

Estructuras novelísticas de Lezama Lima

EL COSMOS POLIDIMENSIONAL DE «PARADISO»

José Lezama Lima, creador de un singular *corpus* poético, autor de agudos libros de ensayos, se revela como novelista en 1966. La publicación de *Paradiso*¹ suscita encendidas polémicas en los ámbitos hispanoamericanos y europeos.

La formación universitaria, el pensamiento occidental, los viejos mitos, las vivencias autobiográficas, están determinando la elaboración de la novela. El propio escritor cubano afirma: «Para un escritor que ya ha cumplido sus días y sus ejercicios, el centro del paraíso es la novela: ella ordena el caos, ella lo tiene bajo nuestras manos para que podamos acariciarlo»².

Pero además del humanismo y la vida, el desbordamiento del mundo poético del autor está operando en la novela: «Toda mi obra —dice— tiene un común denominador con la *poiesis*, con la creación, con la poesía. Mi misma novela, *Paradiso*, en el fondo es como un largo poema. Escribí *Paradiso* porque tenía que escribirla, era un signo que estaba en el desenvolvimiento de mi vida»³.

La novela de Lezama Lima es la polidimensional exploración del mundo habanero del primer tercio de nuestro siglo, la formulación de múltiples experiencias personales; la búsqueda de la identidad

¹ La Habana, Ediciones Unión, 1966. Cito por la 3.ª edición. Buenos Aires, Ed de la Flor, 1968.

² Tomás Eloy Martínez, «José Lezama Lima: peregrino inmóvil», en *Índice*, Madrid, 1967.

³ Entrevista de Fernando Martínez Laínez, en el suplemento de las Artes y las Letras de *Informaciones*, Madrid, 12 de agosto de 1976.

humana; el esfuerzo obsesivo por «incorporar el misterio», la «claridad que pueda compartir» el propio actante José Camí. El escritor es consciente de la operatividad de fuerzas arrebatadoras que intentan destruirlo, de la creación y destrucción del lenguaje, de la sugestión de las cosas y de su repelencia.

El navegar por las seiscientas apretadas páginas de la novela requiere un esfuerzo ímprobo. Nos sumergimos en el cosmos polidimensional; nos perdemos en el laberinto de digresiones, en el fascinante barroquismo lingüístico. Sería necesario delimitar la cosmovisión lezamesca, analizar todas sus funciones, despiezar el relato hasta sus unidades significacionales mínimas. Pero como esto resulta imposible en un solo trabajo, me limitaré a sintetizar algunas de las estructuras novelísticas más relevantes.

ESTRUCTURA NARRATIVA

El complejo cosmos de *Paradiso* está creado con procedimientos acumulativos distintos de la novelística tradicional. La acción avanza, se dispersa, se remansa, retrocede. La cosmovisión de los círculos familiares, de los ambientes en que se mueve el actante crece, se adensa. A pesar de este proceso amplificador, Lezama Lima no emplea la técnica de *bricolage*, tan frecuente en otras novelas del *boom*.

La novela, dividida en XIV capítulos, se abre con las secuencias expresionistas del niño asmático José Cemí, sometido a las despiadadas curas de los criados; pero desaparece pronto en el círculo doméstico, en los «cabeceos de la familia». El actante reaparece en primer plano a comienzos del capítulo II, pero la narración se desplaza a otros vecinos del campamento militar y a las misiones del coronel fuera del país.

Del capítulo III al VI el relato se convierte en la doble crónica familiar de los Olaya y los Cemí. De la progresión temporal de la acción, se salta a distintos momentos del pasado, indicados por varios *sheffers* referenciales. Por un lado avanza el parámetro temporal de Rialta Olaya; por otro, la trayectoria del coronel. No faltan las aclaraciones sobre la conexión con el presente; puede servirnos el ejemplo del inicio del capítulo IV:

«El padre de José Cemí, a quien vimos en capítulos anteriores dentro de las ordenanzas y ceremoniales de su jerarquía de coronel, lo vamos a ir descubriendo en su niñez hasta su encuentro con la familia de Rialta, su esposa, su alegre justificación y su claridad suficientes»⁴.

⁴ *Paradiso*, ed. cit., p. 85.

Los círculos familiares se amplían, se conectan con otros personajes que van desviando al lector del protagonismo axial. Sin embargo, la exploración del pasado del capítulo VI pone en relación dos hechos claves para el actante: la boda de Rialta y José Eugenio y la muerte del padre.

Se abre un nuevo núcleo narrativo en el capítulo VII. Cambia la dependencia de José Cemí: la autoridad del padre muerto está ahora representada por la madre. El círculo familiar se amplía, en la suntuosa casa de Prado. La aparición de Alberto Olaya trastorna los valores del muchacho; su muerte, en accidente, a finales del capítulo, se corresponde con la dolorosa experiencia de la muerte del padre, al final del capítulo anterior.

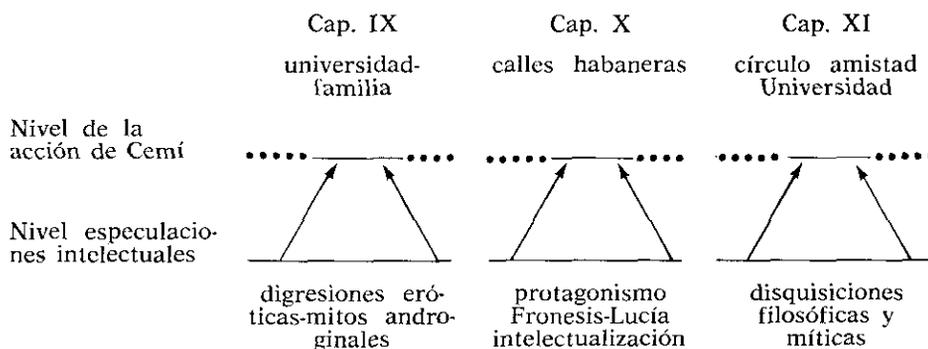
Hasta aquí alternan las tensiones y distensiones del proceso novelístico. Contrastan las funciones cardinales, interpretadas con procedimientos objetivos o expresionistas, y las funciones de catálisis, remansadas con un complejo de pormenores en *tempo lento*. Claro que las funciones catalíticas de distensión, las digresiones, sirven de envoltura a las tensiones dramáticas, van enmarcando la escasa intervención del actante en primer plano.

El capítulo VIII rompe con la catarsis de la niñez enferma del actante. Se centra en el descubrimiento de los misterios de las corrientes vitales; significa la introducción del plano físico del mundo de los sentidos. Cemí sólo aparece, al comienzo, como *voyeur* del ritual fálico, y más tarde, en amistad con Ricardo Fronesis. Dos mitemas enmarcados dominan en esta unidad: el protagonismo erótico de Farralúque, y la historia demoníaca de Godobredo, relatada por Fronesis.

Con el capítulo X se inicia la juventud del actante, con el comienzo de sus estudios universitarios, dentro de un contexto histórico concreto. El contrapunto entre el ambiente estudiantil y el círculo familiar se interrumpe constantemente con las largas elucubraciones intelectuales, las digresiones sobre el mundo sexual, la explicación de mitos androginales. El dominio potencial del Eros continúa en el capítulo siguiente. El plano físico del reino de los sentidos y los efectos alterna con el nivel de la sabiduría, con el reino fascinante de los deseos.

El enfoque objetivo del cerco de la realidad, la fuerte intensificación de las relaciones amorosas Fronesis-Lucía, se rompe con la transmutación onírica de las pesadillas de Cemí. En el capítulo XI abandona el dominio del Eros, para entrar en el plano espiritual del mundo de los prototipos. El *simpathos* que rige la amistad Cemí-Fronesis se extiende en disquisiciones filosófico-literarias, en paráfrasis de mitos orientales y greco-latinos.

Debemos resaltar que, a lo largo de doscientas páginas, la acción dinámica de Cemí está frenada por el nivel de intelectualización, se sumerge en los premiosos parlamentos sobre el erotismo, la filosofía y la mitología. La progresión del actante queda envuelta en la dialéctica, en la gnóstica. Podemos indicar gráficamente este contrapeso que imprime un claro *tempo lento* al relato:



Después de esta iteración sincrónica de la dinámica del actante y las especulaciones intelectuales, se introduce una nueva manifestación del mundo onírico (XII). Las setenta y ocho páginas finales desarrollan la última fase de la andadura novelística de José Cemí. Lezama aplica la técnica contrapuntística en el capítulo XIII, al seguir las andanzas de los personajes que se desplazan desde distintos lugares hasta el autobús averiado. En el autobús se produce el encuentro con Oppiano Licario, origen de la significativa interacción del último capítulo de la novela.

PROCEDIMIENTOS EXPRESIVOS

La experiencia lingüística de *Paradiso* sólo tiene comparación con el *Ulises* (1922), del irlandés James Joyce. Para explorar los múltiples contenidos de la novela lezamesca es necesario analizar las estructuras lingüísticas, los constantes juegos polisémicos, la acumulación de imágenes y metáforas renovadas, las deformaciones expresionistas. Pero, por esta vez, me limitaré a señalar sólo algunos procedimientos relevantes.

Predomina en *Paradiso* el nivel de lengua culta; los niveles de lengua coloquial y vulgar no tienen representación. Los diálogos están literaturizados. La expresión se refina, se intelectualiza; se mantiene siempre dentro de lo que los lingüísticos norteamericanos llaman código elaborado (*elaborated code*). Hemos visto ya el fuerte contra-

peso del nivel intelectual. Para apreciar las preocupaciones culturales de Lezama Lima tendríamos que analizar el abundante léxico seleccionado en los campos de la filosofía, la literatura y la mitología.

El escritor cubano intenta reinventar el mundo, devolverle su originalidad. Para ello, se sirve de un sistema lingüístico transcodificado por los espejos del sistema poético. Podemos establecer la interrelación entre los niveles semánticos y los niveles estilísticos. Los componentes volitivos y afectivos de la lengua se intensifican con las audaces asociaciones metafóricas, relacionadas con la poesía vanguardista. En cambio, el valor sociocontextual queda relegado⁵:

Semántica	Estilística
transcodificaciones	imágenes y metáforas audaces
sentido de base	componentes volitivos y afectivos
sentido contextual	valor sociocontextual

Lezama Lima transforma constantemente la realidad con desbordante riqueza idiomática. Rompe con los clichés lingüísticos de la narrativa tradicional. Los procedimientos expresionistas en la presentación del niño asmático, con las ronchas que se agrandan en el pecho, en los muslos, alternan con las enumeraciones objetivas y la visión mágica de los ensalmos, a medianoche.

Los objetos se enriquecen con connotaciones plásticas, visuales, auditivas, olfativas, con asociaciones neobarrocas. Pero, al mismo tiempo, el escritor salta sobre las conexiones de semejanza física, para atribuir a las cosas cualidades irreales o desmesuradas, para elaborar imágenes visionarias y visiones de raíz vanguardista. La constante intensificación hiperbólica actúa sobre los gestos, las palabras, los elementos del cosmos. Los desmesuramientos, los cambios de enfoque, los deslumbramientos imaginativos, metamorfosean la realidad concreta. Recordemos el cambio sinestésico en la mente de Cemí: «el remolino de voces y colores» parece transformar el círculo de visión, «como si el paredón se hubiese derrumbado e intensamente se hubiese reconstruido en un patio circular»⁶.

Varios elementos deformantes actúan sobre la realidad y sobre la prosa que la interpreta. Son frecuentes las transformaciones zoomórficas. Pero, además, ciertas percepciones generan metamorfosis ab-

⁵ Amplía en este esquema la formulación de P. Guiraud, *La semántica*, p. 27.

⁶ *Paradiso*, p. 30.

surdas. Como descarga sugeridora, la copla que resuena en el amanecer genera la transformación del dintorno, en prolongada visión onírica que se inicia así: «La palabra eternidad aparejó un sopor, dando comienzo a un inmenso ejército de tortugas verdes en parada de descanso. Tortugas con el esplendor abombado, durmiendo en algas y líquenes sobre el escudo...»⁷.

Cemí contempla siempre con lentitud el entorno. Pero sus impresiones son «de una rapidez inasible». Las percepciones resultan normales, objetivas a veces; otras son el resultado de una *vivencia oblicua*⁸, la ruptura de la causalidad real. Ciertas formas reales adoptan la función especular de un enigma; por momentos danzan entre la vigilia y el sueño; se enlazan con las visiones órficas del cosmos, iniciadas con el cubismo.

En las pesadillas del actante todo se metamorfosea, se deforma; y la lengua se distorsiona en imágenes visionarias y visiones, para reflejar enanos danzantes, gesticulaciones de «grotesca diversidad» y luces en «sierpes rapidísimas»⁹. El deslumbramiento de la «casa lúmica», en el viaje final por el túnel de la noche, los reflejos, las sombras, los objetos, se transfiguran en esta visión encadenada:

«Chorreaba la luz en los tres pisos, produciendo el efecto de un *ascendit* que cortaba y subdividía la noche en tajadas salitreras. Era una gruta de sal, un monte de yagruma, una línea interminable de moteados de marfil, gaviota, dedales de plata y la sorprendente sutileza conque la lechuza introduce sus tallos de amarillo en la gran masa de blancura. Cuchicheaban, sumergían la conversación, reaparecían dándose un golpecillo en la nariz. Las pecheras sobresalían como un pavón con la cresta de ópalo. No era la blancura sorprendente de la cresta de diamantes, era la blancura espesa del ópalo. Opalescencia, palores, licustre, vida que desfallece en la orilla del mar. Pero hasta allí un abullonado crescendo de la luz, hinchado en bolsa de celentéreo, mordiendo implacablemente el verde en la línea horizontal de la iguana, inflando sus carrillos como en una aleluya de marina consagración»¹⁰.

CERCO NARRATIVO Y CERCO DE LA REALIDAD

El espacio novelístico, ramificado en distintos ámbitos, en diferentes estamentos sociales, se extiende cronológicamente a más de un tercio de siglo. La acción axial arranca de los cinco años del niño asmático, hasta sus estudios universitarios. Pero, para reconstruir los

⁷ Id., p. 259.

⁸ Expresión empleada por el propio escritor: «La vivencia oblicua es como si un hombre, sin saberlo desde luego, al darle la vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Orinoco.» Cf. Armando Alvarez Bravo, «Orbita de Lezama Lima», en *Recopilación de textos sobre J. Lezama Lima*, pp. 61-62.

⁹ *Paradiso*, vid. pp. 176-178.

¹⁰ Id., pp. 607-608. Este texto sólo tiene un propósito ejemplarizador de la oscuridad expresiva de Lezama. Es urgente analizar las posibilidades lingüísticas de *Paradiso*, desentrañar las claves estéticas de su maciza prosa, aclarar la asimilación constante de procedimientos expresionistas y surrealistas.

dobles ascendientes familiares, se salta al pasado de la infancia de sus padres, Rialta y José Eugenio.

Lezama Lima, para elaborar el denso cerco narrativo de *Paradiso*, parte de las experiencias personales; reconstruye ambientes íntimos; potencia el *gestus* social de su clase; transmuta a Cemí sus dolorosas experiencias de asmático, su propio proceso de formación intelectual. Después de la muerte de su padre, entra en contacto con suntuosas mansiones coloniales; siente la atracción de las calles de La Habana; enriquece sus preocupaciones culturales en la Universidad. Al salir de las clases, recorre la zona vieja; descubre en sus calles «algo de baraja»; son para él como «una de las maravillas del mundo». Los espacios urbanos se transforman con la luz que se abre desde la bahía; el denso crepúsculo desciende sobre las azoteas; los barrios, al esfumarse las brumas nocturnas, brindan sus modulaciones cromáticas...

A través de un plano de La Habana podemos seguir todos los itinerarios, por calles, plazas y parques. El novelista no describe con los procedimientos tradicionales. Cada uno de los puntos urbanos es una imagen apasionadamente nostálgica de los lugares recorridos por el escritor en su infancia, adolescencia y juventud, evocados desde la madurez de sus cincuenta y cinco años.

También el contexto histórico-social corresponde al vivido por Lezama y sus progenitores. La acción se desarrolla desde finales del siglo XIX; comprende el período republicano, hasta el final de la presidencia del general Gerardo Machado. Las revueltas en el recinto universitario, las graves algaradas callejeras, las cargas de la caballería contra los estudiantes, corresponden a la militancia política del novelista, en la Facultad de Derecho, en el levantamiento contra la dictadura de Machado, en 1930.

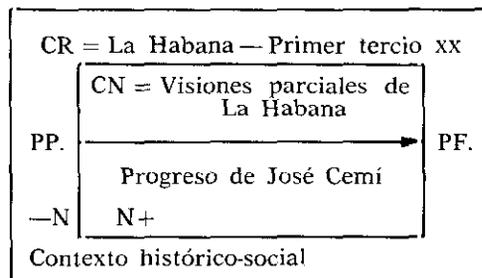
La geografía habanera se amplía, con referencias a Matanzas, Santa Clara, Cruces, Remedios, Placeta... Pero hay otras realidades. Por un lado, el novelista logra crear un *climax* lleno de sensaciones. Por otro, vuelca en su obra varios elementos de la tradición cubana, ya apuntados por José Juan Arrom¹¹. El *Paradiso* lezamesco puede ser Cuba, representada por la nobleza en decadencia, por el «tropicalismo», la presencia del ciclón, las sugerencias sensoriales, el saboreo de las frutas, las fiestas nocturnas, las resonancias del pasado antillano...

Lezama Lima, en la etapa del *geno-texto* de su elaboración novelística, establece un espacio urbano habanero, actúa sobre las complejas estructuras socioeconómicas; selecciona unas cuantas franjas sociales del cerco de la realidad y las dinamiza, en tiempos diversos, dentro del cerco narrativo. A pesar de la amplificación de algunos ambientes del *Paradiso*, fuera de sus 617 páginas queda la contigüidad

¹¹ «Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de Lezama Lima», en *Revista Iberoamericana*, 92-93, Pittsburgh, julio-diciembre 1975.

de la obra, amplios sectores no novelados ($-N$), ya que sólo se transmite al lector lo novelado ($N+$).

Podemos establecer cierta interrelación entre el espacio urbano y el espacio literario. La parte novelada, el cerco narrativo (CN) se inscribe sobre un cosmos más amplio, sobre el cerco de la realidad (CR). A través del cerco narrativo se desarrolla el progreso del actante José Cemí, desde el punto de partida (PP) hasta la coronación de su andadura novelística (PF) ¹²:



ESTRUCTURAS SOCIALES

En el denso cosmos novelístico de *Paradiso* podemos indagar distintos niveles: la interpretación de la condición humana; la asimilación de superestructuras culturales; la exploración de sistemas socioeconómicos.

Lezama Lima, nacido en el campamento militar de La Habana, en 1910, donde su padre era coronel, proyecta sus circunstancias personales en el actante José Cemí. El microcosmos del campamento es el primer núcleo de exploración. El recinto está jerarquizado: jefes, familias de los acampados, soldados, servidores. La morada del coronel, Casa del Jefe, tiene amplias habitaciones paralelas, varias dependencias dispuestas con la simetría de las casas tropicales; contrasta con la humildad de la vivienda de la familia numerosa de Mamita. El coronel José Eugenio Cemí ha llegado a una posición desahogada, con varios criados, refinamiento culinario y veraneos en el mar; pero es el resultado de la labilidad social ascendente, lograda por su propio esfuerzo y con el casamiento con Rialta Olaya. Sus padres, asentados en el campo, son de origen extranjero inmediato: el padre es vasco y la madre hija de ingleses.

En cambio, los Olaya son criollos ricos, arraigados en La Habana, con residencia en una suntuosa mansión colonial, la casa de Prado, espaciosa y llena de adornos barrocos. Los numerosos miembros de la familia practican un comportamiento, un sistema de fórmulas de

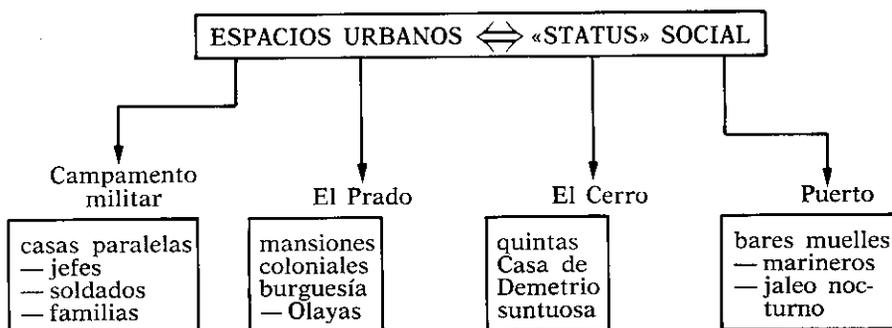
¹² Adaptamos el diagrama de Cándido Pérez Gallego, *Morfonovelística*, Madrid, Fundamentos, 1973.

cortesía, de condescendencias, suficientes para configurar un determinado *gestus* social. Forman los Olaya un amplio círculo, influyente en la mentalización del actante. Se rige el círculo familiar por normas de convivencia estereotipadas, por abiertas formas de simpatía criolla, por los coloquios de fácil fluencia verbal. Con más espacio, podríamos establecer un sistema de signos caracterizadores positivos, espigar todos los síntomas de clase, para elaborar un *survey* de la burguesía habanera de la época. Las actitudes, «la nobleza serena de los rostros», las «profundas intuiciones» de la sangre, los gestos decididos, la fuerza suficiente de las ancianas «para dominar toda la asamblea familiar», están caracterizando al grupo.

Lezama Lima configura el destino familiar de José Cemí dentro de la acomodada burguesía habanera. Los círculos familiares, centros de indudable influencia en la formación del actante, tienen un significado que se remonta a sus orígenes, a su proceso en el pasado. El círculo de los Olaya se amplifica con las visitas, con temporadas en casas de otros familiares. La suntuosa quinta del doctor Demetrio, en el Cerro, nos pone en relación con otro núcleo urbano privilegiado de la capital cubana.

El escritor mueve a sus protagonistas dentro de las zonas urbanas de la burguesía. Pero a veces nos lleva a ambientes nocturnos, con guitarristas que interpretan por las calles de la madrugada décimas burlescas. En una ocasión se acerca al puerto, a los bares de los muelles, llenos de marineros extranjeros.

Hemos visto ya que los rincones urbanos no se describen con técnica realista; se interpretan, se enfocan con procedimientos del realismo mágico, se transfiguran con estética vanguardista. Sin embargo, en la novela se establece un tipo de interrelaciones entre los espacios urbanos y el *status* socioeconómico de sus habitantes. Podemos trazar un diagrama de las cuatro zonas dominantes, representadas por otros tantos ámbitos reducidos, en los que se manifiestan ciertas condiciones económicas y concretas formas de convivencia de estamentos concretos:



No faltan en la novela las rápidas incursiones en el mundo rural: alusiones a los cañaverales, al cultivo del tabaco, a los problemas de los ingenios, con referencias a la zafra y la molienda del azúcar.

PROTAGONISMO DE JOSÉ CEMÍ

José Cemí es el *alter ego* del novelista. Además de las circunstancias autobiográficas ya señaladas, Lezama Lima trasvasa al actante de *Paradiso* sus fuertes ataques de asma; le hace pasar por la dolorosa muerte del padre, a los nueve años; por la sumisión a la autoridad de la madre; lo convierte, como él, en estudiante de Derecho, a finales de la dictadura de Gerardo Machado; lo dota de las mismas desviaciones eróticas; le transfunde la pasión por la lectura y la vocación poética.

Cemí, por lo tanto, protagoniza, en la dinámica actantial de la novela, las vivas experiencias del escritor cubano; es el portavoz de su pasión cultural, de su concepción de la vida, el amor y la poesía. Se mueve en una constelación de círculos influyentes. Vive en contraste con familiares vigilantes y amigos turbadores. La percepción de sensaciones, de sustancias huidizas, inapresables, fascinantes, constituye, para Vargas Llosa¹³, «su horrible y maravilloso paraíso».

Las categorías actantiales de *Paradiso* se mueven en niveles de distinto signo: la objetividad de la reconstrucción autobiográfica; la fabulación; los códigos metafóricos; las elucubraciones filosófico-literarias; los mitos androginales; la alegría; el simbolismo. José Cemí recorre las distintas escalas del hombre natural, asciende a los planos del hombre arquetípico.

Cada estadio de la existencia del actante tiene un especial significado. José Cemí se presenta, en las primeras páginas de la novela, a los cinco años, encamado, con el pecho escoriado de ronchas, «de surcos de violenta coloración», con la fatigosa respiración de asmático; está sometido a los brutales procedimientos terapéuticos de la criada Baldovina: las insistentes fricciones de alcohol, el esperma caliente de la vela goteando sobre las virulencias del pecho; y por otro lado, los movimientos bruscos para los ensalmos mágicos de los criados.

La asfixiante enfermedad de Cemí es «su enemiga divinidad, se posaba como una mosca gigantesca sobre su pecho». Para Julio Ortega¹⁴ es «la metáfora visible que, por un lado, alegoriza el advenimiento o la naturaleza humana y, por otro lado, inicia el destino particular del personaje».

¹³ «*Paradiso*: Una summa poética, una tentativa imposible», en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, La Casa de las Américas, 1970.

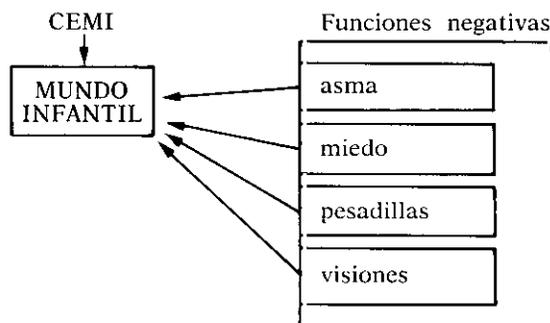
¹⁴ «*Paradiso*, de Lezama Lima», en *La novela hispanoamericana actual*, New York, Las Américas, 1971, pp. 45-46.

La criada Baldovina se sorprende de la capacidad de resistencia del niño:

«El muy condenado no quiere llorar. Me gustaría oírle llorar para saber que vive, pues se le ve que jadea, pero no quiere o no sabe llorar. Si me cae a mí esa gota de esperma granulosa, doy un grito que lo oyen el Coronel y la señora hasta en la misma Opera»¹⁵.

En un nivel de profundidad, la persistente enfermedad, con el dolor, la asfixia y el encierro, funciona como cierta especie de catarsis purificadora; es el crisol que prepara al niño actante para su enfrentamiento con el exterior, con el mundo desgarrado.

El mundo infantil de José Cemí está condicionado por varias funciones negativas. Además de soportar los ataques de asma, vive dominado por el miedo, los peligros del entorno, las pesadillas, las visiones oníricas. Esta posición frente a circunstancias adversas es factible de esquematizar con este diagrama:

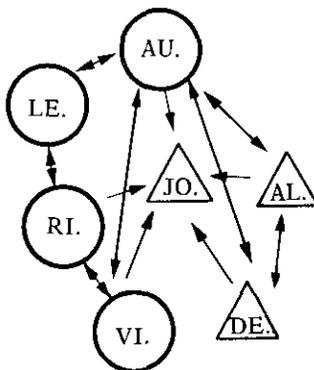


La progresión novelística de José Cemí se realiza, lo mismo que la de su creador, dentro del medio solidario del desahogo económico de la familia. Al margen de la dependencia de la autoridad del padre y las fuertes crisis de su enfermedad, va descubriendo el contacto con los objetos, la experiencia del exterior, los misterios cósmicos. Se introduce, con frecuencia, en «la legendaria gruta mágica de los cuentos infantiles»; oye de noche las fábulas y los relatos de sangre de Baldovina; pero además se sumerge en frecuentes y largas pesadillas oníricas, mezcla de respiración dificultosa y anhelante, de visiones absurdas, de alternancia de rostros familiares y peligros abismales.

La muerte del padre, a finales del capítulo VI, la contemplación de su cuerpo yerto en la cama del hospital, le causan una poderosa impresión; abre un nuevo estadio en su existencia. Se traslada con su madre a un nuevo medio solidario: la suntuosa mansión de los

¹⁵ *Paradiso*, p. 11.

Olaya. El círculo familiar actúa sobre su formación, moldea su comportamiento, despierta nuevas preocupaciones; es como un microsociograma centripeto que presiona sobre él¹⁶:



Con el capítulo VIII se inicia la nueva etapa escolar de José. Es la adolescencia, con el descubrimiento del ritual fálico de Farraluque y del guajiro Laregas. Las vacaciones de Navidad en Santa Clara amplían su círculo de relaciones; descubre la amistad de Ricardo Fronesis; por primera vez se siente «llamado, buscado por alguien, más allá del dominio familiar»¹⁷.

Cemí, a través del relato de Fronesis de la historia de Roberto el Diablo, conoce una manifestación del triángulo amoroso. Pero además el contacto con el mundo rural abre nuevas perspectivas a su horizonte de conocimiento del cosmos.

Desde el capítulo IX, José Cemí entra en la juventud y en la etapa decisiva de los estudios superiores. Vive en el recinto universitario y en las calles circundantes las tensiones de peligro de la revuelta estudiantil contra la dictadura de Machado. Pero la Universidad abre para él un nuevo proceso; significa el paso decisivo del mundo de los sentidos al plano mental del reino de las causas, la ascensión al mundo de prototipos, al reino de la sabiduría.

Estudia Derecho, lo mismo que el escritor, pero se siente atraído por la Filosofía y la Literatura. El reencuentro con Fronesis y el conocimiento de Foción forma una triada de amistad, consolidada por la misma vocación, por las especulaciones filosófico-literarias, la

¹⁶ Representamos a las mujeres por círculos, a los hombres por triángulos. Los vectores continuos significan vínculo familiar, de protección. Aludimos a los personajes con sus primeras letras, JO, José; RI, Rialta; AU, Augusta, LE, Leticia; VI, Violeta; DE, Demetrio; AL, Alberto.

¹⁸ Id., vid. pp. 308-309.

¹⁷ *Paradiso*, p. 292.

sugestión del Eros y el análisis de los mitos androginales. Sus largas discusiones, cargadas de preocupaciones intelectuales, sirven de mentalizador. Fronesis se desenvuelve en la compleja ramificación del conocimiento universal, convierte el hechizo de la sabiduría «en amistosa costumbre». Foción, en cambio, demuestra una «potencialidad deseosa» en movimiento; significa, en ocasiones, un oscuro descenso al Hades.

En contrapunto con la fascinación de la Universidad, el actante de *Paradiso* sigue viviendo intensamente dentro del círculo familiar. La madre se ha amargado; la autoridad del marido, muerto hace diez años, sigue llenando su ausencia; orienta la vocación de los hijos. Para Cemí es el centro, la justificación y la felicidad, el círculo que anilla parte de su existencia. Sus discursos contienen «las palabras más hermosas» oídas en su vida¹⁸. Su mirada lo envuelve, «en su cercanía y en su lejanía; encierra cierta forma de sabiduría que le acompaña siempre.

La progresión actantial de Cemí es distinta del esquema mítico del relato tradicional. Se mueve dentro de tres medios solidarios; en su protagonismo actúan escasas tensiones; su única actividad es el estudio; colaboran con él, como adyuvantes, los familiares y los dos amigos; el objetivo que se propone es alcanzar la sabiduría. Si prescindimos de los dos últimos capítulos, las categorías del proceso novelístico pueden representarse así:

Actante	Medios solidarios	Tensiones negativas	Adyuvantes	Actividad	Objetivo
JOSE CEMI	burguesía Universidad Habana Vieja	asma muerte padre muerte madre	madre abuela Fronesis Foción	el estudio	alcanzar la sabiduría

NIVEL DE PROFUNDIDAD

Por debajo de estas categorías actantiales fluyen otras realidades. En un nivel de profundidad, José Cemí se mueve dentro de una serie de oposiciones binarias. Varios marcadores sintagmáticos actúan sobre sus reacciones:

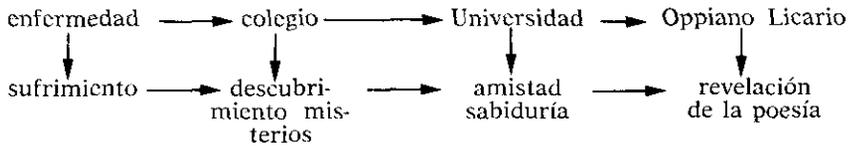
encierro círculo familiar ↔ exterior urbano

ignorancia mundo ↔ descubrimiento realidad

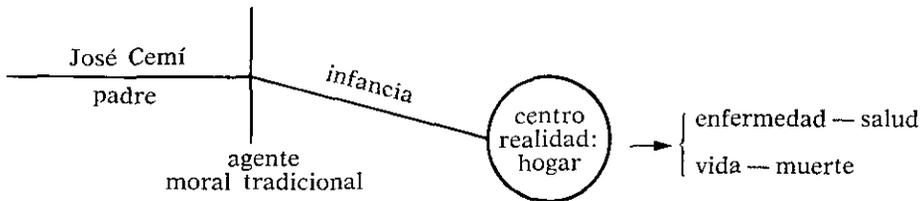
inocencia ↔ experiencia

En el inicio de su andadura novelística, Cemí se siente aislado del exterior, atormentado por el ritmo asmático de su respiración. El salto

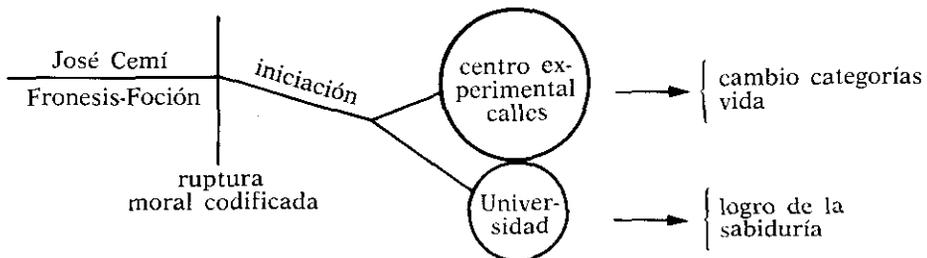
de los círculos interiores familiares al exterior urbano, además del descubrimiento del cosmo de objetos, significa la transmutación de la realidad, la sobrenaturaleza. Lezama Lima tiene conciencia de que su novela es «la ocupación por el hombre de su imagen de destierro». Su actante vive a las puertas del paraíso, esforzado en liberarse de este destierro, en cubrir el vacío de ausencias dejado por el padre. Más tarde, emerge de la oscuridad, símbolo de la ignorancia, para ascender a la luz del conocimiento. Después de pasar las etapas de formación, que pueden ser las del propio novelista, la «suspensión del mundo» del actante se ilumina con el descubrimiento de la sabiduría, con la revelación de la *poiesis*. Existe una clara interrelación entre los distintos estadios de su existencia y las funciones cardinales que generan:



En su infancia, bajo la autoridad paterna, Cemí vive dentro de la moral tradicional codificada; el centro de su realidad es el círculo limitado del hogar, en donde descubre varias hipolarizaciones:



Durante la adolescencia, el actante descubre las corrientes vitales, vive apegado a la autoridad de la madre, impresionado por las suntuosas mansiones burguesas. Pero, al entrar en la Universidad, cae dentro de la atracción de la amistad de Fronesis y Foción; pasa por el período de iniciación; las calles son un centro de experimentación, y el recinto universitario, la fuente de la sabiduría:



Indudablemente, *Paradiso*, como afirma el propio Lezama, «es mi madre; mi familia; la amistad, en lo que significa de reto peligroso»¹⁹. Pero conjuga más realidades que las cotidianas, que las normas de convivencia burguesa y las interrelaciones amorosas. La novela es como una *summa*. Se introduce en sus múltiples contenidos la espiral de las visiones oníricas, de las pesadillas catalépticas. En otro nivel, se articulan, a lo largo de muchas páginas, la religiosidad, la magia, el esoterismo, la mitología, las teorías sexiológicas. Por todo esto, la obra resulta parcialmente ilegible en la primera lectura. El propio Lezama afirma que es «un mundo fuera del tiempo»²⁰.

Claro que este entreverado «mundo fuera del tiempo» está configurado por el acopio constante de superestructuras culturales, por las interpretaciones de los mitos, por la metaforización de la realidad y de los sueños. Obran el milagro las transcodificaciones de un lenguaje «que está siempre a mitad de camino entre el oráculo y el ensalmo, que es sombra de mitos, murmullo del inconsciente colectivo»²¹.

La novela, desde otra perspectiva, no es sólo el protagonismo de la formación cultural. Puede ampliarse a cierta imagen de la historia de la humanidad. Descubrimos el intento de comunicar los singulares mensajes de la cultura occidental, enriquecida «poéticamente», y asimilada dentro de una gran fábula narrativa americana. En sus páginas entra, además, un raudal de filosofía hindú. Esta presencia no es nada extraña; se remonta a la lejana época colonial. Está ya inspirando la estructura dinámica de *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz; reaparece, en nuestro tiempo, en *Rayuela*, de Julio Cortázar, y traspasa los contenidos de *Cobra*, del cubano Severo Sarduy.

En *Paradiso*, además de las referencias explícitas a la mitología hindú y de las prácticas eróticas del *Kamasutra*, descubrimos la aplicación del código metafórico del sistema *atma-búdico*. Cení escala los niveles del hombre natural, asciende desde el mundo físico de los sentidos hasta el plano mental, con el descubrimiento del reino de las causas. Se convierte en hombre arquetípico, al remontarse, a través de los planos espiritual y celestial, desde el mundo de los prototipos a los círculos de la sabiduría y del amor.

La profesora Claudia Joan Waller²² ha descubierto la asimilación de los símbolos búdicos por Lezama. Los distintos niveles de la progresión del actante se corresponden con las etapas del sistema búdico.

¹⁹ «Estoy terminando la segunda parte de *Paradiso*», *Bohemia*, La Habana, enero de 1971.

²⁰ Vid. José A. Castro, «Los caminos de *Paradiso*», en *Rev. de Literatura Hispanoamericana*, Universidad de Zulia, enero-junio 1975, p. 56.

²¹ Vid. Julio Cortázar, «Para llegar a Lezama Lima», publicado en *Unión* (La Habana), oct.-dic. 1966, y recogido en *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967.

²² José Lezama Lima's, «*Paradiso*», *Hispania*, núm. 56, abril de 1971.

A través de la novela dominan: los intentos de superar lo difícil; la búsqueda de lo escondido y secreto; las ideas sobre la totalidad, la verdad, la sabiduría y el amor. No olvidemos que estos niveles superiores reciben el nombre de *paraíso* en la concepción *atma-búdica*.

LA INFLUENCIA DE OPIANO LICARIO

Cemí recorre la última etapa de su andadura novelística bajo la orientación de Oppiano Licario. La función de este personaje en la novela ha sido enjuiciada muy distintamente por la crítica; para unos es un *alter ego* del escritor; para otros es nada menos que el Bautista del nuevo Cristo que es Cemí²³. El propio Lezama aclara su origen y su significado:

«Me señalan que el personaje más desafortado de *Paradiso* es Oppiano Licario, quien sucumbe en los últimos capítulos. Oppiano es un *elfo*, una metamorfosis de cientos de criaturas conocidas. El nombre le viene de un senador romano y estoico, y el apellido de Icaro. Oppianus Claudius vivía en la esfera de que lo infinito se manifestara delante suyo... En el centro de *Inferno* está Oppiano Licario, el difunto. Pero él actúa más allá de la muerte y a través de la muerte»²⁴.

Aparentalmente, su funcionalidad en la novela no parece muy efectiva. No entra en escena hasta la página doscientas. Coincide en el hospital con el coronel, al que conoce por su amistad antigua con Alberto Olaya. No sabemos su nombre hasta cinco páginas después, cuando el padre del actante le confía su formación: «Tengo un hijo; conózcalo, procure enseñarle algo de lo que usted ha aprendido, viajando, sufriendo, leyendo.»

El encuentro Cemí-Oppiano no llega hasta una década más tarde, con la coincidencia fortuita en el autobús²⁵. La escena está preparada, con el procedimiento de *anagnorisis*: el anticuario reconoce las iniciales de J. C. en su pulsera, y siente el escalofrío de «verificar silenciosamente algo que venía a ser un complemento tan forzado como prodigioso en su vida»²⁶. Incluso el robo de las monedas antiguas por Martincillo y su devolución por Cemí parecen dos funciones preparadas.

El encuentro se carga de un sentido especial. Para Oppiano Licario es un acontecimiento «esperado durante más de veinte años», desde su amistad con Alberto Olaya; lo considera con la «perfecta equivalencia para el destino de cada uno de nosotros».

²³ Vid. José Juan Arrom, trab. cit., p. 470.

²⁴ Vid. Reynaldo González, «José Lezama Lima, el ingenuo culpable», en *Recopilación*, cit., pp. 233-234.

²⁵ *Paradiso*, cap. XIII.

²⁶ Id., p. 557.

También la escenografía que rodea al sabio, entrevisto desde el séptimo piso, incluye elementos reveladores. Aunque después la habitación resulta distinta para Cemí, al traspasar el umbral. Pero un círculo enigmático se cierra con el paso del actante de las pasiones tumultuosas del «estilo sistáltico» al equilibrio anímico del «estilo hesicástico»²⁷.

En el último capítulo, Lezama Lima sigue la formación de la personalidad de Oppiano, a través de sus rememoraciones del pasado: «El ancestro había dotado a Licario, desde su nacimiento, de una poderosa *res extensa* a la que se virtualizaría desde su niñez». En consecuencia, ha llegado a la acumulación de conocimientos, al prototipo de sabiduría; ocupa, además, la intercesión de la *silogística poética*²⁸.

Las relaciones Oppiano-Cemí quedan medio en tinieblas: tendremos que leer la última novela, *Oppiano Licario*, de publicación póstuma (1977), para completar su sentido. El novelista nos enfrenta con el periplo de José, a través del túnel de la noche. Su marcha se carga de significación. A pesar de sus notables diferencias, nos recuerda el itinerario, en la alta noche dublinesa, de Leopoldo Bloom y Esteban Dédalo, en el *Ulises*, de Joyce. Tienen singular carga semántica el deslumbramiento de la casa iluminada; los movimientos de medianoche; las imágenes de las sombras del Orco; las sensaciones de peligro «de extraer los pies de una tembladera»; el sobresalto de las llamadas misteriosas; el estado de alucinación que mantiene la fijeza de imágenes contrapuestas. De pronto se siente sugestionado por un nuevo canto de sirenas, «que separa la noche del resto de una inmensa tela». Pero, sin transición, la nueva llamada se metamorfosea en la *sobrenaturalidad* de un atemorizador aquelarre. Los espacios de la casa iluminada por la luna se abren como un enigma kafkiano; pero también transfunde la materia del ciclo asturiano, de la leyenda del Santo Grial. El recorrido de los espacios edificados se convierte en visión onírica, de transformación surrealista. El Eros y el Tanatos se conjugan. La pesadilla del laberinto no era más que el camino revelador del último encuentro con Oppiano Licario, pero ya muerto.

Guiado por la hermosa Ynaca, «en un silencio que se prolonga como una marea», contempla el cuerpo yerto del mentor. La impresión galvaniza la mente de Cemí; se intensifica con la lectura del poema legado por el maestro. Al lado del sentido de los versos «cuando yo sea el puro conocimiento» y «la fe en la sobrenaturalidad» se

²⁷ Id., p. 617.

²⁸ Vid. Emir Rodríguez Monegal, «Paradiso: Una silogística del sobresalto», en *Revista Iberoamericana*, núms. 92-93, Pittsburgh, julio-diciembre 1975.

abre otra perspectiva: la revelación definitiva de la poesía²⁹. El mismo Lezama Lima nos brinda esta interpretación:

«... para propiciar el último encuentro de José Cemí con Oppiano Licario, para llegar a la nueva causalidad, a la ciudad tibetana, tiene que atravesar todas las ocurrencias y recurrencias de la noche. El descendimiento placentario de lo nocturno, el fiel de la medianoche, aparecen como una variante del desierto y del destierro. Todas las posibilidades del sistema poético han sido puestas en marcha, para que Cemí concorra a la cita con Licario, el Icaro, el nuevo intentador de lo imposible...»³⁰.

LA SUMISIÓN ERÓTICA

El fuerte erotismo desborda varias actuaciones de la novela lezamiana: se convierte en función axial. El actante Cemí, desde la infancia, va descubriendo «la existencia del pecado original en cada criatura». En la adolescencia sorprende el ritual fálico de los compañeros de colegio Farraluque y Laregas. Pero, además, todo el capítulo VIII es un turbión erótico, presentado sin eufemismo, con tremendismo expresionista. Las reiteradas aventuras de Farraluque recorren varias escalas del campo de la naturaleza, incluso las deformaciones sexuales relacionadas con el folklore cubano³¹.

Otra ejemplarización la encontramos en el capítulo IX, en el atleta Baena Albormoz, y en la reaparición de Laregas, dominado por las pesadillas eróticas. El erotismo se convierte, con frecuencia, en un culto priápico, en el que se mezclan las imágenes oníricas y el desfile del dios Término. Las notas intensificadoras son un precedente de los potentes atributos de algunos personajes de Gabriel García Márquez y del protagonista Polígamo, de *El secuestro del general* (1973), del ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta.

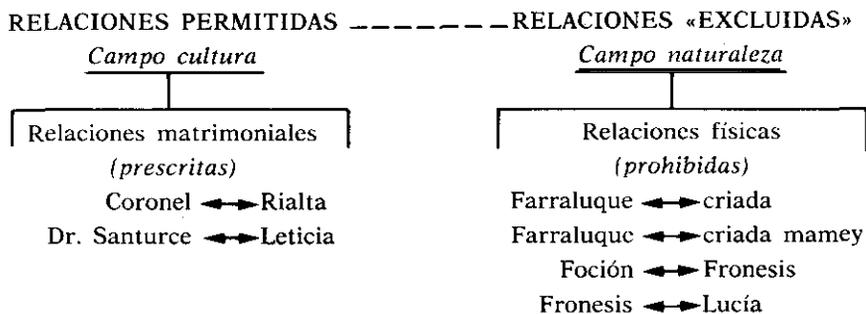
El desplazamiento del campo de la cultura al campo de la naturaleza se reitera a lo largo de *Paradiso*. Las relaciones codificadas por la moral tradicional están representadas por los matrimonios de la familia Cemí. Pero, por otro lado, se imponen las relaciones físicas, hasta convertirse en obsesión dialéctica. Podemos ajustar, por lo tanto, este protagonismo amoroso a las dos deixis concebidas por el antropólogo Lévi-Strauss: relaciones permitidas, prescritas, y relaciones «excluidas», prohibidas³²:

²⁹ *Paradiso*, p. 616.

³⁰ Conferencia de Lezama Lima en la Biblioteca Nacional José Martí, La Habana. Recogida en revista *Unión*, núm. 3, 1968.

³¹ Este capítulo tiene una indudable relación, aunque Lezama no lo admita, con otras novelas de la corriente hedonística universal, desde la novela del siglo XVIII, *Fanny Hill*, hasta el *Ulises*, de James Joyce. Por otra parte, el capítulo VIII alcanzó gran difusión. En Montevideo una editorial lo publicó, anunciándolo «como si se tratara de toda la novela». Vid. opinión de Juan Carlos Onetti, en *El País*, Madrid, 11 de agosto de 1966.

³² Adaptamos el esquema de Greimas, *En torno al sentido*, Madrid, Ed. Fragua, 1973, pp. 160-166.



El escritor cubano acumula las metáforas eróticas; con su peculiar frondosidad lingüística multiplica los símiles; logra sorprendentes sintagmas nominales, intensificados con desnudas connotaciones. Creo que sería necesario un análisis detenido de las transcodificaciones de la lengua, de las metáforas fálicas para la comprensión del texto, pero ya fueron estudiadas por Juan Goytisolo³³.

Las teorías sobre la funcionalidad del Eros se apoyan en textos literarios, filosóficos y míticos. Las largas páginas dialécticas de Fronesis y Foción desarrollan la postura agónica del autor con respecto al homosexualismo. Fronesis enfrenta el estado de inocencia al de culpabilidad; recuerda cómo Dante presenta a los invertidos: «caminando intensamente», en el infierno. Foción alude al amor reinventado de Novalis; glosa las palabras reveladoras de Sócrates, sobre el Eros, la inmortalidad, el misterio de la amistad y el «amor indefinido»; sobre el cuerpo de Diotima, transcendido «en la ciencia de lo bello», concluye, con vehemencia, que el homosexualismo es «un vicio traído por el cansancio, o una maldición de los dioses»³⁴.

Fronesis, en su teoría de la sexualidad, alude a distintos personajes históricos y mitológicos; de Laoconte salta a César: glosa las imágenes de Platón sobre el amor; recurre a las Leyes de Manú. Los rituales de la Opoparika, del *Kamasutra* hindú, están presentes en las disquisiciones de los dos estudiantes y en las prácticas de Farraluque.

En la disputa dialéctica se salta de los mitos a los textos del Evangelio. Pero la aportación más positiva es la glosa de los mitos androginales, desde un código mejicano sobre la creación hasta los laberintos contemporáneos. Cemí considera a Platón como dialéctico de los mitos androginales; recuerda todas las formas generativas antiguas, y les opone el concepto de la sustancia de Aristóteles. Además, introduce en la polémica las opiniones de San Agustín sobre el «dualismo de los sexos», y resalta la idea clave de que el «amor es un germen

³³ «La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima», *Espiral/Revista*, 1, Madrid, Fundamentos, 1976, pp. 33-72.

³⁴ *Paradiso*, p. 333.

que se siembra también en la muerte». En el tomismo se entrelazan la Grecia aristotélica, la verdad revelada, la teoría de la culpabilidad y el pecado, con el simbolismo de la bipolarización oscuridad ↔ luz. El impresionante descenso al Hades, en *La Odisea*, puede ser otra clave. Como oposición, acumula citas de San Agustín que pueden parecer una justificación, pero también concluyen que la desviación contra natura «se contiene bajo la bestialidad»³⁵.

Para un estudio en profundidad de la novela sería necesario analizar los distintos mitos aludidos, interpretar las elucubraciones filosóficas, aclarar los mensajes poéticos, fijar el alcance de las teorías pictóricas. Sólo la exploración de las superestructuras culturales completaría la complejidad del múltiple cosmos novelístico de *Paradiso*³⁶.

LA SEGUNDA NOVELA DE LEZAMA, COMPLEMENTO DE «PARADISO»

RUPTURA DE LA SECUENCIA TEMPORAL

Lezama Lima³⁷ reitera, en varias ocasiones, su intención de escribir una segunda parte de *Paradiso*, al parecer con el título de *Infierno*. La publicación póstuma de *Oppiano Licario*³⁸ no parece responder a su propósito; pero indudablemente es un complemento de su primera novela. El manuscrito entregado a los editores por la esposa del escritor, María Luisa Bautista, produce la impresión de obra inacabada. Contrasta con *Paradiso* por su fluidez, por la eliminación de pesadillas y largas digresiones retóricas.

Se divide *Oppiano Licario* en diez capítulos relativamente cortos, a excepción del I y el V, fragmentados en varias secuencias. El primer capítulo es un ejemplo de ruptura de la secuencia temporal. Los saltos

³⁵ Creo que la postura del autor es contradictoria, agónica a veces. Sería necesario analizar con detenimiento el significado del episodio del capítulo XI: Foción, desesperado, enloquecido por su atracción sodomita por Fronesis, traza círculos alrededor del árbol, pero se libra milagrosamente del rayo que destruye su tronco.

³⁶ Además de los trabajos citados, pueden compulsarse: Gustavo Pérez Firmat, «Descent into *Paradiso*. A study of heavens and homosexuality», *Hispania*, mayo 1976; Daymond D. Souza, «La imagen del círculo en *Paradiso* de Lezama Lima», *Caribe*, Univ. of Hawaii, primavera 1976; José Antonio Castro, «Los caminos de *Paradiso*», *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Universidad de Zulia, Maracaibo, enero-junio 1975.

³⁷ Además del ya citado «Estoy terminando la segunda parte de *Paradiso*», vid. Reynaldo González, trab. cit., p. 233.

³⁸ Ediciones Era, México, 1977. Debemos tener en cuenta la advertencia de los editores: «Ofrecemos *Oppiano Licario* tal como nos fue entregado por la señora María Luisa Bautista, esposa de José Lezama Lima. A no dudarlo, él hubiera revisado la novela antes de su publicación; y tal vez hubiera agregado más y más capítulos a este texto presumiblemente infinito y probablemente incompleto.»

de la progresión narrativa al pasado se producen con tres procedimientos: a través de las reminiscencias de raíz proustiana; con el fundido de visor cinematográfico, y mediante el enfoque de secuencias independientes, remolcadas desde el momento pretérito hasta un primer plano con el procedimiento de *zoom*.

Tenemos ejemplos del primer proceso en las rápidas *flash of light* de Palmiro, de la muerte violenta de su hermano, de «Delmira corriendo como una euménide bajo el terror», de Fronesis en la habitación de enfrente, espiado en el pasado por Delmira. Entre los fundidos de visor cinematográfico podemos destacar el enlace, sin transición tipográfica, de la noche de bodas Delmira-Palmiro con el tiempo futuro de la estancia de Fronesis en París. En cambio, las distintas veladas parisinas de Fronesis se enfocan como secuencias independientes.

Dentro de la estructura de la materia de esta primera unidad, el novelista juega con tres tiempos: pasado alejado de la familia de Clara; rápidos chispazos pretéritos; saltos al futuro de París; pesadilla sobre Fronesis; Fronesis en la quinta, y la progresión narrativa cronológica de las andanzas en Francia. Podemos esquematizar así esta ruptura de la secuencia temporal:

Pasado alejado	Progresión narración	Salto al futuro	Progresión veladas extranjero
secuencias 1. ^a y 3. ^a	secuencias 2. ^a , 5. ^a y 6. ^a	secuencia 4. ^a	secuencias 7. ^a y 8. ^a

Esta técnica de fragmentación temporal y espacial cambia en la estructura siguiente. El capítulo II, además de introducir a José Cemí en la novela, inicia el bloque narrativo ambientado en La Habana, sincronizado con la velada parisina de Fronesis y sus amigos africanos. La progresión narrativa en el extranjero se desplaza, en la unidad tercera, al balneario de Ukra.

El salto directo a un pasado anterior al desenlace de *Paradiso* se produce en el capítulo IV, con el título «Otra visita de Oppiano Licario». Conecta este pasado con los días posteriores a la muerte de Licario, en el largo capítulo V. La búsqueda y el encuentro de la hermana de su mentor, Ynaca, significa el recuento de Cemí con el espíritu, con la sabiduría del maestro fallecido. Las reminiscencias, de factura proustiana, son frecuentes; y la dinámica de la acción queda frenada, sumergida en el desbordamiento lingüístico neobarroco. Los parlamentos se amplifican, llenos de digresiones, lo mismo que en *Paradiso*. Pero, además, Cemí desarrolla la concepción de la funcionalidad temporal:

«—No terminaremos nunca, pues si terminamos invocando a Eros es tan sólo una fiesta de iniciación —intervino de nuevo Cemí—. Su recorrido está ya cumplido, pues ha ido desde la contemplación solar hasta la cópula de los reyes con las semillas y las hojas, cuando el ser interrumpió la eternidad. Hasta llegar a la instantaneidad el tiempo que viene del futuro avanza retrocediendo. El presente que avanza hacia el futuro no tiene sentido, pues ya es pasado, pero el futuro que viene hacia el presente es el continuo temporal que la instantaneidad del presente no interrumpe, pues el tiempo ni aun críticamente puede fraccionarse, ya que la imagen actúa en la eternidad. La creación, la poesía, no tienen que ver ni con el pasado ni con el futuro, creación es eternidad. Por la imago se sustantiviza el mundo óptico, pensado del tiempo. Por la imago el tiempo se convierte en extensión. Presente y pasado son una extensión recorrida por la cantidad novelable»³⁹.

Las relaciones Cemí-Ynaca continúan en el capítulo siguiente. El ciclón que azota la ciudad es la fuerza natural que empuja a Cemí hacia la casa de Ynaca Eco. El nuevo encuentro devela el sentido de sus sentimientos. Ynaca es la reflacción de Oppiano. En tempo lento, la fuerza del Eros funciona entreverada con el ritual mágico de sacerdotisa.

El bloque narrativo localizado en la costa mediterránea se retoma en el capítulo VII, con el reencuentro de Fronesis y Lucía y la llegada de Ynaca. En un tiempo inmediatamente posterior intercambian sendas epístolas Fronesis y Cemí, y continúa el protagonismo directo del grupo de cubanos en un pueblo mediterráneo francés.

Otro nuevo salto al pasado está protagonizado por la obsesión, por la pesadilla de Foción (cap. IX), generadas por la ausencia de su amigo Fronesis. Mientras que en el último capítulo se establece el contrapunto temporal y espacial entre las etapas del viaje soñado por Foción y las secuencias parisinas de Lucía, Ynaca y otros personajes.

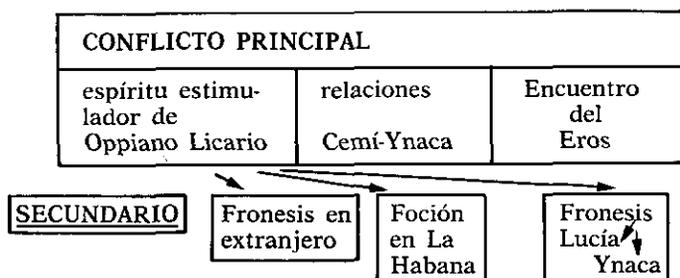
CATEGORÍAS ACTANTIALES

La segunda novela de Lezama Lima significa un deslastre de las reiteradas amplificaciones de los centros de acción de *Paradiso*, la eliminación de elucubraciones filosófico-literarias. No faltan, sin embargo, las preocupaciones intelectuales, el engarce de citas bíblicas, las referencias míticas. Además, en la velada parisina del capítulo primero se desarrolla una teoría pictórica, ya iniciada en páginas de la primera novela.

Por momentos, la materia cultural, las reflexiones, los transportes oníricos fienan la acción. Pero Lezama dota al texto de hélices que, por momentos, comienzan a girar y dinamizan la acción. Varias categorías actantiales conducen la acción de *Oppiano Licario*. Sería nece-

³⁹ *Oppiano Licario*, p. 136.

sario establecer las distintas interrelaciones, separar las diferentes unidades de protagonismo; pero me limitaré a sintetizar la conflictividad novelística en dos niveles. Hemos visto ya que el espíritu de Licario está proyectándose a los protagonistas. Las relaciones Cemí-Ynaca ocupan un primer plano, en relación con los conflictos secundarios, y significan el encuentro del Eros, siempre dominante en la novelística del escritor cubano. Veamos la formulación diagramática del complejo proceso:



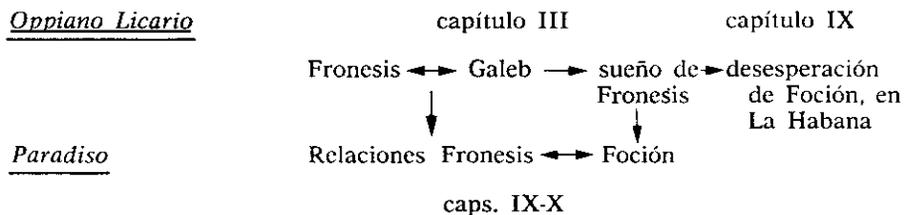
Dentro de los ejes actanciales secundarios resalta el que traza Fronesis. Su emigración lo aleja de los círculos ambientales de *Paradiso*; pero nos muestra, en sus relaciones parisinas, en la amistad con los árabes, en la costa africana y en el pueblo meridional francés, la adaptación y la receptibilidad de un intelectual cubano.

En París, Fronesis se relaciona con los pintores Champollion y Margaret; en su taller se enreda en «el imán de las palabras»; elabora su teoría estética, centrada en el pintor Rousseau, ampliada con la llegada de Cidi Galeb. Otro árabe, Mahomed, se incorpora al grupo y se identifica con él, con el relato de la dramática historia de su familia.

El veraneo del grupo de amigos en el balneario tunecino de Ukra (cap. III) abre la etapa significativa del protagonismo de Fronesis. La experiencia nocturna con Galeb, narrada en *tempo lento*, retoma el planteamiento del homosexualismo. La desviación erótica del árabe, sus intentos de contacto trazan un eje de simetría con el apasionamiento de Foción, desarrollado en la primera novela lezamesca. La audacia de Galeb y su rechazo generan en la mente de Fronesis la imagen «ocupada totalmente por Foción». La evocación de sus insinuaciones, de su dialéctica de glosar los mitos androginales, de su sacrificio, se prolongan en un sueño, en el que se rompen las barreras y se instalan en la visión «la cercanía y la voluptuosidad secretas de su amistad con Foción»⁴⁰, en La Habana, unos años antes.

⁴⁰ Idem, p. 87.

En todo este capítulo III se establecen varios ejes de simetría, en dos tiempos y dos espacios novelescos distintos. La relación Fronesis-Galeb es la repetición de la amistad Fronesis-Foción, en el pasado, con los capítulos IX y X de *Paradiso*; en la progresión narrativa de *Oppiano Licario*, con el capítulo IX. Podemos esquematizar las distintas interacciones, saltando sobre el tiempo y el espacio:



En la unidad narrativa del capítulo IX, Foción se desespera por la ausencia de Fronesis. Día tras día se sienta frente al Malecón, a la bahía de La Habana, con el ardiente deseo de poder cruzar el océano. La contemplación de los nadadores pagados intensifica el recuerdo del amigo «ausente presente». Se desnuda, se tira al agua; nada con ímpetu, se sumerge con los sentidos alertados para el disfrute físico. Con morosidad narrativa, con un *tempo lento* que prolonga la experiencia, Lezama Lima funde las sensaciones de la inmersión con la dinámica de la fauna marina, con los peligrosos coletazos del tiburón, «demonio guardián del agua», con el ataque directo. El Tinto, capitán de los nadadores, rescata el cuerpo herido de Foción y lo remolca hasta la orilla.

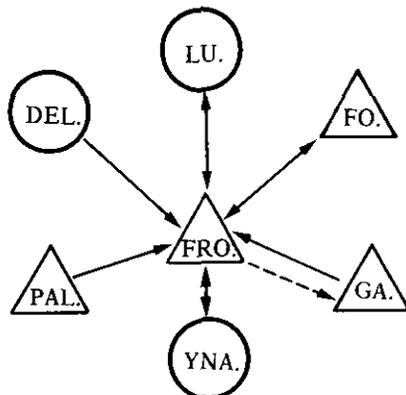
El ataque del escuálido a Foción coincide con la herida de Fronesis en Francia. Lezama enlaza las circunstancias con cierta fuerza mágica. La recepción del telegrama de Lucía provoca el *shock* del doctor Fronesis y cuando lo trasladan en coche recogen a Foción herido; son curados por el padre de éste, que, como misterioso método terapéutico, intercambia sus sangres en la doble transfusión.

De la somnolencia posterior de Foción surge el sueño absurdo de llegar a Europa «tripulando un tiburón», origen de las secuencias oníricas que en el último capítulo se intercalan, en contrapunto con la progresión narrativa.

Pero Fronesis protagoniza, sobre todo, dos situaciones amorosas de distinto signo. La llegada de Lucía trastorna sus sentimientos. El objeto amado es «como el centro», pero es necesario establecer la coincidencia con él o conjugarse en «dos órbitas distintas». Los rechazos del capítulo X de *Paradiso* parecen asomar de nuevo; pero la circunstancia de que Lucía lleve un hijo suyo cambia la actitud. Las viejas relaciones se reanudan en el balneario tunecino, a pesar de las

injerencias de Galeb. En el pueblo mediterráneo francés de Fiurool surge un poderoso oponente a las ilusiones de Lucía. La llegada de Ynaca Eco hace girar los sentimientos de Fronesis. La sugestión de la hermana de Licario se mezcla con la «encarnación del Eros», con la presencia del espíritu impulsor de Oppiano, con la interpretación de los ritmos germinativos. La entrega amorosa se transfigura con la transformación lingüística, con la acumulación de metáforas y símbolos, y, como es frecuente en la novelística de Lezama, la transmutación en visión onírica. En cambio, la carta de Fornesis a Cemí (cap. VIII) narra, sin eufemismos metafóricos, los efectos de la posesión.

Fronesis a lo largo de la novela actúa como protagonista centrípeto; atrae la inclinación, el amor, el apasionamiento de distintos personajes, en varios niveles del campo de la naturaleza: Delmira y Palmiro, en el pasado de Santa Clara; Foción, en la distancia habanera; Galeb, en Ukra; Lucía, en Ukra y Fiurool; Ynaca, en Fiurool:



LA RESURRECCIÓN DE OPPIANO LICARIO

En el capítulo V se retoma el pasado de las últimas páginas de *Paradiso*. El epígrafe «Otra visita de Oppiano Licario» es más prometedora que eficaz para completar las relaciones Licario-Cemí; de las treinta y dos secuencias del capítulo sólo la quinta y la sexta se refieren al tema, pero poco nos aclaran sobre los encuentros entre mentor y discípulo, planteadas en la primera novela. De todas formas, algunas afirmaciones tienen especial significación:

«Cemí en parte repetía como un microcosmos las visitas nocturnas de Licario. Percibía la impulsión misteriosa de Licario, de la que ya tan sólo quedaba como una nebulosa sin principio ni fin, pues cada día precisaba más el secreto de esa vida, que había vivido en la muerte, y que ya muerto era dueño de fabulosos recursos para tocar la aldaba y seguir conversando. Esta vida se había impulsado tan sólo para llegar hasta él y tenía que ser él, dos destinos complementarios,

el que sintiera la imposibilidad de su finitud. La fe de Licario le daba al destino de Cemí una inmensa posibilidad transfigurativa»⁴¹.

El simbolismo del círculo es sustituido por el cuadrado; en cada uno de los ángulos están los rostros de Alberto, el Coronel, Licario y Cemí, y en el centro domina la imagen, la sonrisa de la madre.

Por otro lado, Licario se cree proyectado en su discípulo; sabe que alcanzará la muerte, «pero sus relaciones con la vida serían inextinguibles a través de Cemí». Además, esta proyección es un acto de fe: «La obstinada, monstruosa y enloquecedora fe de Licario en Cemí sería para siempre el sello de su supervivencia»⁴².

La proyección del espíritu de Licario, su presencia está atestiguada en dos momentos. Llega en la dilatada soledad nocturna; presiona con su presencia: «Una ley de equivalencia cronológica afirma que lo que desaparece en el día, aparece en la noche, y Cemí sentía siempre la presencia nocturna de Licario»⁴³. Lezama Lima emplea incluso la primera persona del plural, para registrar la fuerte presencia —«una vez estábamos sentados en un parque»—, para indicar que Oppiano se adueña de la tarde.

Indudablemente, las apariciones sorprendentes se refieren al futuro. Después de pasar el tiempo, Cemí aún se siente hipersensible a ellas. La «huella terrenal» dejada encierra cierto prodigio: «Muy pocos tienen fuerza reminiscente para poder crear en otra nueva perspectiva después de su muerte»⁴⁴. La insistencia de que con la muerte ha aumentado más su posibilidad de actuar parece encerrar un significado simbólico. Es como la resurrección presente, la omnipresencia, como «una metáfora que en cualquier momento podía surgir, el infinito posible análogo de la metáfora»⁴⁵.

El resto del capítulo se enfrenta con los hábitos nocturnos de Licario. Las tres primeras secuencias nos muestran su insomnio, el proceso reflexivo del paso por las vías purgativa e iluminativa. Desde la secuencia siete hasta el final, la progresión narrativa tiene cierta unidad. En el deambular por las calles va dando «volteretas» inútiles, hasta «llegar al cuadrado mágico de la fundamentación». Se detiene a beber en una cafetería, hasta que «lo conocido y lo *inconnu* se entrelazaron». Esta situación genera la sucesión del salto de la vigilia al sueño, en contrapunto con el coloquio y los relatos de los bandoleros de Mongolia, hechos por el ingeniero inglés al ladronzuelo.

El segundo periplo nocturno de Licario salta de sus disquisiciones, de la recurrencia a citas bíblicas, al incidente del ladronzuelo con el

⁴¹ Id., p. 95.

⁴² Id., p. 96.

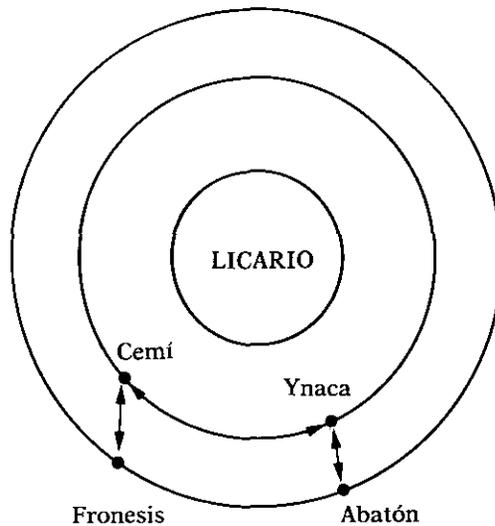
⁴³ Id., p. 102.

⁴⁴ Id., p. 102.

⁴⁵ Id., p. 102.

gato, complicado con elementos de la «materia de Bretaña», con alusiones a mitos germinadores y rituales de brujería del folklore cubano.

Pero tiene más significación que el buceo en el pasado de Licario, la presencia de su espíritu en varias tensiones del relato. Quizá lo más efectivo es que actúa, con cierto superpoder de demiurgo, sobre las relaciones de Ynaca con Cemí y con Fronesis. Oppiano es, dentro de la novela, un círculo centripeto que, aun después de muerto, atrae a los demás; pero además está proyectándose, refractándose en el comportamiento del grupo. Su múltiple influencia es factible de representar diagramáticamente:



Incluso Fronesis está «acogido al reino de Licario». La mujer posesora, Editabunda, le recuerda que él ha venido a Europa «a repetir por el conocimiento la gesta de Oppiano». El encuentro y el amor con Ynaca se realizan en el mismo lugar que el sabio visitaba en el pasado. Licario no sólo estuvo actuando en las concepciones amorosas de su hermana; está también operando mágicamente en el presente. Tenemos el significativo testimonio de la carta a Cemí; en el complementario de la relación con Ynaca «está todo entero el recuerdo de Licario, sólo que él ya no necesitaba proyectarse sobre el relieve adquirido por el espacio puro, él era el territorio conocido y la nueva provincia»⁴⁶.

⁴⁶ Id., p. 181.

LAS RELACIONES CEMÍ-YNACA

Dentro de las interacciones de *Oppiano Licario*, el núcleo actancial de la pareja Cemi-Ynaca, desarrollado a lo largo de medio centenar de páginas de los capítulos V y VI, es el más relevante. Varias funciones estructuradas, en ordenación cronológica, dinamizan y adensan el relato.

Después de la muerte de Oppiano, Cemi quiere hablar con su hermana. La primera escala de la búsqueda es la vivienda de sus encuentros con el maestro. Su vuelta a la calle de Espada, 615, nos pone en relación con la «metamorfosis proliferante» de redes de arañas que se prolongan en los espacios paralelepípedos de las habitaciones. El mundo viviente y el inorgánico se unen en el tiempo, como un homenaje, «como la apoteosis de Oppiano Licario»⁴⁷.

Las distintas etapas de la búsqueda están cargadas de significación. «Cemi tuvo que repetir el trayecto de su último encuentro con Licario para precisar la dirección de Ynaca Eco, tuvo que encaminarse de nuevo a la funeraria». En su itinerario diurno hacia la funeraria experimenta varias de las sensaciones de la noche de la muerte del maestro, en el último capítulo de *Paradiso*.

El reencuentro con Ynaca, en la biblioteca del Castillo, se realiza también bajo la esfera de influencia de Licario. El «*simpathos* de la vía unitiva» influye en el largo coloquio, en las digresiones intelectuales, en la sombra protectora de Licario. El encuentro complementario de los dos jóvenes está ya previsto en los propósitos del maestro. Ynaca Eco es su resonancia, como indica el segundo nombre. Cemi es su complemento, su continuador. La confesión femenina es de sobra reveladora:

«—Por el contrario —le contestó Ynaca Eco—, no le tema a mi reacción a su alabanza, pues tengo que decirle tales cosas que me harían no palidecer, pero sí temblar. No se asuste, pues Licario me decía con frecuencia: él tiene lo que a nosotros nos falta. Después añadía: yo lo he conocido demasiado tarde, la muerte está cerca, pero tú debes conocerlo en la juventud de los dos. Pero nunca me dijo qué era lo que nos faltaba y qué era lo que usted tenía. Conocerlo a él, será tu mejor fuente de conocimiento, me repetía. Al morir Licario creyó que su vida se había logrado por dos motivos: porque al fin lo había conocido a usted y porque nosotros dos nos conoceríamos. Ahora, los tres podemos estar contentos. El puede entonar una cantata que puede ser de Bach: no estamos solos en la muerte. A la que podemos contestar con otra cantata que puede ser de Haendel: no estamos solos en la vida. Es un anticipo de la resurrección, pues él juzgará a los vivos y a los muertos. Por Licario sé, y eso es para mí como una orden sagrada, que lo que me falta sólo podré conocerlo en usted. Licario lo buscó queriendo amigarse con su tío Alberto y con el Coronel, pero llegaba tarde a la fiesta. Esas personas se le escapaban hacia la muerte. A usted le habló cuatro o cinco veces, las suficientes para saber si usted conocería por la imagen

⁴⁷ Vid. pp. 112-113.

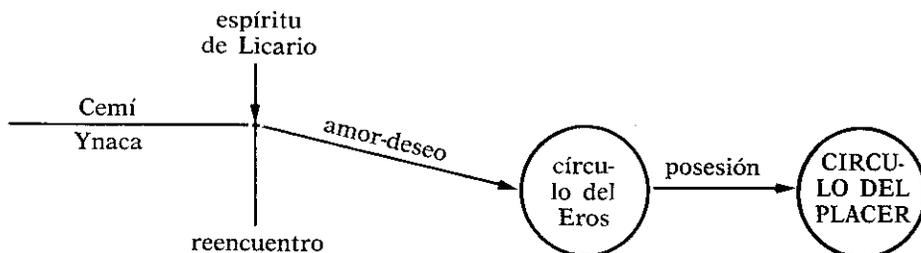
y él por las excepciones morfológicas. Si los tres trabajásemos juntos o puestos de acuerdo, recuerdo que me dijo una de las últimas veces que hablé con él, sería el fin del mundo, los muertos entenderían lo que les transmitimos a los perros para que les ladren, pues los perros más le ladran al aire que al que ven llegar y toca el timbre, pero se afilan los dientes para el aire y saltan y lo muerden»⁴⁸.

Cemí se mueve entre dos fuerzas: la transmisión de las palabras de Ynaca reflejan la sabiduría de su mentor. La sugestión femenina lo introduce en el círculo regido por el Eros. El cuerpo y la belleza de la mujer despierta el deseo. Ynaca se transfigura en varias heroínas históricas y legendarias. La proximidad estrecha el círculo: «El *simpathos*, el Eros de la lejanía irradiando en el cuerpo que estaba a su lado, el *nexus* universal que abatía todas las esclusas y después el agua salitrera, la división rebullendo en cada poceta»⁴⁹.

En la presentación de la casa, con la reiteración de digresiones, con ritmo *ralenti*, se engarzan algunos elementos simbólicos. También encierran un singular significado los largos parlamentos de Ynaca, llenos de alusiones literarias, artísticas y religiosas y de referencias a Licario. La visita tiene, además, otro significado: Cemí queda como depositario de la obra de su mentor, *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*. La lectura y reflexión sobre el sentido de esta obra establece un nuevo puente con el pensamiento del maestro⁵⁰.

EL CÍRCULO DE EROS

Las relaciones amorosas Cemí-Ynaca siguen un proceso rápido. Tienen un prenuncio en la primera novela, en la impresión que la hermana de Oppiano produce en Cemí el día de su muerte. El deseo surge, como hemos visto, en el reencuentro, bajo el estímulo y la sabiduría del gran ausente Licario. Pero la interrelación entre las categorías vida-amor se trasvasa al deseo y la posesión, al final del capítulo VI. Podemos representar gráficamente el proceso, hasta entrar en el círculo del placer:



⁴⁸ Id., p. 121.

⁴⁹ Id., p. 122.

⁵⁰ Vid., pp. 151-154.

La entrada de la pareja en el círculo regido por el Eros se amplía al círculo del placer. La fuerza desatada del ciclón que azota la ciudad impulsa a Cemí hacia la casa de la hermana de Licario. La entrada en la casa pierde el aire de un enfoque objetivo, para derivar en polisemia. Las reacciones del actante se hipersensibilizan en la oscuridad; al cruzar la sala, ascender por la escalera, trasponer el umbral de la biblioteca, se va acercando al centro del Eros. El destino es Ynaca sentada en «un anchuroso sofá de mimbre», cubierto su cuerpo únicamente con «azulosa seda oscura».

El enfrentamiento de los dos cuerpos se realiza en lento ritual. Ynaca se levanta, avanza desnuda hasta Cemí; inicia la ceremonia con «gravedad sacralizada». Después de quemar la ropa masculina, ensaya «signos cabalísticos» sobre el cuerpo desnudo del hombre, rocía algunas zonas y se aplica ella misma el Nasu de rocío, «siguiendo los consejos zoroástricos»⁵¹.

Lezama Lima interpreta en forma insólita el acto de la posesión amorosa. A lo largo de cuatro páginas, la lengua se enriquece con connotaciones, con transcodificaciones, con metáforas eufemísticas insospechadas. El proceso se centra en la energía cinética, se proyecta en figuras geométricas: espirales, círculos que se quiebran, se fragmentan en partes, multiplican sus radios; girar de alternancias y mezclas cromáticas. En este juego cinético hiperbólico las variaciones aumentan hasta el vértigo⁵². La pareja Cemí-Ynaca protagoniza la fuerza germinadora del círculo del placer, expresada por el novelista cubano en forma insólita, incomparable, muy distinta de los novelistas contemporáneos.

BENITO VARELA JÁCOME
Universidad Complutense de Madrid

⁵¹ Id., p. 150.

⁵² Id., pp. 151-154.