima. Introducción a los vasos órficos. BAbr, XLVI, 3 (1972), 457-458.
- N.Z. "La expresión americana por José Lezama Lima." Map, 19 (1969), 186-187.
- Orbón, Julián. "Ante el próximo estreno de Forma." Al, 27 enero, 1943. (Sobre el ballet Forma de Alberto Alonso, con textos de poemas de José Lezama Lima.)
- Ortega, Julio. "Aproximaciones a Paradiso." ImCar, 1-15 enero, 1969, pp. 9-16.
- _____. "La biblioteca de José Cemí." Eco, XXVI, 5 (1973), 311-331.
- Ortega, Luis. "Coquetería intelectual." PL, 30 octubre, 1949. (Sobre la polémica Mañach-Lezama)
- _____. "Una generación que se rinde." PL, 2 octubre, 1949. (Sobre la polémica Mañach-Lezama).
- Padilla, Heberto. "José Lezama Lima." RyC, 30 noviembre, 1967, p. 66.
- Pérez Cisneros, Guy. "Cornucopia y fruta muerta." Inf, 4 noviembre, 1944.
- Pérez Firmat, Gustavo. "Descent into Paradiso: A Study of Heaven and Homosexuality." Hisp, LIX, 2 (May, 1976), 247-257.
- Peri Rossi, Cristina. "Solamente para superdesarrollados. Aproximaciones a Lezama Lima." POMO, julio, 1968.

- _____. "Un banquete lujurioso." MarMon, 11 septiembre, 1970, p. 29. (Sobre Tratados en La Habana y La expresión americana).
- Piñera, Virgilio. "Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía." ESP, (agosto, 1941), 16-19. (Sobre Muerte de Narciso.)
- _____. "Cada cosa en su lugar." LR, 14 diciembre, 1959, pp. 11-12. (Sobre crítica de Heberto Padilla a José Lezama Lima).
- Quevedo, Antonio. "Analecta del reloj." Inf, 18 septiembre, 1953.
- Ribeyro, Julio Ramón. "Notas sobre Paradiso." Eco, (noviembre, 1967), 103-110.
- Riera, Alberto. "José Lezama Lima en Enemigo rumor. I y II." Mu, 17 y 19 mayo, 1942.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Sobre el Paradiso de Lezama." MN (octubre, 1967), 90-95.
- _____. "Paradiso en su contexto." ImCar, 15-30 mayo, 1968, pp. 4-5.
- _____. MN, 24 (junio, 1968), 40-44.
- _____. "Paradiso: una silogística del sobresalto." RevIb, 92-93 (julio-diciembre, 1975), 523-533.
- Sáinz, Gustavo. "Paradiso," D, 23 abril, 1968, p. 8.
- Sánchez, Héctor. "José Lezama Lima. Paradiso, la cornucopia de una realidad católica." RyFa, 15 (septiembre-octubre, 1969), 131-133.
- Santi, Enrico-Mario. "Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente." RevIb, 92-93 (julio-diciembre, 1975), 535-546.
- Santos, Dámaso. "El mundo de los libros." PueH, 4 marzo, 1970, p. 30. (Sobre Paradiso y otras obras).
- Sarduy, Severo. "Dispersión/ falsas notas. Homenaje a Lezama Lima." MN, 24 (junio, 1968), 5-17.

- Soto Aparicio, Fernando. "Libros contemporáneos. Lezama Lima." ELEs, 7 junio, 1970, p. 14. (Sobre Esferaimagen.)
- Sucre, Guillermo. "Lezama Lima: el logos de la imaginación." Eco (mayo, 1975), 9-38.
- Torriente, Loló de la. "Fiesta de natalicio (en los 60 años de José Lezama Lima) en La Habana." CuA, 173 (1970), 158-166.
- _____. "La imagen como fundamento poético del mundo." Boh, 8 julio, 1963, pp. 84-87, 99.
- _____. "Lezama Lima en España." Boh, 10 abril, 1970, pp. 28-29.
- _____. "Lezama Lima, ensayista." Al, 5 diciembre, 1953.
- _____. "Paradiso." Boh, 8 julio, 1966, pp. 38-39.
- Toti, Gianni. "José Lezama Lima. Il famoso capitolo ottavo. Paradiso." CS, II, 7 (1968), 77-78.
- Trajtenberg, Mario. "De Narciso a Pronesis: la condición del poeta." MarMon, 24 enero, 1969, pp. 28-29.
- _____. ArdeL, 11 (julio, 1969), 15-17.
- Trigo, Pedro. "Paradiso. José Lezama Lima." Res, VI, 30 (diciembre, 1969), 339-341.
- Urondo, Francisco. "Paradiso retumba como un metal, o todo la memoria del mundo." Ind, 1 agosto, 1969.
- Valente, José Angel. "Carta abierta a José Lezama Lima." Ins, (julio-agosto, 1968), 3.
- Vargas Llosa, Mario. "Paradiso de José Lezama Lima." Ama, (enero, 1967), 72-75.
- _____. GadeCu, 58 (mayo, 1967), 2.
- _____. Siem, 8 mayo, 1968, pp. v-vii.
- _____, y Rodríguez Monegal, Emir. "Cartas: Sobre el Paradiso de Lezama Lima." MN, 16 (1967), 89-95.

- Vitier, Cintio. "Jorge Mañach y nuestra poesía." DM, 26 octubre, 1949, p. 4; 30 octubre, 1949, p. 34. (Sobre la polemica Mañach-Lezama).
- _____. "Un libro maravilloso." DM, 23 junio, 1958; 29 junio, 1958. (Sobre Analecta del reloj.)
- Waller, Claudia Joan. "José Lezama Lima's Paradiso: The Theme of Light Resurrection." Hisp, LVI (abril, 1973), 275-282. [Número especial.]
- White, Edmund. "Four ways to read a masterpiece." NYTBR, 21 abril, 1974, p. 27. (Sobre Paradiso.)
- Wood, Michael. "Purgatorio." NYR, 18 abril, 1974, pp. 14-16. [Sobre Paradiso, trad. Gregory Rabasa, New York: Straus & Giroux, 1974.]
- Zahorí, "Dador por José Lezama Lima." Id, 47 (abril-junio, 1961), 8.
- Zambrano, María. "La Cuba secreta." Oríg, 20 (1948), 3-9. (Sobre José Lezama Lima y otros poetas de Orígenes.)
- _____. "José Lezama Lima en La Habana." Ind, (junio, 1968), 29-31.
- _____. GadeCu, 61 (septiembre-octubre, 1968), 23.
- _____. "Cuba y la poesía de José Lezama Lima." Ins, julio-agosto, 1968.
- "Para volver a Lezama Lima." Siem, 13 marzo, 1968, supl. "La cultura en México", pp. i-xvi.
- "Lezama Lima, el peregrino inmóvil." Siem, 19 junio, 1968, p. xi.
- "Un escritor barroco, José Lezama Lima." Cro, 24 noviembre, 1969, p. 98.
- "La expresión americana." Siem, 8 abril, 1970, p. xiii.
- Sobre: José Lezama Lima. La expresión americana: UnCar, 22 noviembre, 1970.
- "Imaginary satisfactions." TLS, 4 october, 1974, p. 1062. (Sobre Paradiso.)

3) Capítulos sobre el autor

incluidos en libros

- Bueno, Salvador. "José Lezama Lima." En: Antología del cuento en Cuba. La Habana: Dirección de Cultura, 1953, p. 297.
- Cortázar, Julio. "Para llegar a Lezama Lima." En: La vuelta al día en ochenta mundos. México: Siglo XXI, 1967, pp. 135-155.
- Fernández Retamar, Roberto. "Poesía trascendentalista." En: La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953). La Habana: Ediciones Orígenes, 1954, pp. 86-117.
- (García Ramos), Reinaldo Felipe. Novísima poesía cubana, I, selección y prólogo de Reinaldo Felipe y Ana García Simo. La Habana: El Puente, 1962, pp. 7-9.
- García Vega, Lorenzo. Antología de la novela cubana. La Habana: Dirección General de Cultura, 1960, pp. 301-393.
- Henríquez Ureña, Max. "El grupo Orígenes: José Lezama Lima." En: Panorama de la Literatura Cubana. La Habana: Ediciones Revolucionaria, 1967, pp. 433-435.
- Ortega, Julio. "Paradiso." En: La contemplación y la fiesta: notas sobre la novela hispanoamericana actual. Caracas: Monte Avila, 1969, pp. 77-116.
- Pogolotti, Graciela, ed. Índice de las revistas cubanas. t. I. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1969, pp. 9-12.
- Riaño Jauma, Ricardo. "José Lezama Lima." En: Hombres en tres mundos. Buenos Aires: Raigal, 1955, pp. 123-125.
- Vargas Llosa, Mario. "Paradiso, de José Lezama Lima." En: Nueva novela latinoamericana, ed. Jorge Laforgue. Buenos Aires: Paidós, 1969, pp. 131-141.

Vitier, Cintio. "José Lezama Lima." En: Diccionario de literatura cubana. La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística, 1968, pp. 49-55.

_____. "Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima, y el intento de una teleología insular." En: Lo cubano en la poesía. Santa Clara: Universidad de Las Villas, 1958, pp. 369-397.

_____. "José Lezama Lima." En: Cincuenta años de poesía cubana. 1902-1952. La Habana: Dirección de Cultura, 1952, pp. 313-314.

_____. "José Lezama Lima." En: Diez poetas cubanos. La Habana: Ediciones Orígenes, 1948, pp. 15-17.

Vitier, Medardo. "De José Lezama Lima." En: Valoraciones, I. Santa Clara: Universidad de Las Villas, 1960, pp. 248-252.

Xirau, Ramón. "José Lezama Lima: De la imagen y la semejanza." En: Poesía iberoamericana contemporánea. México: Sep/Setentas, 1972, pp. 97-111.

III. OTRAS OBRAS CONSULTADAS

- Bays, Gwendolyn. The Orphic Vision. Lincoln: University of Nebraska Press, 1964.
- Boehmen, Jacob. The three principles of the Divine Essence. Of the Eternal Dark Light, and Temporary World. Chicago: Yogi Publication Society, 1909.
- Carilla, Emilio. La literatura barroca en Hispanoamérica. New York: Anaya, 1972.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Labor, 1969.
- Cohen, J.M. En tiempos difíciles. La poesía cubana de la Revolución. Barcelona: Tusquets Editors, 1970.
- de Rougemont, Denis. Love in the Western World. Translated by Montgomery Belgion. New York: Harper Colophon Books, 1974.
- Eckhart, Meister. An Introduction to the Study of his Works with an Anthology of his Sermons. Selection and Translation by James M. Clark. Edimburg, Toronto: Thomas Nelson & Sons, s.f.
- Eliade, Mircea. Mito y realidad. Madrid: Guadarrama, 1973.
- _____. Lo sagrado y lo profano. Madrid: Guadarrama, 1967.
- Fernández Moreno, César. América Latina en su literatura. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. México: Siglo XXI Editores, 1972.
- Ferrater Mora, José. Diccionario de filosofía. 4a. ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1958.
- Friedrich, Hugo. Estructura de la lírica moderna. Barcelona: Seix Barral, 1974.

- Fulcanelli, Las moradas filosofales. Barcelona: Plaza & Janes, 1973.
- Gauquelin, Michel. Los relojes cósmicos. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1970.
- Graves, Robert. The Greek Myths. 2 vols. New York: George Braziller, 1959.
- _____. The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975.
- Gray, Eden. Mastering the Tarot. Basic Lessons in an Ancient Mystic Art. New York: A Signet Book, 1973.
- Guthrie, W.K.C. Orpheus and Greek Religion. A Study the Orphic Movement. New York: W.W. Norton & Company, 1966.
- Hallser, Arnold. The Social History of Art. Naturalism Impressionism, The Film Age. Vol IV. New York: Vintage Books, s.f.
- Jonas, Hans. The Gnostic Religion. 2nd. ed. revised. Boston: Beacon Press, 1963.
- Jung, C.G. The Collected Works. Translated by R.F.C. Hull. Vol. IX. New York: Pantheon Books, Bollinger Series XX, 1959.
- Michaud, Guy. Mallarmé. Translated by Marie Collins and Bertha Humez. New York: University Press, 1965.
- Orozco, Emilio. Manierismo y barroco. Salamanca: Anaya, 1970.
- Paz, Octavio. El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- _____. Conjunciones y disyunciones. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.
- Quasten, Johannes. Patrology. Vol. I. Utrecht Antwerp, Spectrum Publishers, 1953.
- Ripoll, Carlos. La generación del 23 en Cuba y otros apuntes sobre el vanguardismo. New York: Las Americas Publishing Co., 1968.

Ruysbroeck, Jan Van. The Seven Steps of the Ladder of Spiritual Love. Westminster Dacre Press, 1964.

_____. The Spiritual Espousals. New York: Harper Brothers.

Sadoul, Jacques. El tesoro de los alquimistas. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1974.

Segel, Harold B. The Baroque Poem. A Comparative Survey. New York: E.P. Dutton & Co., 1974.

Senior, John. The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1959.

Trismegisto, Hermes. Los escritos sagrados de Hermes. (La ciencia secreta de los sacerdotes egipcios.) Traducción de Pedro Guirao. Barcelona: B. Bauza, s.f.

Yates, Frances A. The art of memory. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.

_____. Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. New York: Vintage Books, 1969.