

Paradiso o la aventura de la imagen

El mundo de *Paradiso* significa la culminación de toda la obra, verso y prosa del poeta cubano José Lezama Lima. Es una «summa», como su autor reconocía. Sabemos que se impuso esta tarea a raíz de la muerte de su madre en 1964, porque significaba también el rescate de su mundo, y una tarea ineludiblemente impuesta, pues la poética de Lezama, bien tratada a lo largo de su vida, consiste en una persecución de la imagen que permanece. Lezama reconoce que se siente fundamentalmente un poeta, y admite una suerte de predestinación que le arrastraba a completar y culminar su mundo poético con una novela: «Me considero un poeta —dice—, no un novelista. Escribí esta novela porque tenía que escribirla, era un signo que estaba en el desenvolvimiento de mi vida»¹. En *Paradiso*, Lezama vuelve al pasado para explicar y explicarse el cauce seguido hasta la total captación de la realidad, su cosmovisión, o lo que él llama su *Sistema poético del mundo*, formulado en la madurez. Todo ello no consiste sino en una forja a través de la palabra de la imagen salvadora.

Indagar en la poética de Lezama exige prestar la máxima atención a sus otros textos en verso y en prosa, de modo especial a los ensayos incluidos en *Analecta del reloj*, *La cantidad hechizada* y *Tratados en La Habana*, tal es la dificultad de su obra que en este caso su palabra es necesaria e iluminadora, y se puede afirmar sin temor que el mejor intérprete de su obra es el propio Lezama.

Sabemos que el poeta cubano quiere vivir la realidad como si fuera poesía, es decir la realización de la poesía en las cosas. Dice su hermana Eloísa en el prólogo a las *Cartas*: «De aquellos tiempos sólo

¹ LAÍNEZ, F. M., *Palabra cubana*. Madrid, Akal, 1975, p. 80.

quedó el recuerdo de mi hermano «lo poetizable», había que eliminar todo lugar común y después envolverlo en una fina textura»². Lo «poetizable», no hay mejor manera tampoco de definir ese mundo de *Paradiso*. En efecto, el mundo que se describe en la novela es poético, es el pasado evocado, pero no solamente evocado, pues la poesía no es un arte de conjuro únicamente para Lezama, sino un artificio en el que el poeta interviene de manera activa, y en el que se produce el choque de lo incondicionado y lo causal.

A la poesía se llega por iluminación y responde a un desafío de la realidad, nace de la palabra —por la palabra participamos en el verbo universal—, pero no de las palabras tal y como se usan en la vida diaria, hay que enfrentarse a ellas, hay que pulirlas, y «de pronto, descubrimos que su sentido está en su sucesión y que es precisamente la sucesión la que les presta su marcha y su creación»³. Es decir, que ni las palabras se pueden usar poéticamente tal y como las usamos en todo momento, ni se pueden desgranar en el mismo orden anti-poético y cotidiano. La poesía nace de las palabras, de sus enlaces o relaciones insólitas en las que intervienen también los sentidos del oído y de la vista. Pero la palabra tiene su raíz última en la respiración, recordemos cómo en *Paradiso* los ataques de asma y la respiración asmática de Cemí están relacionados con los poderes creativos; respirar —y más en un asmático— es la plenitud de la vida, lo que acerca al hombre a otros seres, lo que le hace captar ese entorno también respirante. Dice en *Introducción a un sistema poético*: «En ese cosmos de paradójales sustituciones equivalentes, la poesía es hasta ahora la única posibilidad de poder aislar un fragmento extrayéndolo su central contracción o de lograr arañar una hilacha del ser universal»⁴.

En uno de los mejores estudios sobre la poesía de Lezama, Cintio Vitier señalaba cómo esta poesía se encarna como «sustancia devoradora» de toda realidad y recuerda un fragmento de una carta que el propio Lezama Lima le dirigió, y en la que se nos desvela con mucha precisión la postura entre el poeta y la poesía:

«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

² LEZAMA LIMA, *Cartas (1939-1976)*. Introd. y ed. de Eloísa Lezama Lima. Madrid, Orígenes, 1978, p. 14.

³ «Las imágenes posibles», ensayo de *Analecta del reloj*. Citamos por *Obras Completas* de José Lezama Lima. México. Aguilar, 1977. Tomo II, p. 176.

⁴ *Tratados en La Habana. Obras Completas II*, op. cit. p. 422.

cada paso dentro de esa enemistad provoca estela o comunicación inefable»⁵.

Entendida así la poesía como enemistad radical y atracción máxima e inevitable, se explican los títulos de *Enemigo rumor* (1941) y *La fijeza* (1949) que corresponden a dos de sus libros de poemas. Y la relación que se establece entre ambas partes, poeta y poesía, queda bien explicada en las palabras de Cintio Vitier en este mismo ensayo: «Hay una enemistad original, de raíz sagrada, entre la criatura y la sustancia poética», pero «hay también una atracción irresistible entre la criatura y la sustancia poética. Ese cuerpo enemigo, siempre a la misma distancia, no cesa de mirarnos»⁶ y es que Lezama comprende la facultad poética como una exploración —arriesgada y abocada al fracaso—, de la realidad, porque la poesía no reside en sus apariencias, sino más allá de las cosas, en indagaciones imaginativas que conectan las palabras y en las que tiene una gran importancia la anagnórisis. La poesía crea un «cantidad» o «espacio hechizado» en el que los objetos se convierten en entes perdurables al tiempo y resistentes al espacio.

El centro de su concepción poética lo constituye la *imagen*, y así explica que la poesía es la irrupción en otra causalidad en la que se van creando metáforas causales hasta llegar a la captación de la primera imagen, a partir de la cual avanzamos hacia la trascendencia de asombro en asombro. Según su concepción, el hombre aprehende toda la realidad a través de la imagen, él mismo se sabe imagen y todo conocimiento debe testimoniarlo a partir de imágenes. «Ninguna aventura, ningún deseo donde el hombre ha intentado vencer una resistencia, ha dejado de partir de una imagen»⁷. Cuando el hombre pretende captar el pasado, histórico o personal, el único instrumento a nuestro alcance es la imagen, fuerza totalizadora a través de la cual las cosas perviven rescatadas por el recuerdo. Imagen y realidad son por eso una misma cosa, pues el hombre conoce la realidad únicamente a través de la imagen, y si no dispusiéramos de ella, el mundo que nos rodea sería inalcanzable, inasible e incomprensible.

Sabemos que en la experiencia individual de Lezama fue la muerte de su padre cuando él contaba nueve años, lo que le hizo hipersensible a la imagen. La ausencia fue llenada por la rememoración, y así fue surgiendo la *imagen* con la que se va construyendo el mundo de *Paradiso*. Porque si se pretende un apresamiento del pasado, el

⁵ VITIER, CINTIO, «Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular» en *Lo cubano en la poesía*. La Habana, Instituto del Libro, 1970, p. 444.

⁶ *Idem*.

⁷ «Las imágenes posibles» en *Obras Completas II*, p. cit. p. 152.

único instrumento es la imagen, y su camino es la metáfora, cuya base es la analogía, y con su avance en un tejido de innumerables semejanzas, forma esa sustantividad. En la metáfora subyace la capacidad de anagnórisis o reconocimiento del hombre que enlaza con ese mundo misterioso de la imagen. A ella se une la hipérbole y dos nuevos elementos característicos y personales en la cosmovisión lezamiana: se trata de la *vivencia oblicua* y el *súbdito*, procedimientos ambos que relacionan lo causal y lo incondicionado y de los que brotan respectivamente metáforas e imágenes con las que Lezama rompe la causalidad establecida en la imagen clásica. Así define él mismo en una entrevista con Armando Álvarez Bravo la *vivencia oblicua*: «como si un hombre, sin saberlo desde luego, al darle la vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario. Podemos poner un ejemplo bien evidente. Cuando el caballero o San Jorge clava una lanza en el dragón, su caballo se desploma muerto»⁸.

Con estos procedimientos el hombre puede llegar a aislar la poesía en el poema rescatándola del tiempo. Su fin último es la inmortalidad y la resurrección, concepto éste fundamental en la obra de Lezama. El poeta, según su concepción, es el portador del *potens* o posibilidad infinita, que en la expresión católica es «virgo potens». Aclara: «Y como la mayor posibilidad infinita es la resurrección, la poesía, la imagen, tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la propia resurrección»⁹. Así pues el poeta es el *dueño del potens*, el *engendrador de lo posible*, el *guardián de la semilla* y de todos los procedimientos capaces de relacionar lo incondicionado y lo causal. La poesía engendra en sí misma un método hipertélico en el que su fin trasciende y sobrepasa todo determinismo. De ahí que termine su *Preludio a las Eras Imaginarias* recalcando que «el poeta es el ser causal para la resurrección» y que «el poema es el testimonio o imagen de ese ser causal para la resurrección, verificable cuando el *potens* de la poesía, la posibilidad de su creación en la infinitud, actúa sobre el continuo de las eras imaginarias»¹⁰.

Así va construyendo el poeta cubano su *Sistema poético del mundo* que no es en absoluto una construcción racional, la imagen se yergue en factor decisivo de su concepción, pues ella penetra en la naturaleza y engendra una sobrenaturaleza. La imagen extrae del misterio sobrenatural de la vida humana, un asidero en forma de poesía, al que podemos sujetarnos hasta lograr el último y definitivo don de la resurrección. La literatura así concebida es una naturaleza sustitutiva, o

⁸ ALVAREZ BRAVO, ARMANDO, *Lezama Lima*. Buenos Aires. Ed. Jorge Alvarez, 1968, p. 35.

⁹ *Idem*, pp. 31-32.

¹⁰ *La cantidad hechizada. Obras Completas*, op. cit. tomo II, pp. 819-820.

sobrenaturaleza que no presenta la realidad tal y como es, porque tiene otros fines más altos, es lo que Lezama llama cualidad hipertélica. O como dice Eloísa Lezama Lima:

«El desmesurado intento de fundamentar un sistema poético del Universo —el más caro afán de Lezama Lima— implica un anhelo de mostrar y obsequiar generosamente una cosmogonía donde la poesía pueda sustituir a la religión: un sistema poético más teológico que lógico, para que el hombre encuentre el mundo del prodigio, la *terateia* griega y la seguridad de la *palingenesia*, la *resurrección*»¹¹.

Donde mejor ha explicado Lezama su concepción de la poesía y el poeta es indudablemente en *Paradiso*. La obra supone, desde luego, un proceso iniciático en el que José Cemí va realizando un aprendizaje progresivo de captación de las posibilidades de la imagen, pero como el personaje central se identifica con el propio Lezama, el autor ya ha captado en imagen, ya ha asumido poéticamente su vida, de ahí las interferencias frecuentes de la primera persona narrativa en la vida de José Cemí. De este modo los objetos que empieza a conocer el pequeño José Cemí, como son los exquisitos platos de comida, las frutas, los muebles desparramados por la casa, el melón que lleva el padre, la tiza, la mano que lo arrebató y que le hace reconocer el mundo de la vecindad están descritos desde una perspectiva posterior en la que el autor ya domina su mundo, la vida y la personalidad de cada personaje; por eso lo que en el pequeño José Cemí es sólo descubrimiento de objetos, en el autor Lezama es penetración a través de la imagen. Personajes como Baldovina, Mamita, Vivo, Tránquilo, Sofía Kuller, Adalberto Kuller, Martincillo, Lupita son contemplados con esta doble perspectiva que hemos de tener muy en cuenta para la comprensión de la novela —sabido es el valor alegórico que ofrece además el capítulo II—¹². Por esta misma razón, lenguaje y procedimientos igualan a todos los personajes, no son ellos los que hablan, es Lezama quien recrea, la verosimilitud o adaptación del lenguaje no la considera el escritor en absoluto trascendente.

En *Paradiso* el origen familiar de cada personaje es imprescindible para conocerlo en profundidad, porque cada antepasado es la configuración del individuo como presente, por eso no constituye algo fuera de lugar el retroceso temporal que se efectúa a las infancias respectivas del padre y la madre de José Cemí. Así la vida de la madre es una reconstrucción por la imagen a través de la palabra. Los recuerdos

¹¹ LEZAMA LIMA, JOSÉ. *Paradiso*. Ed. de Eloísa Lezama Lima. Madrid, Cátedra, 1980, p. 31.

¹² JUNCO FAZZOLARI, MARGARITA, *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1979, p. 65.

tantas veces evocados por las mujeres de la familia, como indica Eloísa repetidas veces en el prólogo a las *Cartas* y en su edición de *Paradiso*, inciden y se amontonan en el poeta. De la rama materna recibe José Cemí un especial don de la palabra —y por tanto de la imagen—. Palabras mágicas, frases clave que evocan un lugar lejano y remoto y que tienen la virtud de actualizar y revivir para siempre un mundo desconocido, es el caso del término *oidor* que Cemí saboreaba como «la clave imposible de un mundo desconocido»¹³ y a través de cuya textura recrea el fabuloso mundo de D.^a Cambita, la madre de la señora Augusta, y por tanto bisabuela de José Cemí. La misma anagnórisis familiar evocadora ayuda a reconstruir otros episodios significativos como la muerte del tío Andresito —el tío Andresito Olaya de *Paradiso*— que sabemos fue uno de los sucesos que más le impresionaron a Lezama —aunque no lo vivió— quien en 1975 lo recuerda emocionado en una carta a su hermana: «A mí la muerte de nuestro tío Andresito, me conmovió igual que la de papá»¹⁴.

Si la herencia materna significa la conquista de la palabra como evocación e imaginación, la línea paterna ofrece un ingrediente activo que culmina, al fundirse las dos familias, en el matrimonio con Rialta. Dice el autor:

José Eugenio Cemí y Rialta atolondrados por la gravedad baritonal de los símbolos, después de haber cambiado los anillos, como si la vida de uno se enlazara sobre la del otro a través de la eternidad del círculo, sintieron por la proliferación de los rostros de familiares y amigos, el rumor de la convergencia en la unidad de la imagen que se iniciaba» (p. 171).

Se inicia pues la convergencia y comienzo de un proceso en el que el último escalón es la consecución de la expresión liberada del tiempo a través de la imagen.

El proceso del logro de este procedimiento va a surgir, creemos ligado en especial a la figura de la abuela D.^a Augusta. Es ella, tan diestra en sus relatos entrecortados de los recuerdos familiares y en la utilización de proverbios, la que va a ir despertando la imaginación del nieto con sucesivos objetos. Así ante un cofre alemán confiesa el joven Cemí que «vio el camino trazado entre las cosas y la imagen» (p. 192). Pero en general toda la familia Olaya posee ese don especial de la palabra; tal vez el personaje más curioso en este rescate del tiempo a través del verbo —la palabra— es la vieja Mela, la madre de Andrés Olaya, bisabuela de Cemí de la que dice Lezama que:

¹³ Citaremos por *Obras Completas*, op. cit. tomo I, p. 61. En adelante señalaremos únicamente la página.

¹⁴ LEZAMA LIMA, JOSÉ, *Cartas*, op. cit., p. 277.

«Allí el tiempo era una gárgola, que al hablar regalaba los dones de la inmortalidad, pero que con la boca cerrada parecía petrificar los hechos, congelar las fuentes. De su boca saltaba el tiempo disfrazado, el hecho que arrastraba como un fuego fatuo por la llanura que crujía al recibir el deshielo» (p. 157).

Así pues, la base de la vocación de Cemí es fundamentalmente la familia Olaya y sus procedimientos evocadores, ese vivir el pasado, ese recordar por medio de la palabra, de frases que captan una situación y logran al fin apresar una imagen. Todo ello vivido en la niñez, es asimilado y depurado como procedimiento creativo por el poeta José Cemí. Incluso esa predestinación que lleva implícita el asma, la recibe de la familia Olaya, y fuertemente asociado a esas crisis asmáticas está su concepto del hombre para la resurrección: «Yo, en cambio, vivo como los suicidas, me sumerjo en la muerte y al despertar me entrego a los placeres de la resurrección»¹⁵ dice en una entrevista. También uno de los episodios más decisivos en su vida infantil, le llega por la palabra evocadora de la abuela: se trata del relato de la exhumación de los restos del padre de D.^a Augusta y luego de la contemplación del molde de cera de Santa Flora en los que Cemí encarna configuraciones de la muerte. El niño Cemí no es capaz aún de trazar las analogías de la metáfora, se agarra demasiado al objeto y no trasciende hacia la imagen; nos lo dice el propio autor:

«Que allí no había una imagen siquiera, sino un corrientísimo molde de cera, ni siquiera trabajando con un exceso de realismo que se prestara a la confusión, no podía ser precisado por Cemí, a sus seis años, en que iba descubriendo los objetos, pero sin tener una masa en extenso que fuera propicia a la formación de análogos y a los agrupamientos de las semejanzas en torno a núcleos de distribución y de nuevos ordenamientos» (p. 198).

Pero la contemplación del padre muerto va a lanzarle definitivamente hacia la verdadera aventura de conquista, su tarea consistirá en salvar de la temporalidad a la familia, a través de la imagen

No obstante, después de todos estos indicios, el destino de Cemí queda marcado ineludiblemente en la casa de Prado, propiedad de doña Augusta, durante los años que vive con la abuela antes de su salida definitiva al mundo, que está bien señalada en el capítulo VIII. Hay dos momentos fundamentales en el capítulo precedente que afectan de modo especial al destino de José Cemí. El primero es el juego de los yaquis en el que como en una especie de rito mágico aparece,

¹⁵ *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Serie Valoración Múltiple. La Habana, Casa de las Américas, 1970, p. 30.

misteriosamente dibujada, la figura del padre¹⁶. En tal ocasión la madre intuyó que su destino era contar la historia de la familia rescatándola a través de la palabra. Pero si esta visión no significa más que la irrupción de lo mágico en la vida del héroe como predestinado, el segundo momento, el de la lectura de la carta del tío Alberto es, si cabe, más decisivo, porque le proporciona el instrumento de transmutación de la palabra. Cemí está solo oyendo la carta del tío Alberto, y él sólo experimenta ese goce de las palabras. Son palabras que no surgen de manera vulgar, piensa, como en la clase de preparatoria, sino «arrancadas de su tierra propia, con su agrupamiento artificial y su movimiento pleno de alegría» (p. 242). En las palabras del autor se adivina ya su teoría del agrupamiento insólito y su concepción casi física del lenguaje. En suma que la palabra del tío Alberto marca de una manera decisiva el destino de José Cemí.

La formación del joven Cemí en su camino de conquista de la imagen se realiza en los capítulos VIII y IX del *Paradiso*. Escribe Lezama en una de sus cartas: «Yo parto para hacer una novela de una raíz poética, metáfora como personaje, imagen como situación, diálogo como forma de reconocimiento a la manera griega»¹⁷. Este último procedimiento es más evidente en los capítulos IX, X y XI en los que a través del relato pero también, y sobre todo, a través del diálogo se efectúa el aprendizaje de Cemí en pos de la imagen. En efecto, sucede en varias ocasiones que una anécdota o relato breve referido por algún personaje provoca una discusión decisiva y clarificadora. Tal vez el caso más evidente sea la ridícula historia del machista desafiante Baena Albornoz.

Comienza así la gestación de la teoría de Cemí y del propio Lezama, sobre la captación del mundo a través de la imagen, en la que el *eros* cobra un valor especial. En esencia, la teoría de Lezama sobre la formación y el aprendizaje artístico está basada en la teoría platónica expuesta a través del *Fedro*. La idea de que el amor o *eros* impulsa al hombre hacia la belleza, y la de que el *eros*, guiado y dignificado por procedimientos racionales alcanza el ser en sí, subyace en el sistema del mundo de José Cemí. Incluso el mito del *Fedro* es representado en la novela a través de los dos amigos, Fronesis y Foción. Foción representa el *eros* que sucumbe en la unión homosexual no creativa, en su relación con el pelirrojo, Fronesis representa el *eros* asumido en una relación heterosexual creadora —unión con Lucía—, y finalmente trascendida. Este es el camino de Cemí, también creativo pero en una línea aún más trascendente; se trata de la aprehensión de la

¹⁶ Parece que tal suceso tuvo lugar en la realidad. Martínez, Tomás Eloy. «El peregrino inmóvil», *Índice*, jun. 1968, n.º 232, pp. 22-26.

¹⁷ LEZAMA LIMA, JOSÉ, *Cartas*, op. cit., p. 212.

imagen por la analogía y las consiguientes facultades creativas y cognitivas. La idea está resumida en la frase que Foción desprende del diálogo platónico: «el Eros produce lo bello, lo bueno y la inmortalidad» (p. 349). Es decir, que cuando el amor es realizado en su verdadera naturaleza, entonces guía al alma hacia el mundo del ser, el conocimiento creador de Cemí, cuyo último paso es la inmortalidad, la hipertelia de la inmortalidad, la búsqueda de la creación que Foción también coloca, intuitivamente, en el término de la homosexualidad (p. 351). Pero la teoría que José Cemí expone en *Paradiso* no tiene únicamente una base griega, es muy importante su trasfondo cristiano que se pone de relieve en innumerables citas y alusiones que sería muy prolijo explicar aquí, y que han señalado autores como Margarita Junco y la propia Eloísa Lezama¹⁸.

Al final del capítulo XI de *Paradiso* ya contemplamos a Cemí en la plasmación de intentos poéticos:

«El ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal de finalidad desconocida, le iban desarrollando una extraña percepción por las palabras que adquieren un relieve animista en los agrupamientos espaciales» (p. 496).

Ya antes, previamente, se ha ido formando —en esas discusiones con Fronesis y Foción, una poética que contiene como ingredientes constitutivos fundamentalmente los platónicos y Cemí va adquiriendo conciencia del espacio gnóstico o expresivo en el que se producen agrupamientos espaciales y se hechiza la cantidad, y en el que el hombre a través de la imagen logra suplantar la naturaleza por la sobrenaturaleza; es decir, se consigue a través de una congelación del tiempo, la unidad de la imagen sobre la dispersión de lo sucesivo. José Cemí se explica prácticamente este proceso por medio de la contemplación de una serie de objetos situados en una vitrina. Su mirada aísla algunas figuras con las que logra una corriente de analogía. Luego consigue agrupar convenientemente cuatro objetos: una copa, un ventilador, un ángel y una bacante. Dice: «Los días que lograba esos agrupamientos donde una corriente de fuerza lograba detenerse en el centro de la composición, Cemí se notaba alegre sin jactancias» (p. 500). Un día observa que esos objetos adquieren una dirección y una temporalidad expresable, plena de sentido, y que esos objetos dispersos que configuran un espacio barroco logran la unidad. Entonces advierte la coincidencia «de su *omphalos* con el centro de su dolmen universal fálico» (p. 503), lo que significa una coincidencia entre el mismo como creador y poeta con el proceso creativo de la naturaleza, Dios. A con-

¹⁸ Consúltense las obras anteriormente citadas.

nuación, del objeto pasa Cemí imaginativamente a la palabra, en este caso se fija en una palabra copta «tamiela», de la que van surgiendo, en una recreación personal múltiples matices y variantes diversas.

El cuádruple relato que ocupa el capítulo XII es un intento de ganar la imagen por medio de la negación del tiempo. Las historias se cuentan de manera sucesiva e independientemente, y de forma alternada durante tres vueltas; en la cuarta se produce la fusión de la segunda historia con la tercera, de la tercera con la cuarta, y de la cuarta con la primera. Al simbolismo del cuarto, número divino, pues Lezama cree en el trasfondo pitagórico de los números, hay que añadir la anulación del tiempo y de las civilizaciones que Cemí fusiona y recrea en sobrenaturaleza. Su labor creadora está —evidentemente— comenzando.

Muy ligado con este proceso creativo está el personaje de Oppiano Licario que aparece en el momento clave de la obra. Salva anónimamente al tío Alberto pero se da a conocer en el momento de la fatal enfermedad del padre, José Antonio Cemí. Ya entonces se nos cuenta brevemente su vida: es cubano, y ha estudiado en Harvard numismática y arte ninivita, se trasladó a París con una beca, pero tuvo que enrolarse al estallar la guerra, sabemos que se encuentra en el hospital junto al padre de Cemí en espera de ser operado de restos de metralla que le afectaron la columna vertebral. En esos momentos previos al doloroso desenlace, sabemos que fue él quien ayudó al tío Alberto en el momento de su escapada del colegio y su entrada en el bar «Reino de los siete meses». Horas después muere el coronel Jos Eugenio Cemí acompañado de Licario, y le recomienda a su hijo: «Tengo un hijo, conózcalo, procure enseñarle algo de lo que usted ha aprendido viajando, sufriendo, leyendo» (p. 216). Así Licario se convierte en el guía espiritual de Cemí, y en la madrugada cuando el niño Cemí va a ver a su padre muerto, ya siente la mirada protectora de Licario: «Era el inesperado que llegaba, el que había hablado por última vez con su padre» (p. 220). Desde entonces la figura de Oppiano Licario no está presente físicamente en *Paradiso* hasta el capítulo XIII, pero indudablemente su ausencia es una ausencia generadora. Por ello podemos pensar con fundamento que Oppiano Licario es el «alter ego» de Cemí, o su padre simbólico, como dice Guillermo Sucre¹⁹. En cualquier caso su figura es producto del impacto creador que surge, como declara el autor, en el momento de la muerte de su padre:

«La muerte de mi padre me alucinó desde niño, esa *ausencia* me hizo hipersensible a la *presencia de la imagen*»²⁰.

¹⁹ SUCRE, GUILLERMO, «Lezama Lima. El logos de la imaginación», en *La máscara, la transparencia*. Caracas, Monte Avila, 1975, p. 199.

La figura de Oppiano Licario es por tanto fundamental en *Paradiso*, libro que como vemos, significa la búsqueda del eros del conocimiento representado en la imagen. El propio autor ha querido dejar bien claro este simbolismo: «La tercera parte es la aparición del personaje Oppiano Licario, que a mi manera de ver es un personaje cósmico, una especie de Fausto americano devorado por un afán de conocimiento infinito y por una memoria hipertrófica»²¹. Y en la misma novela aclara con énfasis el nombre simbólico de su personaje:

«(Fijemos ahora el inocente terrorismo nominalista. Oppianos Claudio, senador estoico; Licario, el fcaro, en el esplendor cognoscente de su orgullo, sin comenzar, goteante, a fundirse)» (p. 609).

Queda pues clara la intención y la personalidad del personaje, aunque es verdad que Oppiano Licario a través de *Paradiso* es una figura de no completa delimitación, por eso se proponía Lezama continuar su obra en otra posterior; decía en una entrevista a Fernando Martínez Laínez: «vuelve Licario a reaparecer con el nombre de Fronesis y va cumpliendo de nuevo su aprendizaje»²², se refería, claro está, a la obra que preparaba y que se titularía *Oppiano Licario*, aparecida un año después de su muerte en 1977.

Es cierto que la personalidad de Licario fue siempre una obsesión para Lezama y una complicación para el lector que no penetraba en su sentido último. En un ensayo incluido en *La cantidad hechizada* vuelve otra vez sobre este personaje y su significado. Explica cómo en *Paradiso* Licario ha puesto en movimiento las coordenadas del sistema poético para propiciar su último encuentro con Cemí y que éste recibiera su mensaje. Será la hermana de Licario, Ynaca Eco Licario, el doble de su hermano, la sombra, la que entregue a José Cemí ese mensaje en forma de misterioso poema. En este momento, ya captado el ritmo, y comprendido su destino, puede el poeta Cemí ofrendar su imagen primera.

Pero previamente se adivina que Cemí ha tenido más encuentros con su guía espiritual pues ha iniciado ya, como hemos visto, su concepción del mundo, e incluso ha realizado algunas tentativas personales; ha emprendido por ejemplo la anulación del tiempo a través de las cuatro historias del capítulo XII, e incluso el capítulo siguiente, el XIII, aunque se adscribe más al poder de Licario, debe entenderse como un ejercicio de anulación espacial, en el que las figuras de su

²⁰ Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, op. cit. p. 12.

²¹ LAÍNEZ, F. M., *Palabra cubana*, op. cit. pp. 69-70.

²² *Idem*, pp. 70-71.

niñez vuelven a reencarnarse en un continuo espacio temporal. Aclara el autor: «El capítulo XIII intenta mostrar un *perpetum mobile*, para liberarse del condicionante espacial. La cabeza del carnero, rotando en un piñón, logra esa liberación, en esa dimensión de Oppiano Licario, la de la sobrenaturalidad, las figuras del pasado infantil vuelven a reaparecer»²³. Se comprende bien que la personalidad de Oppiano Licario ocupe esta última parte de *Paradiso* en la que José Cemí va a penetrar definitivamente en la imagen y por tanto en la poesía. Licario simboliza la negación del tiempo, la fusión de lo real y lo irreal, además del conocimiento infinito —pretensión «icárica», de ahí su nombre de Licario—. Por todo ello es un modelo para este joven indagador de la palabra.

El retrato de Oppiano Licario que Lezama traza en el último capítulo de *Paradiso* muestra que en parte es el doble de Cemí y del propio Lezama. También pierde a su padre en la niñez, y su madre —al igual que en el caso de Cemí y Lezama— es la protectora constante, la denomina «sombra de mi extensión» (p. 595) y es ella la que intuye el simbolismo misterioso del hijo, los peligros por los que pasa hasta el logro de su completa identidad. En la casa de Licario —al igual que en las casas de Cemí y del propio autor— son continuas las sobremesas en las que se exalta la palabra y el recuerdo, y uno de los procedimientos más queridos de Licario era «demostrar, hacer visible algo que fuera inaceptable para el espectador, o provocar dialécticamente una iluminación que enneguerciera por exceso de confianza al que oía, en sus conceptos y sensaciones más habituales y adormecidas» (p. 593). La madre de Licario muere cuando su hijo ha perfeccionado su técnica de medición temporal. También en el caso de Lezama, la muerte de la madre supuso un acontecimiento de importancia que le llevó a continuar como homenaje ese *Paradiso* empezado muchos años atrás.

El esclarecimiento total del personaje no se logra más que en su obra póstuma *Oppiano Licario*, en donde se establece su significación plena y su relación con personajes como Cemí, Fronesis e Ynaca Eco Licario. Sabemos ahora que Licario visitaba misteriosamente a Cemí o que éste lo corporizaba, penetraba en su sueño con tanta fuerza germinadora como la había tenido en vida. Por eso se dice: «A medida que fue pasando el tiempo, Cemí se hizo hipersensible a esas llegadas de Licario»²⁴. Se recuerda entonces la llegada a la funeraria en la que yacía Oppiano Licario y la recepción de la herencia en forma de poema, lo que significaba un acercamiento a la imagen. Se decía en un fragmento del poema:

²³ «Confluencias» en *La cantidad hechizada*. Obras Completas, op. cit. p. 1218.

²⁴ LEZAMA LIMA, JOSÉ, *Oppiano Licario*, México, Eds. Era 1977, p. 102.

*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 (p. 644).*

Un verso clave en este fragmento es: «La araña y la imagen por el cuerpo», pues con el simbolismo de la araña Lezama quiere expresar el tiempo detenido que significa la anulación del transcurso, lo concéntrico de la araña. Sin embargo, la interpretación cabal de estos versos se nos ofrece en su novela última en la que se nos dice expresamente que aluden a la ruptura del tiempo y del espacio que gana Cemí y en los que Licario sigue vivo o resucitado. A ello hay que añadir uno de los significados que aporta Cirlot para este símbolo: «el de la capacidad creadora de la araña, al tejer su tela» y «aquel sacrificio continuado», mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia»²⁵.

En las dos obras Ynaca Eco Licario aparece como depositaria plena del mensaje, puente y doble —Eco Licario— de su hermano, ella fuerza al nuevo encuentro con Cemí que ilumina algunos puntos oscuros de la doctrina transmitida y su relación con Cemí. Sabemos entonces que Licario habló con José Cemí cuatro o cinco veces hasta cerciorarse de que su continuador podría llegar al conocimiento de la imagen. «Licario, le susurró un día Ynaca, decía que viajaba para enfermarse, pero que regresaba para salvarse, para aumentar la posibilidad de conocerlo a usted, para poder vivir en la imagen»²⁶. Cemí advierte que en estas palabras se esclarece definitivamente su destino.

En uno de los encuentros con Ynaca éste le entrega el legado de su hermano, el libro sagrado, su magna obra, la *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*, en la que pretendía deslindar la constitución de lo invisible. Después, la unión de José Cemí con Ynaca señala el punto culminante de la intención de Licario. Ynaca posee un sobrenatural sentido de la visión para reconstruir las partes de un todo, por eso exclama: «nosotros dos aliados en el reino de la imagen seríamos la nitroglicerina de las transmutaciones»²⁷.

Oppiano Licario, sin embargo, continúa su vida bajo otro nombre, y parafraseando el versículo de San Mateo dice: «Igual te dijo que éste que ahora se llama Fronesis antaño se llamó Elías»²⁸. Así se

²⁵ CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969, p. 85.

²⁶ LEZAMA LIMA, JOSÉ, *Oppiano Licario*, op. cit. p. 128.

²⁷ *Idem*, p. 133.

²⁸ *Idem*, p. 209.

resiste a la muerte y gana la resurrección, imponiéndose de algún modo a las muertes prematuras de otros miembros de la familia. Y la vieja Editabunda predice con claridad el destino de ambos personajes:

«Lo que no pudieron alcanzar ni el tío Alberto, ni el Coronel, lo alcanzarán Cemí y tú. Los dos alcanzarán al unirse el Eros estelar, interpretar la significación del tiempo, es decir, la penetración tan lenta como fulgurante del hombre en la imagen»²⁹.

De este modo la inacabada obra póstuma de Lezama completa el sentido de esta peregrinación hacia la imagen, especie de Graal de nuestro tiempo, y se pueden comprender sin escándalo esas declaraciones del autor que definían su obra asegurando que su raíz última era la de un auto sacramental, porque *Paradiso* nos cuenta un itinerario vital, el hacerse de un poeta, José Cemí o José Lezama Lima, en su lucha con la palabra y con el tiempo, hacia la imagen que garantiza la inmortalidad y la permanencia.

Carmen RUIZ BARRIONUEVO
Universidad de La Laguna - Tenerife
(España)