

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Facultad de Comunicaciones y Filología

Doctorado en Literatura

“Medianoche con Dios”. La escritura sagrada y el sistema poético novelesco en
Paradiso de José Lezama Lima

Tesis doctoral presentada por
Santiago Andrés Gómez Sánchez

Director
Profesor Dr. Selnich Vivas Hurtado

Medellín, Colombia

2020

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
Facultad de Comunicaciones y Filología

Doctorado en Literatura

“Medianoche con Dios”. La escritura sagrada y el sistema poético novelesco en
Paradiso de José Lezama Lima

Santiago Andrés Gómez Sánchez

Tesis doctoral presentada para optar al título de Doctor en Literatura

Bajo la dirección del

Profesor Doctor

Selnich Vivas Hurtado

Universidad de Antioquia

Facultad de Comunicaciones y Filología

Medellín – 2020

Nota de evaluación

Firma presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Dedicatoria

Esta disertación doctoral, que para mí significa un punto de llegada en toda una vida entregada a la lectura y, en general, por los caminos más recónditos, al estudio, está dedicada en primer término a los padres Guillermo Carlos Vásquez Sepúlveda y Luis Alberto Álvarez Córdova, las primeras personas que me hablaron de José Lezama Lima en la vida; a mi hermana Inés Helena, que sabe de ángeles, y a Rosario Caicedo Estela, que conoce y vive al espíritu hasta las últimas consecuencias. También está dirigida, casi como una carta, a mis padres, Amparo Sánchez de Gómez y Fernando Gómez Gómez, quienes me enseñaron el valor sagrado de la palabra, y a reírme de ella, con ella, por su gracia. Por último, y desde el principio, a Adriana, mi compañera.

Agradecimientos

Antes que nada, me ha sido posible escribir esta tesis gracias a la ayuda invaluable de mi familia de sangre, por lo que agradezco a mi hermano, el profesor Gabriel Ignacio Gómez Sánchez, vocero de la misma, compañía y consejero constante, y a mis demás hermanos, mis padres y mis sobrinos. A la realizadora audiovisual Adriana Marcela Rojas Espitia, cuya persona y retadora conversación lo son todo para mí en los peores y los mejores momentos. Agradezco a la Universidad de Antioquia, en la cual tengo el orgullo de trabajar como docente y que me favoreció con la beca que me ha permitido adelantar este posgrado. Agradezco a la Universidad de La Habana y a la Biblioteca Nacional José Martí, en Cuba, que me abrieron las puertas para investigar durante unos días en esa hermosa ciudad sobre la vida y la obra de José Lezama Lima. Al profesor Leonardo Sarría, que me orientó allí, y a los profesores Ivette Fuentes, Enrique Sainz y Roberto Méndez Martínez, con quienes tuve la oportunidad inigualable de conversar sobre el fundador de *Orígenes* y autor de *Paradiso* en dos de los propios ámbitos en donde él pasó su vida: la Plaza de Armas de La Habana y las oficinas de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). A todos mis profesores en el Doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia: Olga Vallejo Murcia, Pablo Montoya Campuzano, Mario Martín Botero García, y a Félix Antonio Gallego Duque, coordinador del Doctorado. Sin su colaboración y la de los diversos auxiliares cuyo nombre sería muy dispendioso enunciar, el resultado de este trabajo no sería el mismo. A mis compañeros del Doctorado, con quienes he podido intercambiar conocimientos y hallazgos, especialmente a los poetas Eliana Maldonado Cano y Zairo Anillo Martínez, que me han dado datos y ofrecido perspectivas clave. A mi jefa en la Facultad de Comunicaciones de la Univesidad de Antioquia, Ligia Alzate Suárez, que tanta confianza y tantas libertades me ha concedido para llevar a buen término este proceso. Espero haber correspondido. A los profesores Juan Guillermo Gómez Gómez, Mónica María del Valle Idárraga, David Ramírez, Juan Pablo Lupi, cuyas recomendaciones metodológicas y bibliográficas desde muy temprano fueron indispensables. A muchos amigos lezamianos en Medellín y el mundo, entre quienes apenas acierto a mencionar a Ana Victoria Ochoa Bohórquez, Sergio Dávila Llinás, Álvaro Restrepo Gaviria. A la editora Maribel Berrío Moncada, que corrigió este trabajo con dedicación y entendimiento ejemplares. Y por supuesto, a mis maestros de vida en el ámbito de las letras, profesores Óscar R. López Castaño y Selnich Vivas Hurtado, mi tutor, sin quien esta tesis ni siquiera se habría iniciado.

Índice

Introducción	8
Capítulo 1	19
José Lezama Lima: el contrapunto y la historia de la cultura.....	19
1.1 Un acercamiento preliminar al concepto de contrapunto.....	19
1.2 La Cuba de Lezama: un gran pesimismo	27
1.2.1 Antecedentes del contrapunto	29
1.2.2 Las polémicas lezamianas.....	36
1.2.3 La propuesta de una pobreza noble.....	42
1.2.4 El “estado de concurrencia poética”	46
1.3 El contrapunto: un lugar de elocución.....	49
1.3.1 La novedad del contrapunto lezamiano: un centro subjetivo.....	51
1.3.2 La ruptura esencial del contrapunto: el relieve imaginario.....	55
1.3.3 El contrapunto como proyección mitológica	60
1.3.4 La reescritura subjetiva como suma creciente de la tradición	64
1.4 Conclusiones	69
Capítulo 2.....	72
En ausencia de Dios: la novela un texto sagrado de la modernidad y <i>Paradiso</i> un proyecto sacramental	72
2.1 Límites a la secularización en <i>Paradiso</i>	73
2.1.1 La secularización y los saberes sujetos en <i>Paradiso</i>	78
2.1.2 <i>Paradiso</i> como cumplimiento de la mitología schlegeliana.....	82
2.1.3 <i>Paradiso</i> contra los dogmas religiosos y profanos del objetivismo	90
2.2 <i>Paradiso</i> y el temprano Romanticismo alemán: la conciencia como verdad absoluta.....	95
2.2.1 La “voz superior” de <i>Paradiso</i> y el poeta como mediador en el temprano Romanticismo	101
2.2.2 Schleiermacher y <i>Paradiso</i> : la religión y el arte, percepción de lo indeterminado ...	106
2.2.3 <i>Paradiso</i> como escritura sagrada a partir de Schleiermacher.....	112
2.3 Conclusiones.....	118
Capítulo 3.....	120
La palabra rebasada: hacia un sistema poético novelesco en <i>Paradiso</i>	120
3.1 La estructura epifánica.....	121
3.1.1 El contexto de la metaficción.....	122
3.1.2 Metaficción como hipóstasis.....	129
3.1.3 Hipóstasis como anagogía.....	136

3.2 El método hipertélico.....	146
3.2.1 La lectura como parimientto	148
3.2.2 Lo inexistente hecho escritura	160
3.3 Conclusiones.....	175
Capítulo 4.....	177
El sistema poético novelesco en <i>Paradiso</i> : hipertelia de la inmortalidad, súbito de la reminiscencia y epifanía del peligro	177
4.1 De lo rapsódico a la anagogía	178
4.1.1 Un sistema en acción	181
4.1.2 El autor poetizado	190
4.2 La hipertelia de la inmortalidad	195
4.2.1 Hipertelia objetiva e hipertelia subjetiva	202
4.3 El súbito de la reminiscencia	208
4.3.1. Formas múltiples y función doble del súbito.....	213
4.4 La epifanía del peligro	219
4.4.1. Epifanías del argumento	221
4.4.2. Meta-ficción y epifanías personales.....	223
4.4.3. Epifanías cognitivas y epifanía de la resurrección.....	225
4.5 Conclusiones.....	228
Capítulo 5.....	230
El tiempo completivo de la imagen en el diálogo sobre San Jorge y el dragón	230
5.1 Lectura anagógica del pasaje	231
5.1.2 Anagogía del diálogo	243
5.2 Repercusiones intratextuales y proyecciones paradigmáticas	268
5.3 Conclusiones.....	283
Conclusiones finales	286
Referencias.....	292
Anexos	304
Anexo 1	304
Anexo 2.....	305
Anexo 3.....	306

Introducción

La idea de que la novela es una extensión del género épico y que, en ese sentido, se emparenta directamente con la mitología y las escrituras sagradas, me ha acompañado desde los primeros años de bachillerato. En ese entonces podía recitar en donde fuera las primeras veinte o treinta líneas de *Cien años de soledad* (1967) y me daba cuenta de que tanto esta novela casi del género fantástico de Gabriel García Márquez como textos más modernos, del corte de *Los cachorros* (1969), de Mario Vargas Llosa, moldeaban el lenguaje de una manera tan juguetona que hacía de las situaciones y los personajes y la historia misma entidades legendarias, semi-divinas. Sin embargo, algo culposo había en esa mi forma de entender la prosa más candente de nuestros tiempos y de nuestras sociedades, de Rulfo al escandaloso y muy comentado por entonces Álvarez Gardeazábal. Me sentía huyendo del mundo cuando buscaba o encontraba un brillo, digamos, irreal en la descripción de lo más sencillo, lo cual solía suceder siempre, incluso en la lectura de las novelas del desprestigiado escritor de denuncia Álvaro Salom Becerra, cuya obra completa leí varias veces. El lenguaje me llevaba a lo que Borges llamaría memoria creativa y esa memoria era un ámbito sagrado, ámbito de lo heroico, de lo mítico.

Años después, cuando el deleite con el cine estaba borrando toda esa sensación de exilio del mundo que yo experimentaba con la lectura, conocí a un sujeto que iba a cambiar mi vida para siempre: el crítico cinematográfico, sacerdote claretiano, Luis Alberto Álvarez Córdova. Luis, que por entonces tenía menos edad que la que yo tengo hoy, quiso hacer de mí, y lo logró, su discípulo, pero cuando yo lo visitaba, una nueva culpabilidad que hasta el sol de hoy confieso me empezó a acosar. Siempre que iba a su casa, al cruzar la sala desde el pequeño estudio, al lado de la entrada del garaje, en donde él escribía sus críticas semanales y los textos de sus seminarios sobre historia del cine, hacia los salones interiores donde veíamos películas con otros muchos amigos, yo miraba

con nostalgia inmediata un amplio recinto de puertas abiertas al lado del cual pasaba y al que casi nadie entraba. Era la biblioteca. Con los años vendría a enterarme de que ahí estaban los volúmenes más selectos, algunos incunables, de lo que hoy en día es la moderna y eminente biblioteca de los padres claretianos, ubicada cerca de la iglesia Jesús Nazareno, en Medellín —aquella donde se celebrarían las exequias de Luis Alberto pocos años después—. El encargado de administrarla en casa de Luis, y hasta mucho después, el oficiante de esa capilla, era otro cura claretiano, el padre Guillermo Carlos Vásquez Sepúlveda, un lector asiduo de Marcel Proust, según me lo contaba Luis Alberto.

Un día me decidí a entrar a ese lugar y me senté a hacer lo que con tanto gusto hacía en la biblioteca de mi colegio: repasar los lomos de los libros, abrir uno por uno los volúmenes, olerlos, conocerlos físicamente, dejarme tocar por palabras al azar, sorprenderme con frases finales a las que quizá nunca llegaría de nuevo. Reconocí uno de los títulos y me volvió a llamar la atención. Yo ya me consideraba, de cierto modo, un visitador habitual de las letras latinoamericanas, pero el libro *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, se me hacía ya un plato lejos de mi alcance, por haberme entregado yo al conocimiento del cine en cuerpo y alma. ¿Cuándo podría abordar esa lectura?, me lamentaba por dentro. ¿Cuándo tendría el tiempo suficiente? Mientras me hacía ese reclamo, una voz me sorprendió. “¿Qué palabra estás leyendo ahora mismo?”, me dijo Luis Alberto desde la puerta. Yo caí en la cuenta, y no la olvido. La palabra era ciudad. Estaba ante el fragmento en el que el narrador de *Paradiso* señala que el aumento de robos en una provincia de Cuba se debía a una incorrecta delimitación entre el campo y la ciudad, previo al relato de una famosa hazaña del coronel José Eugenio Cemí: “El bandolerismo, mal del contorno, falta de diferenciación bien marcada entre la ciudad y el bosque, tenía que ser destruido” (Lezama Lima, 1988, 136). Del hecho y de la frase, que olvidé por mucho tiempo, me volvería a acordar años más

tarde por la cercana alusión, en la misma página, a Rastignac, el personaje de Balzac, que se quedó flotando en algún lugar de mi memoria.

Luis Alberto asintió. Yo seguía sentado, con las piernas cruzadas, y tenía la necesidad de explicarme, de contarle a mi maestro algo que secretamente consideraba mi verdadero pero peligroso amor: el mito, una palabra escrita que me borraba, que me llevaba a otro lugar. “¿Y qué libro es?”, preguntó. “*Paradiso*, de José Lezama Lima”, respondí. Entonces Luis Alberto me animó a que se lo pidiera prestado a Memo (el padre Guillermo), pero yo desistí, con amargura. Me sabía incapaz de llevar adelante cualquier lectura seria en un asunto distinto al otro que ya me ocupaba. Con todo, la pequeña experiencia se quedó grabada en mi corazón. “Lezama vale la pena. Es mejor que muchos que son más conocidos”, afirmó Luis, que no creía en los sonados valores del llamado *boom* de la literatura latinoamericana. “Es uno de los escritores favoritos de Memo”.

Estamos hablando de 1990.

En 1995, ya Luis y yo habíamos roto nuestra amistad, aunque nos hablábamos con temerosa estima. Yo me había enfrascado en una voluntad imperiosa por realizar ficciones en video y una de mis mejores amigas y cómplices en la empresa que fundamos varios amigos para cumplir con ese objetivo era la hoy profesora Ana Victoria Ochoa Bohórquez, que por esos días estaba planeando un viaje a Cuba. Todas las mañanas iba ella a mi casa desde temprano y se iba al mediodía después de tomar mucho café conmigo y hacer planes juntos. No recuerdo qué dije una vez en que la acompañaba a la puerta, tal vez hablé del cansancio frente al mundo, ya de salida, y ella dijo: “Igual que Cemí”. Yo no entendí. Me contó que estaba leyendo una novela que a mí seguramente me iba a gustar mucho. “Habñera hasta el tuétano”, añadió. “Uno de mis planes en Cuba es ir a la casa del escritor”. “¿Qué novela es?”, quise saber. La respuesta suya yo la estaba

esperando en mi mente sin saberlo: “*Paradiso*”, pero mi reacción inmediata fue decir: “Ese libro algún día lo voy a leer, y va a ser muy importante en mi vida”.

Si mal no recuerdo, esa fue la última vez en que hablamos Ana y yo antes de su viaje y de mi propia ida a vivir en Bogotá, y ambos sentíamos que nuestra empresa —un anárquico colectivo— era un albur. El éxito que cosechamos unos meses después fue tan avasallante que dio al traste con las motivaciones altruistas que nos movían, pues era imposible transar con un sistema de mercado. Éramos poetas, no empresarios. Entregado a los rituales de la marginalidad con que la mayoría de creadores del audiovisual también se reconocían en nuestro medio, quise hundirme hasta el fondo en el infierno de la droga para escribir y sacar de ahí alguna luz en mis videos de ficción. La relación con los viajes de Orfeo o el Dante apenas vendría a descubrirla mucho luego, pero primero debería darme cuenta de una relación inversa con la palabra que me fue sacando de la locura.

El cine sensorialmente me hacía creer más cerca de la vida real, pero esa ilusión sometida al tránsito dislocado de sus imágenes y las posibilidades oníricas de la representación me había llevado al delirio, a la locura. Al calor de esa vivencia, la lectura de narrativas realistas, los cuentos de José Libardo Porras, las novelas de Graham Greene o Eduardo Caballero Calderón, el mismo Cervantes y al fin —de nuevo— Mario Vargas Llosa, hicieron germinar en mí un desconocido hilo de sobriedad mental. Lo que desde el colegio se estructuraba como un mito en mi percepción me devolvió el entendimiento. Y así, la difícil, casi imposible liberación de la droga me encontró reconciliado con la literatura y decidido a entregarme a ella con la devoción que antes había puesto en el cine. Sentía, entre otras cosas, que la palabra re-ligaba un mundo disuelto. Así que lo mítico era ya religioso en un sentido no estrictamente imaginario sino en sí mismo edificante. Una madrugada en que mi padre me encontró leyendo a Melville y le confesé mi tristeza por el tiempo

perdido, me consoló con la frase que me había dicho cuando yo era un niño: “Lea cosas que lo estructuren”.

Poco después, unos días más tarde, el nombre de *Paradiso* retornó ante mi mirada.

Un famoso y polémico crítico que hoy desapruero en parte, pero cuyo llamado a releer los clásicos me entusiasmaba, había diseñado una tendenciosa pero exquisita lista de libros recomendados, un canon que incluía muy pocos libros latinoamericanos en comparación con la andanada de textos anglosajones que había allí. Los criterios de Harold Bloom no eran de ningún modo desdeñables, así que examiné ese pequeño apartado. No fue del todo una sorpresa encontrar la novela de José Lezama Lima, pero sí fue claramente un recordatorio. En mi siguiente visita a una librería cercana comencé a cumplir con lo que sería un hábito: hacerme a todos los libros de Lezama Lima que pudiera. El primero fue *La expresión americana* (1957), y a los días conseguí una de las ediciones de Era de *Paradiso*. La lectura de la novela no demoró mucho en empezar, y mientras tanto iba construyendo en mi biblioteca un rincón lezamiano poblado de rarezas y de piezas infaltables que hallaba en librerías de viejo, pues en Medellín existe un pequeño culto al escritor cubano. Mi deseo era escribir un artículo para el centenario de Lezama, en 2010.

Empecé a leer por los días en que me acababa de casar, luego de una larga temporada de lectura y relectura de las novelas grandes y las novelas cortas de Stendhal. Esto quiere decir que, más que nunca en la vida, debía hacer una pausa en las labores diarias, crear un vacío, si se quiere, casi tejer una vida paralela, porque las exigencias laborales y los azares de la cotidianidad requerían de toda mi atención. Recuerdo haber comprendido por esos tiempos que estaba viviendo en varios planos a la vez. Leía cada capítulo dos veces, pasaba al siguiente y, cuando alcanzaba un grupo de tres capítulos leídos y releídos, los volvía a releer. Este método lo había llevado a cabo con muchos libros y había demostrado ser de gran provecho ante lecturas exigentes como *La casa verde* (1966),

de Vargas Llosa, o las siete partes de *En busca del tiempo perdido* (1913-1927). En este caso, no solo resultó ser de nuevo un método iluminador, sino una especie de clave para la asunción de lo esencial, una revelación. Lo que hacía José Lezama Lima con el lenguaje era radicalmente distinto a cualquier otra cosa que yo hubiera leído, pero la diferencia ahora estaba en mí.

Paradiso no te relataba dos historias en una, por ejemplo, pero yo veía fácilmente que tampoco es que te estuviera contando algo. La sensación de que aquello que emergía quedaba oculto por la letra era patente, así bien eso fuese inexistente o siempre distinto. Mis lecturas tentativas de teoría literaria me ponían en guardia frente a cualquier idea de un referente restaurado o un significado fijo, pero era inevitable saberse poblado por una presencia indomeñable en la lectura de esta novela. Así que cuando publiqué en la *Revista Universidad de Antioquia* un texto sobre ella, quise resaltar lo que aún veo como un monismo en el relato. Esto era, desde ya, la consideración de un espíritu que habitaba y transgredía todas las manifestaciones de vida o las voces discursivas en el libro. Quise llamarla a esa presencia “maligno unitario” de modo intuitivo, y con los años me daría cuenta de que me acercaba a conceptos que, en efecto, José Lezama Lima había manejado en sus ensayos. Pero también tenía yo la conciencia muy precisa de que el océano de este autor estaba aún todo por descubrir.

El impacto sobre mí de *Paradiso* fue total y se correspondió con una creciente descreencia en el lenguaje desde el punto de vista clásico, lo cual fue decisivo en mi trabajo como crítico de cine y realizador audiovisual. En esos días, incluso, hice en mis blogs y redes sociales una campaña de incredulidad frente a los medios de comunicación, y en especial frente a un influyente diario de mi ciudad, campaña que en realidad expresaba —e implicaba— la incredulidad frente a la idea de comunicación. El lenguaje en sí mismo se me hacía otra vez algo mitologizador que el poder aprovechaba para afianzar unos relatos dominantes, muy remotos, con los cuales maniobrar en la

sociedad. Todo un flanco de mis creaciones literarias se disipó hacia la poesía más deshilvanada, y alguna novela corta escrita en esa tónica fue publicada, y todo se debía a la estética lezamiana según la cual la escritura es una voz, una encarnación —no una herramienta, ni siquiera una emisaria—. De ahí su fuerza y su gracia, un carácter lúdico, un no darse tanta importancia, un sentir de la vida incesante o absoluta. *Paradiso* recuperaba o reafirmaba las potencias visionarias que yo siempre temí y me reproché como un idealismo alienante en el lenguaje literario pero, al mismo tiempo, las ponía en su lugar al llevarlas al extremo, al evidenciar su orden de apariencia.

Es decir, José Lezama Lima no buscaba que viéramos un referente en el significante, sino, si acaso, que lo intuyéramos a través del significante en tanto significado mutable, resistente y escurridizo.

De esta manera, yo había encontrado una conciliación entre una escritura que permite entender la vida y la dimensión virtual de ese entendimiento. La repercusión práctica en mi trabajo de esa forma de encarar los fenómenos del lenguaje y la comunicación fue naturalmente revulsiva, pues implica concebir la información como una forma de poesía, con lo cual la noción escuetamente material de la existencia queda en entredicho. Para el poder esto es un peligro porque los sujetos pueden darse cuenta de que la primera desobediencia que nos debemos como comunidad es ante el lenguaje. Yo caí en desgracia en mi ciudad por enfrentarme con un documental descreído a un periódico que era y aún es el instrumento de domesticación más útil del capital en mi región. Tuve que decidirme a cambiar de oficio. Abandoné la crítica profesional de cine y la realización audiovisual asalariada y tuve que mover todas mis fichas para emprender un nuevo camino en los estudios literarios. Fue un placer no volver a elaborar videos institucionales en los que la municipalidad te forzaba a tergiversar unas entrevistas a la comunidad para imponer su idea de verdad y progreso.

Ahora bien, ante la posibilidad de que todo quede en el limbo de la incertidumbre, José Lezama Lima plantea lo que estudiaremos a continuación: un contrapunto entre la subjetividad y la experiencia.

La deuda con el cubano era una deuda espiritual, pero no miento si digo que supuso un riesgo mortal. Una vez terminé mi maestría en literatura sobre el carácter marxista del periodo más celebrado de Vargas Llosa, mi tutor y yo empezamos a preguntarnos cuál podría ser el tema más adecuado para emprender los estudios doctorales. Barajamos varios temas. A él le parecía interesante que yo explorara la crítica de cine de Andrés Caicedo y la presencia del cine en la obra narrativa suya, en cotejo con las novelas de otros narradores y cronistas del cine como Manuel Puig y Guillermo Cabrera Infante, pero yo quería alejarme en lo posible del cine. A mí me llamaba la atención hablar de la propuesta política que García Márquez quiso hacer con *El general en su laberinto* (1989) para nuestro continente en un momento crucial para el mundo —el de la caída de la Unión Soviética— y estudiar el sabotaje que el establecimiento urdió en nuestro país para que esa propuesta fuera sofocada, pero mi tutor no quería ir y venir más sobre Gabo. Era preciso buscar más, pensar mejor, y mi tutor me recomendó la calma. Así, una noche tuve un sueño.

Iba en bus, de pie, por el barrio Prado, de Medellín, barrio residencial, tradicional, de camino a la universidad, y aún era joven, conversaba con alguien del espíritu, del brío que no se debe apagar nunca, del inconformismo. Ya iba a llegar, íbamos por la carrera El Palo, de regreso, me iba a bajar por la puerta de atrás en la esquina del que fue mi lugar de trabajo por entonces, iba a ir a cine, a escribir de cine en mi revista, la compañera de la universidad ya no estaba ahí, ya se había bajado y yo dudé, ahora la puerta de pronto estaba cerrada, miré adentro. Sentado en una banca, mirando hacia adelante, iba mi tutor. El bus volvió a andar, todo era un territorio desconocido, soplaban el viento, un bosque, me acerqué a él, me senté atrás suyo, le puse la mano

en el hombro y le susurré al oído: “Profe, el tema de la tesis es *Paradiso*, la presencia del espíritu en *Paradiso*, lo sagrado, lo ancestral, *Paradiso* como escritura sagrada, nueva Biblia”. Desperté. Me levanté, el día clareaba, podía iniciar tareas y recordaba bien el sueño. Encendí el computador y escribí en mi diario esa historia que, a conciencia plena, sabía que había vivido. En una buena medida, la experiencia nos indicaba un camino de manera objetiva, que pedía la reflexión.

Mi tutor no tuvo problema en aceptar ese camino, pues conocía al Lezama poeta y *Paradiso* le planteaba interrogantes de interés en cuanto a la relación entre la poesía y la novela. Nos pusimos en acción de inmediato. Así pues, esta tesis doctoral se remonta a inquietudes vitales que comprometen el sentido mismo del existir para su autor, y no menos para su tutor. Entendemos que, desde los años de publicación de las principales obras de José Lezama Lima, las corrientes de estudio de su obra han oscilado entre la inmanencia formal y la significación política de sus escritos y de su actividad intelectual como gestor de diversos proyectos culturales. En un primer momento la tendencia era a elucidar la teoría misma que el autor cubano creó, y todavía hoy es imprescindible tener en cuenta el llamado sistema poético del mundo que él planteara en sus ensayos y proyectara en su poesía y sus narraciones en prosa. En un momento posterior fue importante ahondar en el carácter liberador de su visión de la historia y la cultura, anticipado al giro decolonial, y así mismo de la homosexualidad. Hoy hay un nuevo énfasis en la forma lezamiana, que atiende sobre todo a los aspectos retóricos de su discurso y encuentra en ellos su postura o no-postura conceptual.

Nosotros bebemos de esas tradiciones en la crítica lezamiana, pero hemos pretendido abordar a *Paradiso* desde lo que la novela nos sugiere a nosotros como lectores en busca de lo sagrado —busca en la cual tampoco hemos sido los únicos frente a los textos de José Lezama Lima—, y hemos hecho algunos hallazgos. Si muy temprano Óscar Hurtado y luego Julio Ortega,

Julieta Leo o Einat Davidi han hecho exploraciones intertextuales que aún ofrecen un amplio campo de estudio, nuestro interés puntual ha sido asumir la reverberación en *Paradiso* de las filosofías, las mitologías y, en general, la metafísica y las escrituras sagradas de todos los tiempos, por sus propios frutos. Es decir, privilegiando la construcción que hace *Paradiso* de una mitología y una metafísica propias. En esa vía, el primero de nuestros hallazgos fue la exposición, en el capítulo IX, de un concepto que, si se le rastrea en el resto del libro y la obra de José Lezama Lima, nos aclara cómo fue armado el relato, cómo entiende el autor la literatura y, de tal manera, no tanto cómo debemos leerlo, sino qué debemos tener en cuenta antes que nada para intentar comprenderlo, y es la lógica del contrapunto, con la que el cubano edificó su cosmovisión y su célebre sistema poético del mundo.

Una lógica en la que lo real no es simplemente lo material u objetivo, y lo mental o imaginario no es solo intangible o hermético. Si se quiere, una dialéctica de praxis variable.

En un mundo objetivista, *Paradiso* pregona a la prosa como espíritu: sacralidad moderna.

Pero lo que para la sociología es un hecho definible y describible sin *pathos*, fue para el artista y el poeta un acontecimiento apocalíptico. No ciertamente en su sentido bíblico de juicio final, sino en sentido intramundano: el juicio final tiene lugar en el mundo y no conduce a un más allá, es un apocalipsis inmanente, sin tribunal y sin juicio. Es el apocalipsis del Yo que es su propio padre y creador y lleva consigo a su propio ángel exterminador.

(Gutiérrez Girardot, 2004, pp. 74-75)

Recordaba José Cemí cómo el pintor había extraído de su billetera, y aquí había que recordar también que el nombre no hacía la cosa, una cita de esa obra de Balzac: “Tal vez haya en la naturaleza humana una tendencia a hacer soportar todo a quienes todo lo sufren por humildad verdadera, por debilidad o por indiferencia”.

(Lezama Lima, 1988, pp. 410-411)

Capítulo 1

José Lezama Lima: el contrapunto y la historia de la cultura

Para nuestra suscitación de que *Paradiso* (1966) es formal y conceptualmente un texto sagrado, o un nuevo evangelio históricamente situado en una sacralidad moderna, explicaremos la figura de José Lezama Lima de teórico revolucionario en la Cuba y, por extensión, en la América Latina del siglo XX. El autor funda una nueva episteme, el contrapunto, desde la cual comprende las complejas singularidades de la cultura cubana —latinoamericana— y emprende la composición de obras literarias. Aquí pondremos en diálogo este fundamento teórico, polémico por excelencia, con su práctica escritural. Para ello, haremos una caracterización inicial del concepto que nos pueda orientar a lo largo de la exposición y luego consideraremos el contexto en el que José Lezama Lima hace aparición. A continuación, describiremos el papel que cumple el autor en ese entorno y debatiremos la recepción que hubo de su propuesta el contrapunto en Cuba y América Latina. Seguidamente trataremos aspectos esenciales de la misma acudiendo sobre todo a los estudios de Irlemar Chiampi y Juan Pablo Lupi, así como a momentos clave de la obra crítica y narrativa lezamiana.

1.1 Un acercamiento preliminar al concepto de contrapunto

Si queremos entender la novedad de la propuesta lezamiana sobre el contrapunto en la historia de la cultura, debemos medir su carácter polémico. ¿A qué se enfrenta ella, cómo se diferencia de su contexto? Precisamente, el mundo académico de La Habana en los años treinta, los años de formación de José Lezama Lima, no puede ser evocado por nadie de una manera más crítica que como lo hace él recurrentemente. No obstante, en las palabras que

emplea en esos momentos subyace una alternativa, un planteamiento. A propósito de la universidad de entonces, nos dice en entrevista con Ciro Bianchi (2001): “Había *muy poca* creatividad intelectual. Era una enseñanza memoriosa, no libre. Allí los profesores recitaban de memoria sus textos y las conferencias por donde estudiábamos tenían diez, quince, veinte años de atraso” (p. 143) [énfasis nuestro]. Es notable cómo en este pasaje José Lezama Lima privilegia a la libertad del intelectual frente a una abulia, un desgano, una repetición maquinal de esquemas y conceptos que él delata en la academia de su época, y cómo exige tácita pero efectivamente una labor creativa en el estudioso. Con todo, incluso como motivación o causa de esos privilegios a la libertad y a la creatividad, los vicios puntuales de esa academia cubana son expuestos directamente, sin eufemismos, a lo largo de la obra entera del autor, en los primeros números de la revista *Verbum*¹ de 1937 (Bianchi, 2001, p. 144), hasta su madurez, pasando por pasajes de *Paradiso* como el siguiente:

Las clases eran tediosas y banales, se explicaban asignaturas abiertas en grandes cuadros simplificadores, ni siquiera se ofrecía un extenso material cuantitativo, donde un estudioso pudiese extraer un conocer funcional que cubriese lo real y satisficiera metas inmediatas. Al final de las explicaciones, los obligados a remar en aquellas galeras, levantaban como una aleluya al llegar a las nuevas arenas de su liberación, y salían al patio. (Lezama Lima, 1988, p. 239)

Aquí, frente a unas “explicaciones” ironizadas, o esto es, frente a un más exacto adoctrinamiento que hacen los profesores en “grandes cuadros simplificadores”, asimilado además tal adoctrinamiento a unas “galeras” o, es decir, a la esclavitud, el novelista opone una salida de Babilonia del pueblo esclavizado de Israel —“las nuevas arenas de su liberación”— como metáfora de la liberación de los alumnos, por lo cual elevan un canto de alabanza a Dios², “una

¹ El nombre de la revista ya evidencia la intención de sacralizar la palabra.

² Las analogías entre el pueblo cubano e Israel no son inusuales en la tradición de la poesía cubana (Sarría, 2012, pp. 28-29, 108). Por demás, retomando el sucesivo diálogo entre Fronesis y Cemí en el que el contrapunto es propuesto como método analítico en *Paradiso*, es notable que este sea truncado por el timbre para entrar a otra clase, y Fronesis

aleluya”. No es gratuito que esto preceda en la novela al diálogo que funda la aparición diegética del contrapunto como método propuesto por Ricardo Fronesis y José Cemí. Hablando de *Don Quijote*, que ha sido el tema de la clase de la que han salido, y en lamento de la perspectiva profesoral sobre la novela de Cervantes, Cemí dice:

De ahí hemos pasado a la influencia del seminario alemán de filología. Cogen desprevenido a uno de nuestros clásicos y estudian en él las cláusulas trimembres acentuadas en la segunda sílaba. Pero penetrar a un escritor en el centro de su contrapunto, como hace un Thibaudet con Mallarmé, en su estudio donde se va con gran precisión de la palabra al ámbito de la Orplid, eso lo desconocen beatíficamente. (Lezama Lima, 1988, pp. 240-241)

Este fragmento es clave. Ya que la Orplid, como nos lo recuerda Remedios Mataix (2000a), es un modo muy personal de José Lezama Lima para nombrar al estado de concurrencia poética del que hablaremos más adelante, o sea, el centro de todos los intereses del autor cubano como ciudadano y el sitio de llegada en la formación del poeta —quien en *Paradiso* es José Cemí—. Al contrapunto se le puede entender de una vez como una teoría-bisagra de la lectura que lleva “con gran precisión” de la forma de una obra al “ámbito” de la poética en que esa obra se funda³. Ahora bien, en el estudio de Albert Thibaudet que menciona Cemí, *La poésie de Stéphane Mallarmé* (1926), ese paso crucial en los estudios literarios: de la palabra en su sentido material y llano,

señale: “Es la trompeta que anuncia la dispersión de Babilonia” (Lezama Lima, 1988, p. 241). El contrapunto nos es presentado en *Paradiso* metafóricamente como la salvación de un pueblo elegido, la liberación del dominio de unos dioses falsos.

³ Para Mataix (2000a), “en todos los casos la Orplid lezamiana constituye la región de la poesía (y la patria imaginaria de *Oppiano Licario* en el último capítulo de *Paradiso*)”. Para Cintio Vitier, tal como se consigna en la nota 5 al capítulo III de su edición crítica de *Paradiso*, donde se hace un rastreo del término en la obra de José Lezama Lima, la Orplid es, en un sentido recto, la Atlántida (J. Lezama Lima, 1988, pp. 468-469), y no el “continente legendario citado por Platón en *Critias*” (E. Lezama Lima, 2003, p. 158) que es la explicación que ofrece la hermana de José Lezama Lima en su edición comentada de *Paradiso*. Vitier demuestra que la definición de la Orplid que daba el autor de *Paradiso*, una “especie de ciudad mágica donde se confunde lo real con lo irreal” (J. Lezama Lima, 1988, p. 468), según correspondencia del novelista a su traductor al inglés, Gregory Rabassa, proviene de un cruce de influencias de un estudio de Karl Vossler (1933) y de Albert Thibaudet (1936). Esta última referencia llevaría a que Cemí en *Paradiso*, al hablar de Thibaudet, mencionara de nuevo la Orplid. Puede afirmarse que la Orplid es el espacio y el tiempo donde tienen lugar las subjetividades, y con la realidad material configura un mismo unitario ámbito poético en donde también lo imaginario y lo onírico son reales. En una entrevista de 1975 el propio José Lezama Lima (como se citó en Lezama Lima, E., 2003) la relaciona con el Romanticismo alemán (p. 70).

convencional, a ese ámbito arcano o poética del autor —para “penetrar a un escritor en el centro de su contrapunto”—, es también una lógica inmanente o subjetiva que el francés, desde luego, ve ya primero en el poeta Stéphane Mallarmé, antes de asumirlo en su crítica.

Thibaudet (1930) lo explica así en el siguiente pasaje sobre el método de Mallarmé:

De cette vie intérieure, des tendances poétiques auxquelles elle donne et dont elle reçoit naissance, doit procéder l’habitude systématisée de l’esprit que l’on appelle une logique. Habitude systématisée, et non système enregistré par l’esprit. Ne voyons pas dans l’art de Mallarmé une entreprise et un dessein délibérés, mais dans cette conception délibérée le couronnement de son art. Action et réaction d’ailleurs s’impliquent, et de la cause à l’effet la différence est surtout d’accent⁴. (p. 127)

Dicho de otra manera, la lógica del arte de Mallarmé, expuesta por Thibaudet, encarnaría la poesía, “le couronnement de son art”, según una “concepción deliberada” que no sigue un proceso formal. Más bien, esta concepción deliberada consiste en la práctica de un hábito espiritual que, en un fluir circular, surge de y origina a unas tendencias poéticas equivalentes a la “vida interior”, a la subjetividad absoluta. Pues bien, en el diálogo que seguimos de *Paradiso* ese hábito espiritual propio de Mallarmé que revela y es revelado por la subjetividad sería, según Cemí-José Lezama Lima, el mismo método de Thibaudet, pues tanto Mallarmé como Thibaudet pasan “con gran precisión” de la palabra, del cuerpo del poema, a la poética o lógica del espíritu.

Por su parte, el contrapunto, nos es dicho “como hace un Thibaudet con Mallarmé”, sería ese hábito del espíritu cuya identificación en el poeta por Thibaudet ayuda a que Cemí defina un método más adecuado para los estudios literarios. Un método poético que teje su lectura con fluidez entre lo objetivo y lo subjetivo. Al respecto resulta esclarecedora esta frase posterior, de

⁴ “De esta vida interior, de las tendencias poéticas a las que da y de donde tiene nacimiento, debe proceder ese hábito sistematizado del espíritu que se llama lógica. Hábito sistematizado, y no sistema registrado por el espíritu. No vemos en el arte de Mallarmé una empresa y un deseo deliberados, sino en esta concepción deliberada la coronación de su arte. Acción y reacción, además, están implicadas, y de la causa al efecto la diferencia es sobre todo de énfasis”. [traducción propia]

finés de los años sesenta, de José Lezama Lima (como se citó en Prats, 1988) sobre su novela: “La crítica sirve para dar testimonio de las nuevas zonas ganadas por la expresión. Pero qué mejor testimonio que el dado por la propia obra de creación. Toda obra verdadera es concluyente, tiene su propia creación y su propia crítica” (p. 588).

O sea, no puede haber una lógica formal —llámesele teoría o ciencia— que se aplique de modo unívoco a las obras de arte, pues ellas tienen objetivamente su poética y determinan su lectura, y a ese su ámbito —que es el ámbito de la Orplid— solo es posible acercarse desde la subjetividad. Ellas exigen que las miremos “en el centro de su contrapunto”, al modo de Thibaudet, o mejor dicho: según la lógica propia e inmanente del poeta moderno, tejiendo, punteando desde nuestra “vida interior”. Como se puede apreciar en el pasaje citado del francés, en esa lógica de Mallarmé, que José Lezama Lima por extensión postula como contrapunto, hay un intercambio fluido, no determinista, entre intuición (subjetividad) y razón (lógica formal), pues aún se diferencian causas de efectos, pero es de la “vida interior” encarnada en la escritura de donde ella surge como hábito del espíritu.

El mismo José Lezama Lima (2010) señalaba a inicios de la década de los cuarenta, en el primer acápite de su ensayo “Julián del Casal” de 1941, que era necesario un nuevo método más subjetivista en los estudios literarios⁵. “Hay que buscar otro acercamiento” (p. 47), nos dice desde un principio. A ese nuevo método, gracias a una expresión posterior del texto, el adjetivo de la frase “en su forma más contrapuntística” (p. 51), ya lo podemos identificar perfectamente como el contrapunto, y consistiría en

cerrar los ojos hasta encontrar ese único punto, redorado insecto, espejismo, punto. De la misma manera que un poeta o pintor detenido en la estética de la flor, tendría que abandonarse, reconstruirse para alcanzar la estética de la hoja, y estaba allí, cerca,

⁵ “Julián del Casal” fue publicado originalmente en el suplemento literario del periódico *El Nuevo Mundo* y hará parte del volumen de ensayos *Analecta del reloj*, de 1953.

rodeando, ambos, rosa y hoja, a igual distancia de la distracción última o bochorno primero del fruto. (p. 47)

Gracias a frases como “cerrar los ojos”, que apunta a una inmersión en la subjetividad del crítico, pero también de “la misma manera que un poeta o pintor detenido en la estética de la flor”, que funde al sujeto con el objeto, y por supuesto gracias a la descripción de la lógica poética en Mallarmé que hace Thibaudet y que reasume José Lezama Lima en *Paradiso* como método de los estudios literarios, podemos aseverar que el contrapunto aparece, entonces, en oposición al objetivismo de la vida moderna y, sobre todo, en oposición a las lógicas del conocimiento que emana de ese objetivismo, un conocimiento moldeado por la ciencia aun antes de la Revolución francesa. Con todo, si el contrapunto aparece como esa inmersión subjetiva que argumentamos, también deriva en un contacto místico y creativo: es un descubrimiento. José Lezama Lima (2010) señala en el ensayo mencionado: “la crítica se puede trocar en creación, no en capricho, apearse a invisibles orígenes sin olvidar la corrección, sus ajustes” (p. 48), de donde se sigue la voluntad de un ejercicio académico riguroso pero emparentado sin complejos con la poesía e incluso con la más abierta especulación, porque está arraigado fuertemente, con gran precisión, en unas fuentes claras y reconocibles.

Más adelante el ensayista cubano indicará algunos referentes de esas ideas: “Hay un momento que en la crítica y la poesía, arranca de Poe, divulga Baudelaire, aprovecha Valéry, en que todo quiere quedar como método dentro de una noche en la que se han borrado los astros naturales, de acompañante luz” (p. 50). El vínculo entre el juicio y la intuición es postulado ligero pero francamente en Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire, pero advertimos que, justamente, de modo creativo José Lezama Lima modifica su referente y lo amplía, y cuando dice “todo quiere quedar como método”, le da la voz y la autoridad reales a ese todo. La tradición, los textos —de

Poe, Baudelaire, Valéry—, pero también la propia naturaleza, se expresan, emiten su dictamen, quieren “quedar como método”, como un modo de reconocimiento del crítico en lo que ya había sido entendido como “invisibles orígenes”.

En cualquier caso, la virulencia de José Lezama Lima en su ataque a la academia y en su planteamiento del contrapunto en *Paradiso* como método opuesto a los estudios literarios clásicos se debe a que los vicios repetitivos de las humanidades en la universidad cubana, de la primera mitad del siglo XX, son los propios protocolos objetivistas del cientifismo tal como los transplantaban los estudios humanísticos, con poca conciencia crítica, para justificarse en la sociedad moderna. Reduciendo la educación a un formalismo puramente expeditivo, por no hablar de la relatividad y los límites del método científico y su perspectiva objetivista en el examen del pensamiento humano. Este asunto lo trataremos en el apartado 2.1.1.

Por lo pronto, digamos que José Lezama Lima plantea una alternativa a este método objetivista, es decir: otro modo de leer e interpretar la tradición. El contrapunto es un concepto con profundos antecedentes en la cultura universal e incluso con usos muy influyentes en la historia de Cuba, especialmente, ya lo veremos más adelante, en el caso del antropólogo Fernando Ortiz. El mismo José Lezama Lima, y sus principales analistas, por lo general parecieran nombrarlo eventualmente como la simple aparición en su obra de la dialéctica entre conceptos diversos que supone el contrapunto en términos convencionales, en acepción metafórica del intercambio tonal que significa técnicamente el contrapunto musical⁶.

⁶ Entre los casos más bien excepcionales, Ben Heller (1997) decide asumir el contrapunto lezamiano como método de análisis de la poesía de José Lezama Lima en su ensayo *Assimilation/ Generation/ Resurrection: Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima*, y Juan Pablo Lupi (2012) hace puntualmente un contrapunto basándose en las nociones peculiares de José Lezama Lima y la lectura paralela de un ensayo del poeta cubano y un poema de Stéphane Mallarmé, en un fragmento del capítulo 3 de *Reading Anew. José Lezama Lima's Rhetorical Investigations*.

Sin embargo, como hemos comprobado, el contrapunto tiene una aplicación muy personal y específica en el caso de José Lezama Lima, y goza de ese carácter creativo y liberador frente a la linealidad de la historia de la cultura. El contrapunto lezamiano es en realidad el sustrato de su pensamiento y de sus concepciones tan reputadas como el sistema poético y la teoría de las eras imaginarias. Así mismo, implica una visión poética del mundo, que sacraliza la experiencia. Una caracterización preliminar del método que puede advertirse en el comentario que le merece al narrador de *Paradiso* el error por el cual durante mucho tiempo José Cemí en la novela confunde las nociones de amolador y bachiller. Recordémoslo.

Un día, cuando es un niño, el padre de José Cemí le enseña un libro en el que encuentra dos imágenes: un hombre estudiando y un amolador trabajando. Por azar —lo que José Lezama Lima llamaba un súbito—, el padre de Cemí dice involuntariamente el nombre de una de las dos ocupaciones cuando su hijo señala con el dedo la imagen adyacente, de modo que Cemí crece creyendo que un amolador es un bachiller y un bachiller un amolador, pero el narrador lo expresa de este modo cuando el coronel, el papá de Cemí, lo oye definir equívocamente a un bachiller como “una rueda que lanza chispas” (p. 136):

Como quiera que en ese momento su padre no podía precisar el trueque de los grabados con la voz que explicaba, se extrañó del raro don metafórico de su hijo. De su manera profética y simbólica de entender los oficios. (Lezama Lima, 1988, p. 136)

En este episodio, el hecho de que un “raro don metafórico” sea equiparado con una manera de entender es más significativo aun que el hecho de que tanto el uno como la otra signifiquen un error en términos ortodoxos. Pero ese comentario nos ofrece la polémica y ciertamente escandalosa idea de que el error mismo puede ser el origen de un razonamiento poético. Y la consideración de ese razonamiento poético como un don y una lógica es esencial. Para el novelista cubano, el

contrapunto, la lógica poética, subjetiva, inmanente, no es solo tan válido como el pensamiento racionalista sino que puede ser aún más pertinente que este para nuestra sociedad secularizada.

1.2 La Cuba de Lezama: un gran pesimismo

El entorno cultural y académico en que se forma y aparece la figura de José Lezama Lima, o en otras palabras, el entorno en que surge y se inscribe el método del contrapunto, entre los años treinta y cincuenta del siglo XX, es comúnmente entendido como un periodo estéril y deprimente en Cuba. Fernández Díaz (2016) nos cuenta:

El contexto histórico en el que el grupo *Orígenes* llevó a cabo sus propuestas es el de una época de crisis a tres niveles: crisis política, con una república cada [vez] más influenciada por la política de Estados Unidos; crisis institucional, ya que la corrupción es moneda corriente en todos los organismos y, por último, crisis intelectual [...] en cuanto no se da ningún paradigma compartido, ninguna conciencia común. (pp. 45)

Sin duda podemos ver estas crisis, sin pecar de exagerados, como consecuencia directa de las nuevas lógicas y los nuevos dioses de la secularización. Halperín Donghi (1972), nos cuenta que desde los dos gobiernos de Mario García Menocal, entre 1913 y 1921, “la clase política cubana participó con entusiasmo en la danza de los millones, abandonando sus últimas reticencias frente al avance de la corrupción” (p. 342).

Por su parte, el mundo de la cultura vivía en el recelo y la burocracia. El poeta Emilio Ballagas (1938), que, por demás, en su correspondencia no se quejaba poco de la rutina de oficina del profesor de literatura en Cuba, decía en una carta a un amigo: “Acabo de llegar a Cuba y ya me encuentro *como siempre* a la maldad serpenteando a mis pies”⁷ [énfasis nuestro].

⁷ La carta continúa así: “Ahora el ataque me llega por la vía repulsiva de Lezama”. El mensaje está fechado en Santa Clara, en febrero 22 de 1938. El manuscrito fue consultado en la Sala Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí, La Habana. Según Roberto Méndez Martínez (comunicación personal, 25 de mayo, 2019) de la Academia Cubana de la Lengua, La Habana, la enemistad entre José Lezama Lima y Emilio Ballagas se dio por cuenta de un comentario informal adverso de Ballagas sobre la poesía de aquel, y nunca pudo solucionarse. En años posteriores, Ballagas

De cualquier manera, el recuento que hace Fernández Díaz es terrible, pues no hacía mucho, en 1891, en pleno presagio de la República, José Martí (2005), el poeta revolucionario, inspirador profundo de la independencia cubana y padre espiritual de José Lezama Lima⁸, había escrito con acento místico:

Estos países se salvarán porque, con el genio de la moderación que parece imperar, por la armonía serena de la Naturaleza, en el continente de la luz, y por el influjo de la lectura crítica que ha sucedido en Europa a la lectura de tanteo y falansterio en que se empapó la generación anterior, le está naciendo a América, en estos tiempos reales, el hombre real. (p. 36)

La mención de Martí al “influjo de la lectura crítica” europea hablaba no solo de los cruces culturales de América, entre lo popular autóctono y una alta cultura importada o imitativa, sino sobre el apropiamiento en ciernes de un método americano que, sin embargo, no había hallado en la Cuba del siglo XX el desarrollo previsto por Martí. Como veremos, el contrapunto, con su altiva incorporación o intromisión en el acervo de la cultura universal, será una forma privilegiada de esa lectura crítica que ya Martí invocaba y encarnaba. En cualquier caso, esto se dará a contrapelo de la tendencia generalizada.

Ahora bien, desde luego habían existido esfuerzos de literatos e intelectuales por descifrar al ser cubano y darle a la nación, a la novedad reprimida de Cuba, una clave para su identidad en medio de la secularización y, lo es característico, a veces en consonancia con ella. Al fin y al cabo, el nacionalismo es otro ejercicio de la modernidad secularizada en busca de nuevas mitologías. Según esta convicción, la nación moderna inventaría al ser cubano, y como lo indica Rafael Gutiérrez Girardot (2004), el poeta en los siglos XIX y XX, en Europa o América “rechazó la

publicaría en *Espuela de Plata* (1939-1941) y *Orígenes* (1944-1956), pero, en palabras de Méndez Martínez, la buena relación solo sería cuestión de apariencias.

⁸ Sobre este asunto mencionemos a Vitier (1970b; 1985), Riccio (1987), Pellón (1991), García Marruz (1997) y Atencio (2015).

sociedad burguesa que lo marginaba y al mismo tiempo reflexionó sobre su situación en esa sociedad que, por paradójico que parezca, le deparó no solamente la libertad artística, sino también la posibilidad de nuevas y complejas experiencias” (p. 54). O sea que la secularización fue mirada por el poeta moderno bajo el signo de lo inexorable que se intentaba asimilar, tal y como fuera el sino de la enfermedad para los Románticos (Ortega, 1975, p. 511). Ninguna alternativa a ese proceso, como lo han sido los diversos nacionalismos, ha podido prescindir de esa ausencia de Dios y de esa nostalgia de un arraigo que marcará, a todos, una de esas “nuevas y complejas experiencias” que construyen la nueva identidad de la que habla Gutiérrez Girardot⁹.

El contrapunto, una de las alternativas de los poetas a la secularización, acogerá a este fenómeno como algo de lo que también él hace parte y buscará trascender la enfermedad que ella entraña, el vacío que ella supone, al modo en que Ortega propone que el Romanticismo y *Paradiso* conciben el ascenso o la configuración del poeta desde una enfermedad, una fractura o discontinuidad que se absorbe, que se asimila.

1.2.1 Antecedentes del contrapunto

Si asumiéramos el revolucionario método contrapuntístico de José Lezama Lima, que, podemos adelantar, recoge de modo heterodoxo material de diversas fuentes en libre y fértil asociación, tal como resulta programático en su ensayo *La expresión americana* (1957), acaso encontraríamos los ascendentes del poeta y novelista habanero en donde menos pensemos, e incluso en personajes de la ficción o en motivos formales del arte cubano, americano y mundial. Chiampi lo ha dicho: no otra cosa hace el ensayista cubano en *La expresión americana* sino dar

⁹ El ensayista colombiano parte del análisis del prólogo de José Martí (1882) al poema “Al Niágara” (1879), de Juan Antonio Pérez Bonalde, en el que se encuentra la frase “Nadie tiene hoy su fe segura” (p. 377) paradigmática de los procesos de secularización.

pistas de su propia tradición, por ejemplo, en sus interpretaciones de la incompreensión que sufre Simón Rodríguez, de la voracidad intelectual y creativa de Sor Juana Inés de la Cruz, o del vínculo y entendimiento entre Walt Whitman y el paisaje. Dice Chiampi (2001):

Lezama se mira para reconocer, en la *poiesis* demoniaca de sus poetas, artistas, personajes mitológicos e históricos preferidos, la marca de su ejercicio escritural [...] con la radicalidad de una invención formal que recupera los fragmentos aditivos de nuestros imaginarios ancestrales. (p. 33)

En una palabra, José Lezama Lima está fabricando su propia mitología. En ella, él mismo se integra cumpliendo el papel de organizador, pero como si recibiera un legado. Esa asunción le confiere una responsabilidad y una autoridad especiales, que veremos más adelante. En ese sentido, tal creación de mitología no solo se daba en su escritura, sino además en la vida intelectual, en los espacios de sociabilidad.

Sin embargo, en nuestro análisis, el cual procura contextualizar el ámbito en que se formó el escritor cubano de modo lógico y probatorio —no poético e inventivo sino científico—, haremos escueta relación de algunos nombres que ilustran las tendencias y dinámicas culturales más visibles que pudieron condicionar su tiempo y lugar precisos. Hay aspectos de José Lezama Lima antecidos por algunas personalidades de la tradición cubana, personalidades que en su obra, además, no dejarán de aparecer. Nos limitaremos a señalar aquellas que consideramos principales para el contrapunto, agrupadas en torno a dos tendencias básicas: la asunción del sacrificio en la política como una forma conjunta de religión y poesía, y el eclecticismo y la versatilidad en el manejo de fuentes, influencias y referentes.

Entre esos no poco conocidos escritores, José María Heredia, quien escribiera unas *Cartas sobre la mitología* (1830) —cierto que sobre la mitología clásica—, no fue exclusivamente un observador y lector de Cuba sino aún más, en su destierro, un profeta de la posterior actitud de

entrega apostólica martiana, de ese activismo político Romántico que en la Cuba decimonónica no solo asumieron notablemente poetas como él y el singular modernista que fue Martí (Henríquez Ureña, 1949, p. 120), sino también activistas independentistas como los clandestinos Plácido (Gabriel de la Concepción Valdés) y Juan Clemente Zenea o los mártires, caídos en el campo de batalla, Francisco Gonzalo Marín y Carlos Pío Uhrbach. Por supuesto, ese activismo político, ese interés por el destino colectivo de la nación tocará a José Lezama Lima y al grupo de los origenistas, a pesar de que se suele decir con miopía que estos huían o se fugaban de la realidad (Vegas García, 1983, p. 216; Ponte, 2002, p. 98).

De otro lado, Julián del Casal, poeta que denunció al régimen español en “agrios cuadros de la vida política bajo el gobierno de los hombres sin escrúpulo que enviaban allí las autoridades españolas” (Henríquez Ureña, 1949, p. 171), ejemplifica más bien la actitud cosmopolita del movimiento parnasiano y la insolencia típica del poeta Romántico ante la tradición, cosmopolitismo y altivez. Rasgos que también serán del complejo y multifacético grupo de José Lezama Lima en la revista *Orígenes* (1944-1956), y que, en buena parte, llevados al extremo, sustentarán la propuesta misma del contrapunto. Justamente, como ya hemos visto, la palabra contrapunto aparece por primera vez en el ensayo sobre este autor¹⁰.

Por su parte, Cirilo Villaverde en la definitiva novela *Cecilia Valdés* (1839) teje, en palabras de Roberto Friol (1988) “un estudio del país, de la familia cubana” (p. 558) en el siglo XIX, que ha permitido proyectar trazos profundos de un ser colectivo, hasta ser incluso concebida una matriz de la auto-representación de la cultura cubana, analizada consecuentemente por Friol en un paralelo con *Paradiso*.

¹⁰ Para Sáinz (2019), el ensayo sobre Julián del Casal demuestra la capacidad de José Lezama Lima de descubrir en poetas considerados menores características que abren horizontes y que no son fáciles de percibir por cualquier otro analista.

En cuanto a Gertrudis Gómez de Avellaneda, una mujer adelantada a su tiempo, de agitada vida y de una escritura que, con la novela *Sab* (1841), sobre el esclavismo, remecía los valores establecidos de la Cuba colonial, se puede decir que deja ver mejor que nadie cómo el Romanticismo cubano imprimió en su labor una estela de profundo compromiso popular y emancipación que sería indeleble dentro de lo que se ha considerado por muchos la busca cubana y que en otro registro haría parte de lo que para el origenismo se llamaría “insularidad”¹¹ (Vitier, 1970a, p. 85).

Además, Gómez de Avellaneda representa un punto crítico en cuanto a la presencia de la religión en la poesía cubana. Como lo ha señalado Leonardo Sarría (2012): “Probablemente más que cualquier otro escritor de la Isla [...] creyó la Avellaneda en la raíz común de poesía y religión, de poesía y plegaria” (p. 79). Esa sensibilidad en la poesía de la autora fue una de sus más intensas expresiones y será una de las claves para el modo en que el origenismo definirá la poesía y lo cubano.

Luego, en el tránsito entre el siglo XIX y XX, el que abarca la independencia de Cuba y penetra en los años de formación de José Lezama Lima, Enrique José Varona, quien fuera activo compañero de Martí en sus años de exilio como periodista y agitador en Estados Unidos, y vicepresidente de la República entre 1913 y 1917, significó un poderoso aliento en la vena universalista para la cultura cubana. Este impulso se logró por sus conferencias y ensayos sobre temas muy diversos, desde Miguel de Cervantes Saavedra hasta la filosofía liberal y un famoso artículo sobre el juicio a Oscar Wilde (Henríquez Ureña, 1949, p. 162), y por su participación en numerosas publicaciones y su liderazgo en la importante *Revista Cubana* (1885-1895), que junto

¹¹ Es preciso recordar que Juan Pablo Lupi (2012) ha demostrado que la noción de insularidad o “una teleología insular” (p. 117) tiene mucho menos que ver con José Lezama Lima que con el manejo que le da Vitier al término, el cual fuera empleado apenas una vez por el escritor cubano en una carta juvenil a su amigo.

con la *Revista de Cuba* (1877-1884) precedió a los proyectos integradores y emblemáticos que en el siglo XX serían *Revista de Avance* (1927-1930), *Orígenes*, de José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, y en pleno auge de la Revolución, el suplemento *Lunes de Revolución* (1959-1961) y *El caimán barbudo* (1966).

Entre tanto, José Martí, la gran luz para los cubanos, proyecta especialmente sobre José Lezama Lima un rayo integrador que, como ya lo hemos sugerido, debemos considerar de grandes afinidades con la teoría cultural del contrapunto. Según Caridad Atencio (2015), ambos intelectuales gozaban de “un extraordinario conocimiento de la cultura universal, una aguzada imaginación poética y un concepto de cubanía en que lo local y lo universal se funden” (p. 107). Para ella es significativo, por una parte, que

la necesidad de perseguir lo nuevo o generarlo, empleando como medio fundamental la asimilación creadora, también desvela[rá] a Martí, quien confesó que “*lo que importa en poesía es sentir, parézcase o no a lo que haya sentido otro; y lo que se siente nuevamente, es nuevo*”. (p. 110)

Y, por otra, que

la constante inclusión de testimonios de lecturas y estudio de citas ajenas [en los diarios de Martí y José Lezama Lima] demuestra la preocupación de ambos poetas por el proceso dilatado de formación de un escritor, y el hecho de tomar de todas las culturas y crear en sí. (p. 114)

Pues según Pellón (1991), en referencia a la relación entre Martí y José Lezama Lima,

como participantes de la cultura europea solamente por medio de la herencia ilegítima de la colonia, el escritor americano puede compartir cualquier tradición cultural que le atraiga, sin compromiso alguno [...] sus repertorios culturales no aceptaban límites, ni cronológicos ni geográficos. (p. 84)

Sobre el carácter liberador, a la vez reverencial y subversivo, de esta “herencia ilegítima” frente a la secularización en el contrapunto lezamiano volveremos más adelante. Por lo pronto, recordemos cómo Gutiérrez Girardot resalta a Martí como el verdadero revolucionario no solo por

su inspirado liderazgo en la lucha contra España, sino por la claridad de su visión frente a los fenómenos que vivía. Al respecto, Gutiérrez Girardot (2004) recuerda a Martin Heidegger, quien afirmaba que “lo esencial [en un revolucionario] no es la transformación, sino que en la transformación ilumina lo decisivo, lo interpreta, lo piensa, lo considera” (p. 76).

Y es que la capacidad de asimilación cultural de Martí corre pareja y es perspicazmente afin a descripciones suyas de la vida moderna en Cuba. Por ejemplo en su novela *Amistad funesta* (1885), citada por Gutiérrez Girardot (2004), semejante a otras novelas modernistas americanas, demuestra cómo el comercio desatado, propio de la secularización, había provocado un aluvión de presencias culturales, de Oriente a Occidente, en los interiores burgueses de las ciudades americanas que se constituían en un otro mundo soñado por el ciudadano burgués (p. 57). En tanto que Martí y José Lezama Lima pedirán, junto con ese universalismo, el reconocimiento básico y equivalente de lo propio, en un diálogo de paridad, un contrapunto incesante.

En el siglo XX, y en el ámbito de las ciencias sociales, el filósofo Jorge Mañach, uno de los fundadores de *Revista de Avance*, y el antropólogo Fernando Ortiz crearon verdaderas teorías sobre la cubanidad que el contrapunto vendrá a confrontar. Mañach en el ensayo *Indagación del choteo* (1927) postula que el humor autóctono cubano —el choteo—, con su mezcla de ironía e irreverencia, es el sello que define al pueblo de esa nación como un acto de resistencia puramente suyo frente a la calamitosa y errática historia de la patria (Fernández Díaz, 2016, p. 46).

Ortiz, por su parte, fue uno de los pensadores latinoamericanos que, a mediados del siglo XX, halló en el sincretismo y el mestizaje la característica esencial de los latinoamericanos (Chiampi, 2001, p. 10). El concepto preciso que emplea Ortiz es transculturación para definir los procesos de síntesis entre la cultura hispánica y los diversos núcleos culturales africanos —congo, yoruba, bantú—. Sin embargo, el uso de la palabra contrapunteo para el título de su obra maestra

Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (1940), uno de los principales libros en la historia de Cuba, puede significar en José Lezama Lima una referencia intertextual no tan irónica como inmediata y voluntariamente polémica para establecer su idea del contrapunto.

Al respecto, la contemporaneidad en ambos usos del término por parte de Ortiz y José Lezama Lima es sugestiva, y habla no solo de una riposta indudable, sino de una implicación antagónica, como la figura o tropo del espejo en algunas obras musicales del Barroco, en las cuales una melodía se repetía al revés. Para Arnaldo Cruz-Malavé (2013), José Lezama Lima contestará directamente a Ortiz, que publica su libro en 1940, con el ensayo sobre Julián del Casal:

a diferencia de Ortiz, cuya teoría de la transculturación terminaría imponiéndose como uno de los modelos dominantes de la identidad cultural latinoamericana, Lezama no propone aquí una dialéctica que culmine en síntesis o mestizaje, o como la llama Ortiz, “casorio” de contrarios, sino en una concurrencia de elementos dispares, mucho más cercana del concepto barroco de contrapunto que del contrapunteo, [y] que genere tanto resistencia como voluntad poética de ser. (p. 2)

Es decir, Cruz-Malavé nos indica que el contrapunteo de Ortiz pretende una identidad más o menos estable a partir de elementos discretos, en relación binaria¹². En tanto que el contrapunto de José Lezama Lima, que en el ensayo apenas es sutilmente sugerido una sola vez como proyección contrapuntística, evoca la abigarrada y descentrada simultaneidad de voces propia de la música polifónica del Barroco¹³.

¹² No debemos olvidar que un poco después, en “Los factores humanos de la cubanidad” (1949), Ortiz (2008) ofrece una imagen más amplia de lo cubano según la metáfora del ajiaco, o sea, un proceso más abierto y en cocción constante de diversos elementos dispares: “Ante todo una cazuela abierta. Esa es Cuba, la isla, la olla puesta al fuego de los trópicos, que la otra tarde aquí nos pintara con fino arte el doctor Massip [...] Lo característico de Cuba es que, siendo ajiaco, su pueblo no es un guiso hecho, sino una constante cocción” (p. 4).

¹³ Esa soberanía o libertad de las voces en la polifonía se da especialmente en el Barroco temprano. Posteriormente, las formas musicales en ese mismo periodo tenderían de nuevo a la melodía simple, en el caso de la ópera y la canción profana, o a una polifonía más recatada. Esto quiere decir que el apogeo del contrapunto, entre los siglos XVI y XVII, es simultáneo a un momento tan caro para el autor de *Paradiso* como lo fue el Barroco literario español, el cual antecede en realidad a las expresiones del Barroco musical en su plenitud, un siglo más tarde. Por ejemplo, las obras de Bach o Haendel son ricas en su contrapunto pero mucho menos intrincadas o atrevidas que las de los compositores contemporáneos o vigentes en los tiempos de Góngora, como Palestrina o Tomás Luis de Victoria. Esto nos habla de la enorme complejidad del periodo Barroco y del poderoso vínculo de la técnica del contrapunto con el arte sagrado medioeval, todo lo cual para Lezama no es indiferente. El contrapunto, mejor dicho, es en verdad propio de los

En efecto, la voz contrapunto es un término musical que indica una compleja y entreverada técnica de simultaneidad y oposición de voces. Etimológicamente alude a un *punctus contra punctum*, o sea, nota contra nota. Esa forma de composición musical la retoma José Lezama Lima junto con otras referencias musicales para describir metafóricamente la construcción de la cultura en tanto diálogo coral o instrumental —material—.

Se puede apreciar, pese a que el mismo José Lezama Lima, su grupo intelectual origenista y sus estudiosos suelen hablar de un terreno culturalmente estéril y de una falta de identidad, la Cuba en la que nuestro escritor se forma no es en ningún sentido un territorio culturalmente inerte. Sucede más bien que los origenistas buscan, de hecho, hacer hincapié en aspectos no vistos de la tradición y negar o superar otros (E. Saínz, comunicación personal, 28 de mayo, 2019)¹⁴. Adentrémonos en el instante en que la breve pero activa tradición cultural cubana entra en contacto con José Lezama Lima y su inconforme y exigente grupo intelectual.

1.2.2 Las polémicas lezamianas

En ese momento de la historia, según nos lo relata Irlemar Chiampi (2001), “el discurso americanista [y podemos añadir, la búsqueda de identidad cubana] parecía haber resuelto el problema crucial del complejo de inferioridad, asumiendo la heterogeneidad de su formación racial sin renunciar al ambicionado universalismo” (p. 10). Sin embargo, José Lezama Lima y su grupo de amigos sienten durante ese periodo una aguda desazón por la situación real, por lo que ha sido para entonces el destino de su nación (González E., 1984, p. 32; del Valle Idárraga, 2010, p. 13;

conventos, donde nació para cantar la liturgia en coro, pero no a unísono, sino con una proliferación de voces correspondiente a la creación del paraíso. Es una forma elevada de alabanza a Dios.

¹⁴ Saínz señala además que, cuando Cintio Vitier dice en el prólogo de *Diez poetas cubanos, 1937-1947* (1948) que la poesía que él allí reúne es una poesía nueva, “es como si dijéramos que los origenistas creyeron que había que recomenzarlo todo”. Rojas & Aguilar-Moreno (2002) llaman “nihilista” a esta postura del origenismo (p. 158).

Fernández Díaz, 2016, p. 45). Destino al que ellos responderán con la creación de una serie de publicaciones que den cuenta de lo que el propio José Lezama Lima llamará “una obra individual y, al mismo tiempo, coral [...] el misterio de la peculiar aventura de *Orígenes* fue que a una voz individual de segura imposta y registro alto se unió el entono de un coro en la tierra desconocida” (Bianchi, 2001, p. 150). Aquí la inmodestia de José Lezama Lima nos expresa una magnitud de su influjo de la que tenemos certeza por infinidad de testimonios de sus amigos y seguidores cercanos (Álvarez, 1970; García Marruz, 1970; Santí, 1984; Pereira, 1988), aunque el poeta habanero resalta principalmente el fuerte carácter de sus compañeros. Pero ¿qué era lo que identificaba a los origenistas?

Roberto Fernández Retamar (1954), en *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, hablaba de un carácter “trascendentalista” (p. 85) común al grupo, y con esta expresión, que ha hecho escuela al hablar del origenismo, se quería significar la vocación de privilegiar valores espirituales y dejar de lado la coyuntura política contemporánea. Cuando, en 1966, en el auge de la Revolución, aparezca el manifiesto “Nos pronunciamos” en el primer número de la revista *El caimán barbudo*, su rechazo a la poesía “que se impregna de una metafísica de segunda mano para situar al hombre fuera de sus circunstancias” (Aloma et al., 1966, p. 11) será inevitablemente asumido como una condena al grupo de José Lezama Lima¹⁵.

Sin embargo, en la entrevista colectiva que dieron algunos de los principales integrantes del grupo¹⁶ al investigador Enrico Mario Santí, en septiembre de 1982, se evidencia que para ellos la palabra trascendentalismo era un equívoco. Vitier afirma en ese diálogo que una preocupación por lo religioso, más allá de los credos y la temática religiosa misma, sería un modo acertado de

¹⁵ El manifiesto es firmado por Orlando Aloma, Sigifredo Álvarez Conesa, Iván Gerardo Campanioni, Víctor Casaus, Félix Contreras, Froilán Escobar, Félix Guerra, Rolén Hernández, Luis Rogelio Noguerras, Wichy, Helio Orovio, Guillermo Rodríguez y Rivera y José Yanes.

¹⁶ Cintio Vitier, el padre Ángel Gaztelu, Eliseo Diego y Fina García Marruz.

comprender los vínculos entre los integrantes de *Orígenes*. Tanto en la búsqueda de trascendencia espiritual como en el rechazo de trascendencia por parte de algunos de sus integrantes, como Virgilio Piñera (1912-1979), quien, según Vitier, “en sus obras cultiva la trivialidad y el absurdo absolutos” (Santí, 1984, pp, 178). Vitier se extiende en el asunto de esta manera:

El que se manifiesta como irreligioso está dentro del mundo de la religiosidad [...] la blasfemia sigue siendo una forma de reverso del homenaje. De manera que esta idea me parece que permitiría establecer un vínculo dentro de y desde la poesía, independientemente de las creencias personales, grados, tonalidad y profundidad de cada uno. Lo que interesa de este tema es la religiosidad que se manifiesta a través de la poesía y que llega a ser indiscernible, es decir: que religiosidad y poesía llegan a convertirse en la misma cosa. Tan profundo es esto, que llega un momento en que no es necesario hablar de temas religiosos. (p. 173)

Es notorio que, nos lo recordaba Gutiérrez Girardot (2004), como sucedía entre los poetas y filósofos del Romanticismo (pp. 85-86) —aspecto central en nuestra tesis y que abordaremos más detalladamente en el capítulo 2—, también para los origenistas la poesía era su religión. Sin embargo, lo más importante de esto es su relación con lo profano y en especial con lo político. Los origenistas, por ejemplo, se reunían en torno a la figura de José Lezama Lima, pero no medrando a los pies de una autoridad suma, un pontífice o un gurú, como sí sucedió en otras cofradías de la poesía moderna (E. Saíenz, comunicación personal, 28 de mayo, 2019). Al respecto, Vitier afirma que

en algún momento dado puede haber habido tangencias, o acercamientos, pero en el desarrollo de las diversas obras, mayores o menores, se ve claramente que no se trata de un grupo de personas que siguen a un líder poético como discípulos. No se trató de eso, él mismo nunca lo planteó así, sino como un “estado de concurrencia poética” [...] Eso es lo que él quería que fuese *Orígenes*, y en buena medida lo fue. (Santí, 1984, p. 172)

El término “estado de concurrencia poética” tiene connotaciones políticas en la modernidad frente al revolucionario tercer estado de la Francia dieciochesca —los plebeyos enfrentados a la nobleza y el clero— y frente a la subsiguiente constitución del Estado moderno, porque, además,

para los origenistas, y especialmente para José Lezama Lima, era claro que su visión común, sus banderas, por decirlo de un modo oportuno —que llevaban a entender a la poesía como forma de conocimiento, según lo recuerda explícitamente Vitier en la entrevista con Santí (p. 180)—, se levantaban en medio de un acontecer político muy bien definido al que decidían hacer frente. Ese alrededor era, en palabras de Eliseo Diego, “espectral” (p. 161). Preguntado por lo que significaba *Orígenes* para sus integrantes, Diego dice:

Todo este mundo, aparte del mundo propio de cada uno [...] era en la realidad misma un mundo de poesía. Pero también cuando veo que la pregunta se refiere a lo que significó *Orígenes* para nosotros, recuerdo con igual intensidad el otro mundo, el mundo que nos rodeaba, el mundo del contexto social, de la ciudad, en que nuestro mundo estaba inserto. El mundo aquél de la falsedad total del país, empezando por la propia Universidad, donde los profesores eran apenas simuladores [...] La aparición de *Orígenes* [...] fue como la revelación de una posibilidad de que ese mundo nuestro de alguna manera irrumpiese en el otro a través de la revista. (Santí, 1984, pp. 160-161)

De nuevo vemos que la Universidad de La Habana, donde estudiaban derecho varios de los integrantes del grupo —José Lezama Lima, Cintio Vitier y Eliseo Diego—, no solo era parte neurálgica dentro de su insatisfacción, sino ante la alternativa que ellos querían plantear. Para José Lezama Lima esa idea de ofrecer una alternativa era aún más decidida. En un comentario aparecido en *Orígenes* sobre el libro *Diez poetas cubanos, 1937-1947* (1948), de Cintio Vitier, uno de los manifiestos del grupo, el autor de *Paradiso* apunta lo siguiente:

Es así, que nos ha parecido admirable, que hombres de veinte años, que comienzan a tejar [*sic*] los enigmas poéticos, y que esa justicia poética está en la obligación de descubrir y potenciar, aparezcan ya en esa antología, pues se vislumbra de inmediato que forman parte de la mejor corriente de la poesía que estructura la marcha de la imaginación como historia, la imaginación encarnando en otra clase de actos y de hechos. (Lezama Lima, 1952, p. 63)

Tal convicción de que la imaginación puede encarnar en la historia es un motivo político recurrente en José Lezama Lima, que aúna la vocación trascendental en un sentido moderno, secular, inmanente —de encarnación continua—, con un impulso transformador, si es que no

revolucionario. Por otra parte, aunque esta revolución consistiría en “otra clase de actos y de hechos” distintos al pragmatismo de la política en la secularización, no se trata propiamente del anhelo de una implantación artificial de la tradición de la cultura universal en la tierra cubana, como quisieron ver luego los poetas de *El caimán barbudo* al hablar de “una metafísica de segunda mano” en la poesía cubana anterior a ellos, en evidente referencia al origenismo.

Por el contrario, el referente principal en esa estructuración de “la marcha de la imaginación como historia” era, de hecho, José Martí, como se apreciaba, más que nada, en el número de *Orígenes* dedicado al centenario del llamado “Apóstol”. En el editorial de ese número, José Lezama Lima (1953) señalaba:

Y si sólo podemos creer, según la extraña sentencia de Pascal, a los testigos muertos en la batalla, es en las decisiones de su muerte, donde nuestra forma como pueblo adquirió su esplendor al unir el testimonio con su ausencia, dar una *fe sustantiva para las cosas que no existen o a la terrenal gravitación de las más oscuras imágenes*. (p. 4) [énfasis nuestro]

Con estas palabras de José Lezama Lima, Martí se constituía para *Orígenes* en un profeta de la intuición y construcción de lo propio —tanto lo nacional como lo intuido poéticamente—, no obstante que con sus acciones y escritos el prócer poeta hubiera brindado a su nación, según el beligerante editorialista, “símbolos que aún no hemos sabido descifrar como operantes fuerzas históricas” (p. 3). Y por ese nacionalismo, esa interpretación espiritual de Martí sería no muchos años más tarde planteada por Cintio Vitier (1988) como un misterioso vaticinio de José Lezama Lima de la toma de conciencia colectiva que se daría después en algo tan distinto (p. XXIV), en todo caso —sobre todo por su sectarismo y su materialismo—, a las voluntades más ecuménicas del origenismo lezamiano, como fuera la Revolución cubana de Fidel Castro y el Che Guevara.

Pero más allá de esta definición política sagrada, específicamente sacramental, que el origenismo hacía de su propia labor, quizá no tan evidente para los lectores de su momento pero

sí consciente para los propios origenistas, y en especial para José Lezama Lima, otros diversos postulados suyos se opondrán polémicamente, en los años treinta y cuarenta, a lo que era la cultura cubana anterior y contemporánea. En cuanto a la transculturación de Ortiz y a la exaltación del choteo de Mañach, señala Fernández Díaz (2016):

Los integrantes del grupo *Orígenes*, no conformes con estas explicaciones del carácter e historia cubanas [*sic*], desean superarlas, trascender y crear un nuevo paradigma, partir de nuevos presupuestos teóricos. En su concepción histórica, no conciben la idea de un cubano risueño, enfrentado al poder por medio del humor, puesto que ellos están investidos de una misión trascendente y precisamente es la solemnidad, lo secreto, una de las características fundamentales de su propuesta. Asimismo, de los estudios de Ortiz no aceptarán el sincretismo, puesto que para ellos supone en su traslación a la literatura una poesía de pastiche, de imitación y provinciana. Para la idea de trascendencia, de poesía universal que desean crear, es necesario superar los viejos tópicos. (p. 47)

De otro lado, como respuesta a la exaltación del mestizaje afro-cubano presente también no solo en Ortiz, sino en la poesía del influyente y popular Nicolás Guillén y en *Revista de Avance* —de la que hacía parte el importante musicólogo e investigador de lo afro, Alejo Carpentier—, el grupo origenista y José Lezama Lima se desmarcarán claramente de esa tendencia.

La desmarcación se proclama de modo explícito en textos tan tempranos como la significativa reseña de *Verbum*, a una contemporánea exposición de ocho pintores cubanos, en la que Guy Pérez Cisneros, quien también hizo parte del grupo, afirmaba que privilegiar a un arte afro-cubano era fomentar “un arte racista” que obstaculizaba “la integración de nuestra nacionalidad” (del Valle, 2010, p. 15). José Lezama Lima (como se citó en del Valle, 2010), por su parte, afirmaba en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937-1938), por voz del personaje con el mismo nombre, que “una realidad étnica mestiza no tiene nada que ver con una expresión mestiza” (p. 15), pues según él la altura de la expresión poética no estaría jamás determinada por factores sociales como el racial.

1.2.3 La propuesta de una pobreza noble

Sin embargo, además de su vocación común y de los argumentos esgrimidos en sus debates, ¿cuáles eran los intereses grupales de esa constelación de poéticas, en palabras de Vitier, que José Lezama Lima vinculó alrededor de las revistas *Espuela de plata* (1939-1941), *Nadie parecía* (1942-1944) *Verbum* y *Orígenes*? O sea, detrás de una visión religiosa de la poesía y detrás del pensamiento contrapuntístico lezamiano y sus teorías del sistema poético y las eras imaginarias —todo ello imbricado—. A su vez, ¿qué intereses personales y gremiales, correspondientemente seculares, es decir, de orden político, sociológico y crasamente monetario existían en esta formación intelectual?

Los intereses de grupo son evidentes. Recordémoslo. No solo es que el intelectual goce de una clarividencia socialmente respetada en virtud de una palabra renovadora que entonces se torna mágica y confiere autoridad a quien la ha pronunciado, según lo expresara Paul Bénichou en *El tiempo de los profetas*¹⁷ (1977). Hay algo más. Por un lado, el prestigio en sí mismo, por supuesto, pero, por otro lado, sus repercusiones políticas: o sea, los beneficios de poder que implica, hacen parte por igual de las motivaciones de todo intelectual que sea consciente de su situación en la sociedad.

Y así mismo, de otra parte, la motivación pragmática del intelectual o el grupo de intelectuales que buscan incidir en su colectivo desde luego entraña un marcado y muy complejo carácter de clase —pues también supone una filiación cultural específica de la formación intelectual—. Randall Collins (como se citó en Altamirano, 2014) afirma que

lo que entendemos por grupo intelectual es sólo que sus miembros se encuentran cara a cara con la suficiente frecuencia como para construir intercambios intensos de interacción

¹⁷ “Toda definición del orden social consagra como guía a aquel que la formula” (Bénichou, 1984, p. 10).

ritual, forjar ideas-emblemas, identidades, energías emocionales que persisten y a veces dominan [a] otras. (p. 25)

En este sentido, lo que resulta claro es que, incluso más allá de cualquier motivación práctica, por determinante que sea, una corriente de pensamiento con suficiente fuerza para influir de algún modo en su cultura no puede surgir sino más que por una simple afinidad emocional entre sus integrantes. La siguiente observación de José Lezama Lima en su entrevista con Bianchi (2001) es reveladora al respecto:

La raíz de *Verbum*, de *Nadie parecía*, de *Espuela de Plata*, de *Orígenes*, fue la amistad, el trato frecuente, la conversación, el paseo inteligente. Estábamos muy al lado de los pintores Lozano, Mariano y Portocarrero, y de los músicos Ardévol, primero, Julián Orbón después. (p. 147)

Sobre esto hay un acuerdo común: la afirmación de la amistad como causa de la revista y la actividad editorial del grupo que repiten los origenistas enfáticamente (Santí, 1984, pp. 158, 162). Podemos deducir, por lo tanto, que para que un texto fuera publicado en *Orígenes* la calidad de la obra no podía ser el único criterio, sino que además debía existir la empatía personal (ver anexo 1). Si Vitier (2010) ha sido claro en subrayar que José Lezama Lima decidía según criterios estéticos qué se publicaba y qué no, esa calidad estética debía ser definida por una comunidad especial de afectos, o un acuerdo, en suma, en cuanto a lo que entre ellos se llamaba “estado de concurrencia poética” (Santí, 1984, p. 172), al cual dedicaremos el siguiente acápite.

En cualquier caso, García Marruz (1970) ha sido clara al hablar de una especie de decadencia noble, de aristocrática pobreza en José Lezama Lima: “lo Real, en su sentido [de] regio, la tierra del coraje” (p. 280); eso que el narrador de *Paradiso* llamará “el espíritu estoico de la familia [los Olaya, la raíz materna de Cemí]” (Lezama Lima, 1988, p. 139). Esa pobreza de los mejores vendría a ser, realmente, a lo largo de toda la vida, y también, ciertamente, por la actitud

no condenatoria, sino aun laudatoria, de José Lezama Lima ante la temprana Revolución cubana, la propuesta ética y vital del poeta y de sus amigos. Desde luego, lo que esto entraña es, como se ve, una recuperación conservadora de los valores criollos, pues su coraje se relaciona en *Paradiso* con “todos los atributos de las antiguas aristocracias clásicas y criollas” (p. 145). Según lo describe García Marruz (1970), “pobreza, señorío, vehemencia; aroma de la familia, café que interrumpe la conversación gustosa, ya de pompa verbal irónica, ya de familión senequismo criollo: todo lo que de [José Lezama Lima] sabía, o imaginaba, me recordaba a mi padre” (p. 280).

Lo que esta exaltación de lo criollo busca en profundidad es ir al germen nacionalista de la frustrada revolución martiana. Así que más allá del trascendentalismo o el nihilismo con que ha sido definido peyorativamente el grupo de *Orígenes* en referencia a su supuesto desinterés por la realidad empírica o por la comunidad¹⁸, es inevitable apostar por una actitud suya sociológicamente comprometida con valores no burgueses y, en cualquier caso, alejados de la burocracia y el materialismo rampante de la secularización.

Valga especialmente recordar que, si bien el grupo de *Orígenes* y José Lezama Lima lograron crear y publicar la revista y no pocos libros durante los años cuarenta y cincuenta gracias al mecenazgo de José Rodríguez Feo, bajo el sello de Ediciones Orígenes¹⁹, ya cuando el régimen de Batista quiso subvencionar al proyecto editorial, luego del fin de este por una desavenencia entre sus líderes (E. Lezama Lima, 2003, pp. 26-27; J. Lezama Lima, 1954, p. 66), José Lezama

¹⁸ Vegas García (1983) afirma que, con la Revolución Cubana, “el escritor se enfrenta, por primera vez, con los conceptos de responsabilidad del escritor revolucionario y de la función de la literatura” (p. 213). Como se puede ver en nuestro examen, esta es una información equívoca. Rojas (2006) habla de una postura acomodaticia (p. 163) cuyas complejidades Rodríguez Matos ((2017) ha examinado en detalle (pp. 111-113).

¹⁹ La mayor parte de los libros se editaron en la tradicional casa impresora Úcar, García y Compañía, “sita en la calle Teniente Rey no. 15, en La Habana vieja” (Bianchi, 2001, p. 86), a donde también acudían escritores amigos y rivales, como el citado Emilio Ballagas, y entidades oficiales del régimen para publicar, por ejemplo la *Revista Cubana de Filosofía* (1946-1958) del Ministerio de Educación o, durante el primer gobierno de Batista, una “Comisión Cubana de Cooperación Internacional” (1943), lo que habla de la problemática coexistencia práctica de proyectos disímiles y aun opuestos.

Lima se negó, pues, según lo cuenta él mismo, prefería verlo morir que mancillado “por un dinero fruto del latrocinio y la sangre” (Bianchi, 2001, p. 145)²⁰. De todos modos, es difícil pensar en un interés arribista o incluso meramente político en un grupo en el que, al decir de Mónica del Valle (2010),

este énfasis en el plano cultural, en contraste con cierta desconfianza y frialdad hacia lo político a secas (hacia los cenáculos de dirigentes, las promesas de cambio y bienestar a corto plazo, el hipnotismo y el control de las masas), es un factor común [...] y se explica por el contexto de su vivencia (p. 12).

Más bien, entonces, el interés pragmático del grupo de *Orígenes* está por encima de lo ideológico y también de los privilegios de clase. Por algo en *Paradiso* se exalta el “espíritu estoico” de la familia de Cemí, “que diferenciaba muy poco sus vicisitudes, pues apenas podía encontrarse signos exteriores de diferenciar los días serenos o gozosos de los tumultuosos o sombríos” (Lezama Lima, 1988, p. 139), lo que constituye una negación palmaria del arribismo²¹. Puede aceptarse que la postura del grupo sea tradicionalista, pero su tradicionalismo es simultáneamente revisionista, e incluso también revolucionario, en cuanto busca recuperar los valores espirituales de un modo de vida anterior a la secularización y opuesto a ella. Un modo de vida propiamente cubano, americano, no obstante —o justo por— el influjo de otras culturas, y que *Paradiso*

²⁰ Esta anécdota (Vitier, como se citó en Santí, 1984, p. 169) y otras acerca de la vigilancia a la que fuera sometido José Lezama Lima por la dictadura de Batista son perfectamente verosímiles, aunque del Valle (2010) y otros ya han señalado el carácter propagandístico y muy polémico de la entrevista *collage* de Bianchi, estructurada en los años setenta, durante un periodo polémico por la pasividad de nuestro autor ante la vida pública (p. 11).

²¹ Para que no quede duda, recordemos que luego de la Revolución cubana, José Lezama Lima (1971) afirmará en su ensayo “A partir de la poesía” de 1960: “Entre las mejores cosas de la Revolución cubana, reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante, del pobre sobreadundante por los dones del espíritu. El siglo XIX, el nuestro, fue creador desde su pobreza. Desde los espejuelos modestos de Varela, hasta la levita de las oraciones solemnes de Martí, todos nuestros hombres esenciales fueron hombres pobres” (pp. 49-50).

retratará morosamente, por ejemplo en sus descripciones ávidas de la cocina cubana²², los diálogos de doña Augusta y Rialta sobre los bordados²³ o los modos de trato social²⁴.

Igualmente, esta axiología puede rastrearse en la crítica origenista de la pintura y la música cubana, y en el arte universal que José Lezama Lima difunde del mismo modo en que lo resalta en su diálogo contrapuntístico, un diálogo de paridad con el edificio de la ciudad y la cultura universal.

1.2.4 El “estado de concurrencia poética”

En este sentido, la influencia del poeta Juan Ramón Jiménez y de la filósofa María Zambrano, exiliada de la Guerra Civil española, quienes vivieron largo tiempo en Cuba y fueron recibidos y hospedados con entusiasmo por los origenistas, enmarca el sentido de las voluntades del grupo en un programa político definido íntegramente por la poesía, como lo hemos visto, en un sentido sagrado y no institucional, quizá ni siquiera estrictamente literario²⁵.

²² “—Son las cosas sencillas —dijo— que podemos hacer en la cocina cubana, la repostería más fácil, y que en seguida el paladar declara incomparables. Un coco rallado en conserva, más otra conserva de piña rallada, unidas a la mitad de otra lata de leche condensada, y llega entonces el hada, es decir, la viejita Marie Brizard, para rociar con su anisete la crema olorosa. Al refrigerador, se sirve cuando está bien fría” (Lezama Lima, 1988, p. 184).

²³ “—Figúrate, mamá —dijo—, que son encajes inspirados en versos de excelentes poetas franceses, donde esa maestra de la lencería contemporánea, intenta separarse de la tradición del encaje francés, de un Chantilly o de un Malinas, para que en nuestro tiempo, alrededor nuestro, surja otra escuela de bordados” (Lezama Lima, 1988, p. 11).

²⁴ “La caja abierta mostraba un pastel inglés de frutas. La masa de un amarillo de onza vieja mostraba grajeas rojas y verdes, con interpolación de dátiles y almendras de Reus. En la base de la caja asomaba una tarjeta, Cemí se acercó para leerla: Sus agradecidos amigos, María Teresa Sunster y Ricardo Fronesis. Se sonrió; cuando levantó los ojos se encontró de nuevo con la mirada de su madre. Era ésa la forma de sabiduría que deseaba que lo acompañase siempre” (Lezama Lima, 1988, pp. 320-321).

²⁵ Las definiciones modernas de lo sagrado van desde una dimensión propiamente teológica que se expresa todavía en el siglo XX por parte de iconoclastas como Georges Bataille, hasta enfoques estrictamente antropológicos como los miliares trabajos de Mircea Eliade, y sociológicos, como las tesis al respecto de Émile Durkheim y Pierre Bourdieu. Pasando por la visión crucial de la psicología, la cual se sustenta en los aportes básicos de William James, Sigmund Freud y Carl Gustav Jung, y llega hasta numerosas y heterogéneas aproximaciones más recientes. Nuestro uso del concepto de lo sagrado, que pretende establecer lo que es un texto sagrado en la modernidad, y que describiremos a fondo en el capítulo 2, su fundamentará en los postulados de la filosofía y la poesía del Romanticismo alemán, entre los siglos XVIII y XIX.

Este programa bordea con la filosofía y otros campos del saber, y resulta ilustrativo el leer en los diarios de José Lezama Lima (2001b) algunas consideraciones sobre la poesía como legisladora (p. 13), así como su embate contra el dogmatismo de la filología y el cientifismo de los estudios literarios, que constituye un rasgo subsidiario de la secularización. En 1940, cuando el Caribe ya ha consolidado sus grandes proyectos filosófico-estéticos —las negritudes, la poesía negrista, las luchas revolucionarias de Haití—, es cuando José Lezama Lima escribe:

1 Sept. 1940. ¡Cuidado con la filología! Después de leer a Max Müller se nos puede ocurrir definir a la poesía: la pervivencia del tipo fonético por la vitalidad interna del gesto vocálico que la integra.

Pudiera pensarse que el objeto último de la filología es el intento diabólico y perezoso de definir la poesía. Hay en esa ciencia la obstinación diabólica de querer hundir un alma. Sólo que al mostrar su cuerpo desnudo el poema, ese diabolismo desaparece y la poesía que no está definida sigue mostrándose. (p. 43)

Contrariamente a esta dependencia denunciada por el cubano de la filología a la ciencia y a la razón moderna, no por nada el grupo de *Orígenes* ha dado pie a que se diga que José Lezama Lima “pertenece al primer movimiento literario que hace de la poesía su forma primordial de conocimiento —y más, una concepción del mundo—” (Arcos, como se citó en Atencio, 2015, p. 108).

Es decir que, frente al “estado de prosa del mundo” que definía a la secularización, según Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Gutiérrez Girardot, 2004, p. 44), la secta poética, la logia, se establece radicalmente en la Cuba de los origenistas como fuera común en la Europa del siglo XIX, pero con una conciencia más acendrada aun, según una concepción que sacraliza al arte hasta el extremo de postular un “estado de concurrencia poética”. Al respecto, Juan Ramón Jiménez fue una especie de mentor del grupo, con tanto influjo sobre este que, al decir de Fernández Díaz

(2016), los amigos terminan por constituir a su alrededor toda una comunidad: “En él encuentran la figura del maestro, del poeta por antonomasia” (p. 51).

Por su parte, hay un mayor acento sagrado aun en María Zambrano. El vínculo esencial entre el pensamiento de la española y los postulados que José Lezama Lima venía madurando en larga meditación (Álvarez, 1970, p. 46). Consiste, más que nada, en la asunción de lo que Zambrano llama logos poético en oposición al logos filosófico: “María Zambrano considera que el saber filosófico y la poesía, antaño unidos en la época presocrática, se bifurcan cuando el hombre transita de la admiración a la violencia” (Fernández Díaz, 2016, p. 53).

Es decir, podemos adelantar, la poesía en la secularización se constituye en una escritura sagrada moderna porque retorna a lo antiguo para darse fundamento. La contemplación, en suma, es la actitud del logos poético, que no busca descifrar, diseccionar la unidad del observador y lo observado. Mientras que el filósofo clásico actúa violentamente en busca de una respuesta diferenciada, extraña a tal unidad primigenia²⁶.

De este modo, la peculiar asociación mental o sinapsis indiscriminada del contrapunto obrará de integración de la tradición del logos filosófico occidental en un entendimiento unitario que asume al mundo y a la cultura poéticamente, como un disfrute, una fruición, un juego trascendente que permite recrear. Este aspecto lúdico es crucial, y devela una mirada de asombro —revelación— y placer —alimento, alivio— en un saber poético. Por ello, en sus *Diarios*, José Lezama Lima vincula la definición de ciencia expresada por Victor Brochard en *Estudios sobre*

²⁶ La oposición entre el logos poético y el logos filosófico de Zambrano se emparenta con la diferencia que advierte Friedrich Schelling entre la filosofía realista o teórica, que privilegia al objeto y considera a la realidad invariablemente determinada, y la filosofía idealista, contemporánea de Schelling —o práctica, en cuanto se funda en la libertad del yo—, la cual privilegia al sujeto. No obstante, en la filosofía idealista subyace un acercamiento a lo que Schelling llamará filosofía trascendental, y que, como veremos en el siguiente capítulo, también busca la unidad entre objeto y sujeto, específicamente mediante la actividad estética. La filosofía trascendental considerará al arte la expresión mayor del saber y el absoluto en sí mismo. Tal postulado místico se acerca, por demás, a las nociones de hipertelia y epifanía en *Paradiso*, sobre las cuales ahondaremos en los capítulos 3 y 4.

Sócrates y Platón —Études de philosophie ancienne et de philosophie moderne, de 1912— y las palabras del poeta Paul Claudel sobre lo que es ser un poeta.

Brochard, según la transcripción de José Lezama Lima (2001b), dice que la ciencia es “el conocimiento de la cantidad real de placer” (p. 36), y Claudel afirma, según el cubano: “el poeta, es el hombre que en su boca, sin hablar, siente el sabor de las palabras” (p. 37). La conclusión de José Lezama Lima es: “El sabor de las palabras, místico y mágico, aunado al conocimiento de la cantidad real de placer. Único misticismo, suprema magia” (p. 37).

Para el novelista cubano la idea sobre el “estado de concurrencia poética” que fue y que planteaba *Orígenes*, así como las propuestas pedagógicas que en *Paradiso* ofrecen José Cemí y Ricardo Fronesis desde el capítulo IX hasta el XI, se fundarán en una fruición diversa al choteo, pero sin duda relacionada con el mudo saboreo que recupera José Lezama Lima de Claudel en sus diarios. Especialmente se aprecia en el festivo programa de estudios universitarios ideado al acaso por Cemí “para adentrarse en nuevas regiones de profundidad” (Lezama Lima, 1988, p. 304).

1.3 El contrapunto: un lugar de elocución

¿En qué consiste el contrapunto de José Lezama Lima? Ya hemos anunciado que el contrapunto es la lógica propia del escritor cubano, en la que se fundan su famoso sistema poético y la crucial teoría de las eras imaginarias. Hemos señalado que es una forma de lógica espiritual, que teje asociaciones indiscriminadas desde la subjetividad del crítico, para interpretar poéticamente la cultura. Ahora expondremos cómo esta concepción del mundo mitologiza al orden de la cultura y vuelve sus ojos a ese lugar de elocución subjetivo para sacralizarlo en su íntima inmanencia.

Volvamos a la entrevista con Bianchi (2001): “en la raíz del grupo de escritores, músicos, pintores, estaba implícita la tendencia a la universalidad de la cultura, a la búsqueda de nuestro paisaje” (p. 147). Es decir: por un lado, el imperativo de lo cosmopolita, la conciencia de pertenecer a un mundo en el que Cuba debía integrarse, y por otro, la necesidad de descubrir y expresar a los mismos cubanos el propio territorio, o en términos de José Lezama Lima, “el paisaje”, de descubrir y expresar el propio espíritu de la nación, pues, según el cubano, el paisaje, sobre todo para el americano, es cultura.

No de otro modo lo afirma en *La expresión americana*: “Ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del contorno” (Lezama Lima, 2001a, p. 167). En otras palabras, la experiencia de la tierra y del cuerpo es el origen de toda visión real, por lo cual es inextirpable una consideración y asunción de la misma para el entendimiento del ser americano. Zambrano (1988) afirma que esa búsqueda de una cultura y una conciencia propias, que también delata el título de *La expresión americana*, era fundamental:

Me pidieron ayuda [los poetas origenistas] para que su labor tuviera el reconocimiento que merecía. Les prometí que así lo haría en mis colaboraciones en revistas de prestigio de América y Europa. Uno de los diez, Cintio Vitier, me respondió: “No, María; nosotros somos de aquí, queremos ser reconocidos aquí”. Le di entonces mi primer artículo para *Orígenes*. (p. XVI)

Se puede ver claramente que los origenistas, en su deseo de ser reconocidos por un interlocutor local, no tenían el más mínimo complejo de inferioridad frente a la cultura europea, y esto, que en apariencia podría parecer una simple cualidad pintoresca, será definitivo para su empresa de construir una cultura en Cuba y para Cuba. Por ello, ante la aparición de *Diez poetas cubanos*, Zambrano (1948) afirma:

¿Será que Cuba no haya nacido todavía y viva a solas tendida en su pura realidad solitaria? Los Diez poetas cubanos nos dicen diferentemente la misma cosa: que la isla dormida

comienza a despertar como han despertado un día todas las tierras que han sido después historia. (p. 4)

Los poetas origenistas representaban para María Zambrano un gesto de suficiencia atractivo y enigmático que ofrecía una respuesta al ser universal con su poesía profundamente cubana. Pero ese diálogo altivo entre lo universal y lo local, en últimas, es una forma de contrapunto musical, pues no consiste en aprender de una cultura importada, ni copiar o memorizar, sino en ese ir tejiendo la cultura. Acto de tejer que la definición técnica de tal procedimiento, el contrapunto, impuso la innovación en los siglos XI y XII, y luego en norma, en lo que se conoce convencionalmente como el nacimiento de la música occidental. ¿Cuál es esa definición técnica?

1.3.1 La novedad del contrapunto lezamiano: un centro subjetivo

El contrapunto, en términos musicológicos, es la sistematización básica de la polifonía (Rutherford-Johnson et al., 2019), un desdoblamiento de aquel “canto llano” —monódico—, el canto gregoriano, que había imperado en los conventos hasta el siglo XI. Los maestros Leoninus y Perotinus, de la Escuela de Notre Dame, entre otros de ese grupo, diseñaron un método de composición musical según el cual a una línea melódica correspondía otra línea melódica que se cantaba en consonancia. A una nota correspondía otra nota: *punctus contra punctum*, nota contra nota.

En abstracto —y por definición—, el contrapunto, que tuvo su esplendor durante el Renacimiento en la obra de compositores como Giovanni Pierluigi da Palestrina o Tomás Luis de Victoria, no precisa el predominio de una línea melódica sobre otra. Predominio que surgió pronto y derivó luego, con el clasicismo, en las leyes de la armonía, en las cuales sí prevalece una línea

melódica sobre las demás. Así que, en términos básicos, el contrapunto lezamiano viene a ser la metáfora de una alternativa a la cosmovisión de Occidente pero a modo de comentario en voz baja, o bien, una respuesta descentrada, un ir punteando en el tejido de la tradición cultural de la humanidad desde el lugar propio, su país: Cuba²⁷.

En otras palabras, el contrapunto abre la tradición sin prevalencias de ningún relato cultural —el catolicismo frente al Islam, por ejemplo— y de ninguna serie de sentido en particular —ya sea el arte, la cocina, la filosofía o, incluso, la economía, la política o la circunstancia contingente del escritor cuando escribe—. El contrapunto se inserta sin vacilaciones a una Cuba pletórica en el edificio de la cultura universal. Los tatuajes de los presos en la cárcel donde José Lezama Lima trabajó de abogado en La Habana²⁸ y, como ya lo hemos visto, los errores de percepción de un niño, que cree que un amolador es un bachiller (ver 1.1), pueden dialogar de tú a tú, como imágenes y metáforas, con conceptos e imágenes de la alta cultura, vistos estos a su vez nada más y nada menos que en otras imágenes y otras metáforas.

Recordemos aquí, a partir de lo que fue la recepción del contrapunto en la comunidad intelectual latinoamericana, a fines de los años cincuenta y durante los sesenta, que la singularidad y novedad de José Lezama Lima es descrita por varios de sus primeros analistas justamente en un punto, un lugar firme desde donde se habla, un “centro” subjetivo que no es otro sino el de una

²⁷ No sobra recordar las analogías que Vitier (1970a) establece entre la poesía de José Lezama Lima y figuras y géneros musicales como el *ricercare*, el *leit motiv*, etc. (p. 79). El contrapunto lezamiano será relacionado por numerosos estudiosos del escritor cubano con la libre asociación, con un modo de pensamiento “musical”, no causalista, que liga casi aleatoriamente distintos referentes —los de la historia, los de la cultura popular y los de la sensación inmediata—. O sea, en un nivel semántico, los referentes en el contrapunto lezamiano son auto-referenciales, puramente formales, poéticos.

²⁸ “Las fuentes de su sabiduría no eran sólo librecas, ni veo delito en que así hubiera sido. Pero cuando trabajó en la cárcel del Castillo del Príncipe, donde ejerció como abogado, se interesó por los tatuajes de los prisioneros. Esos dibujos en la piel, según me confesó, contribuyeron más tarde a la imaginería que recorre algunas páginas de su novela” (Pereira, 1988, p. 609).

conciencia dialogante, o incluso beligerante, pero que, al mismo tiempo, como lo señala Octavio Paz en carta de 1966 al escritor cubano, es “el corazón, el núcleo del idioma”²⁹.

Así pues, Fina García Marruz (1970), compañera de gestas en la revista *Orígenes* desde los primeros años de la misma, se refería así a su maestro:

A mí me impresionaba menos que su ‘cultura’, demasiado excepcional para no resultar un tanto bárbara, su punto, inasible para mí, de partida, el mundo que quería integrar, costase lo que costase, desde esta increíble isla, su delicadeza algo bárbara de primogénito en el destierro [...] era inconfundible aquel modo suyo de aludir a un poeta preferido, nunca a través de ese punto central de referencia en que resultaba reconocible para todos, sino a través de esa cita inesperada, tangencial, que podía, como un astro, rozar la línea circular de otra órbita invisible. (pp. 285-286)

Ese punto inasible y tangencial del que habla García Marruz y desde el cual José Lezama Lima lee la cultura —ya que podía mezclarse fácilmente en la argumentación de un texto erudito algo tan superficial como una conversación oída por casualidad (Lezama Lima, 1971, p. 12), justamente es el contrapunto y constituye una recreación de la tradición y una iluminación. Del mismo modo, y por ello, es una resistencia, una negación de “ese punto central de referencia [...] reconocible para todos”, una subversión de lógicas y supuestos eurocéntricos que, desde luego, son los mismos supuestos que habían establecido la continuidad de la secularización en América: el cientifismo, el historicismo y el utilitarismo (Gutiérrez Girardot, 2004, pp. 75-76). Como veremos, José Lezama Lima se alza contra ellos.

Por su parte, en una carta fechada en París en agosto de 1957, Julio Cortázar (1970b) le escribía al amigo cubano:

²⁹ Dice Octavio Paz (como se citó en Simón, 1970): “Leo *Paradiso* poco a poco, con creciente asombro y deslumbramiento. Un edificio verbal de riqueza increíble; mejor dicho, no un edificio sino un mundo de arquitecturas en continúa [sic] metamorfosis y, también, un mundo de signos —rumores que se configuran en significaciones, archipiélagos del sentido que se hace y deshace— el mundo lento del vértigo *que gira en torno a ese punto intocable que está ante la creación y la destrucción del lenguaje, ese punto que es el corazón, el núcleo del idioma*” (p. 316) [énfasis nuestro].

Creo que lo que más me trastorna y me conmueve en sus obras, es la situación central en que usted infaliblemente se coloca, y que siento mucho más honda y esencial que el punto de mira habitual en los escritores análogos [...] usted no está nunca dispuesto a conceder nada, porque conceder significaría automáticamente renunciar a esa situación central a la que ha llegado por obra de toda su vida y toda su sensibilidad, esa situación central que le permite aprehender todos los puntos de la circunferencia con una misma sagaz felicidad. (p. 312)

Característica y crucial es, entonces, “la situación central” propia en que se ubica José Lezama Lima. El cubano mitologiza al mundo, o esto es: le quita su velo objetivista al severo panteón de influencias culturales, con un “punto de mira hondo y esencial”, o sea, una subjetividad asumida y cultivada “por obra de toda su vida”, que lo faculta para desestructurar las prerrogativas epistémicas de occidente y mirar a su alrededor con ecuánime autoridad: “aprehender todos los puntos de la circunferencia con una misma sagaz felicidad”. Creando en la tradición un nuevo (des)orden simbólico sin depender de autorización o validación de rectores o influencias hegemónicas.

Por esos mismos días, en 1958, en su libro *Lo cubano en la poesía*, Vitier (1970a), amigo íntimo y uno de los primeros exégetas de la obra lezamiana, afirma:

Lezama no empezaba su discurso en verso o prosa desde el mismo plano que los otros. No había en él la menor continuidad con lo inmediato anterior, pero esa fuerza de ruptura, o más bien de irrupción, no lo encerraba tampoco, a pesar de las apariencias, en un contrapunto polémico. Su espacio y sus fuentes no estaban en relación esencial ninguna con la circundante atmósfera poética. Su tiempo no parecía ser histórico ni ahistórico, sino, literalmente, fabuloso [...] No nos sorprendía, era ya una familiaridad ganada sin esfuerzo por él y para todos, con el tiempo original de la fábula y, a través del cuerpo del poema, con la incorporación barroca de ese tiempo. (p. 69)

Aquí, de hecho, se menciona de nuevo la palabra contrapunto, que por entonces ya es recurrente en la obra de y sobre José Lezama Lima³⁰, con la advertencia implícita de que ese

³⁰ También en su poesía. En los poemas “Llovida” (incluido en *Enemigo rumor* de 1941), y “Ronda sin fanal” y “Sonetos a Muchkine” (ambos de *La fijeza* de 1949), el concepto de contrapunto hace también aparición.

contrapunto, que irrumpe con la (justa) apariencia de ser polémico, no es agresivo o excluyente, y esta es la clave: el contrapunto es procreador, es abierto, no lo encierra. También Vitier usa el término “fabuloso” para describir “el tiempo” del autor, su orbe o ámbito mental. Habla de “una familiaridad ganada sin esfuerzo”, desde ese “plano” o lugar de elocución propio y único de José Lezama Lima, “con el tiempo original de la fábula”, instaurando, pese a todo, con pleno rigor “a través del cuerpo del poema”, lo que muchos, con escándalo, no podrán comprender o aceptar en los años contemporáneos y sucesivos del poeta, ensayista y novelista cubano, y es su concepción poética, fabulesca —mitológica— a la par que subjetiva, de la historia y de la realidad.

1.3.2 La ruptura esencial del contrapunto: el relieve imaginario

De hecho, como fábula será interpretado el contrapunto por Mario Vargas Llosa (1970), aunque de manera más bien irónica. Según el peruano, en *Paradiso* “toda la historia de la humanidad y la tradición cultural europea, aparece resumida, deformada hasta la caricatura, pero a la vez enriquecida “poéticamente”, y asimilada dentro de una gran fábula narrativa americana” (p. 174). El entrecomillado de Vargas Llosa al adverbio poéticamente y la expresión “deformada hasta la caricatura”, empleada por él para describir la representación lezamiana de la tradición europea —igualada esta sola tradición por el novelista peruano, no lo dejemos de indicar, a “toda la historia de la humanidad”—, muestran su desacomodo radical con el pensamiento de José Lezama Lima. Y es porque, en propiedad, este pensamiento se expresa en una teoría de la cultura negada al causalismo básico de la ciencia de la historia, o sea: sucede este desacomodo de Vargas Llosa porque el contrapunto se constituye en una teoría que recompone o, mejor, descompone: remueve, desplaza a la tradición universal del conocimiento al modo de un precipitado incesante, cercano de algún modo al subjetivismo de la fenomenología husserliana.

Eso conllevaría la asunción de que el sentido de las obras y de los conceptos es inagotable, o bien: indeterminable, y a comprender que en la lectura y la percepción se verifica un fenómeno de entrecruzamientos imponderables que el propio espectador no debería perder de vista. En cuanto a los estudios literarios, leer las obras “en el centro de su contrapunto”, como lo exige Cemi-José Lezama Lima en *Paradiso*, consiste en atender a ese lugar a donde llega el texto en el instante de la nueva lectura. En ese sentido, es decisivo el modo en que el escritor cubano se detiene, en el ensayo “X y XX” (1945), sobre un pasaje de Cervantes que no asume de ningún modo como un lugar estanco, sino abierto a la transformación que le otorga el tiempo a la lectura.

Escribe José Lezama Lima (2010):

La manera de Cervantes nos plantea las más sutiles cuestiones del escritor como producto invariable y las edades sucesivas como producto variable. Nos ha enseñado cómo las frases se liberan, por el tiempo, de la primera extensión que las traza [...]. El tiempo como aliado de los buenos escritores, no en el sentido respetuoso que siempre le atribuimos, sino mejorando sus frases, poniéndoles un nuevo sentido que tal vez le fue extraño, ha de engendrar una crítica de más exquisitos detalles, las vicisitudes históricas de cada frase, su muerte, su resurrección. En cada frase de un escritor se borra la pertenencia, y el espectador, aún siendo contemporáneo, establece distancias y recorridos que mantienen toda impedimenta de esculturación de la palabra³¹. (pp. 104-105)

El mayor interés que cualquier otra cosa en esta cita es el uso de la palabra “resurrección”, que constituye uno de los rasgos sobre los cuales analistas recientes han descubierto que José Lezama Lima se anticipaba con el contrapunto a perspectivas avanzadas de la interpretación asumidas por teóricos como Paul Ricoeur, Jacques Derrida o Nelson Goodman. Juan Pablo Lupi

³¹ Este fragmento proviene de los diarios de José Lezama Lima (2001b), en los que apunta y luego transcribe para su ensayo lo siguiente: “*El pulso lentamente va dejando de gobernar su extensión*, y nos quedamos extrañados pues no podemos precisar si fue una frase vigilada, maliciosa, o por el contrario nos obliga a volvernos contra el tiempo como destructor. Por el contrario *creados únicamente por el tiempo*, mejorando sus frases, poniéndole un nuevo sentido que tal vez le fue extraño. El tiempo como aliado de los buenos escritores ha de engendrar una crítica de más exquisitos detalles, las vicisitudes históricas de cada frase, su muerte y su resurrección” (pp. 45-46) [énfasis nuestro]. Es notorio cómo el escritor cubano da cuenta de dimensiones de la creación y la lectura que no pertenecen al ámbito de la razón ni de la voluntad del escritor o del lector, y asume al tiempo físico como una entidad, si bien indeterminada, poética, que llega a gobernar la extensión del escrito.

(2012), por ejemplo, analizando justamente los ensayos de José Lezama Lima de 1954 “X y XX” e “Introducción a un sistema poético”, ha demostrado que el autor cubano no solo se anticipa en su literatura a tendencias posteriores de la hermenéutica, como la idea de *travail du sens* en Paul Ricoeur (p. 52), sino que además elabora

an imaginative practice that can be characterized as a creative philology: the poet-as-reader-as-critic is also a historical agent —s/he is someone endowed with the capacity to creatively re-read and re-interpret culture across history in *a priori* unforeseeable ways³². (p. 104)

Esa “capacidad de releer y reinterpretar creativamente” sería algo con lo que el tiempo dota al crítico, vista esa dimensión física por José Lezama Lima como entidad creativa, y el crítico solo recibiría ese don, un don que resucita a la palabra con una vida que impide su “esculturación”, es decir, su esclerosis o muerte del sentido. El “agente histórico”, el crítico-poeta, según Lupi, es en el pensamiento lezamiano parte sagrada y milagrosa —resucitadora— de un continuo trascendente e inmanente a la vez, que él mismo aviva con una lectura y una escritura no menos que mágicas. Porque aquí decir “él mismo” es hablar de una serie temporal “impredecible” en la que participa la formación del crítico como un todo, o es decir: no solo su preparación académica, sino en campos mucho más prolijos.

Sáinz (comunicación personal, 28 de mayo, 2019) lo enfatiza:

Él [José Lezama Lima] nos está hablando de asociaciones, de enlaces, de concurrencias que tú y yo no vemos, y que lectores muy sabios no ven, pero que él sí ve y que tú, entonces, al decirte él que están ahí o que de algún modo se pueden asociar, tú te interesas y buscas. Te puedes demorar mucho en averiguar dónde están los enlaces entre Góngora y un tratado chino, pero, al final, él logra encontrar eso en muchas dimensiones, por ejemplo en la cortesanía, en el trato de las jerarquías sociales, en el trato de la percepción estética de la realidad circundante, entre un taoísta y Góngora.

³² “Una práctica imaginativa que puede ser descrita como filología creativa: el poeta-como-lector-como-crítico es también un agente histórico —él o ella es alguien dotado con la capacidad de releer y reinterpretar creativamente la cultura a lo largo de la historia en modos imprevistos *a priori*”. [traducción propia]

Sáinz nos hace ver que el escritor cubano sensibiliza al lector y al crítico y les exige una atención plena a todo tipo de sugerencias que el texto pueda hacer. Pero, por otra parte, esa atención debe dársela el lector a su circunstancia propia e inmediata de lectura, que abarca toda su subjetividad, porque ella también está inmersa en ese tiempo creador que la conecta con el autor del pasado y resucita al escrito, como nos lo muestra Lupi, de modos “imprevistos *a priori*”.

Es en *La expresión americana* en donde está descrita de manera más precisa, aunque siempre muy diseminada, tal concepción de la cultura. Cuando el cubano afirma: “Determinada masa de entidades naturales o culturales, adquieren en un súbito, inmensas resonancias” (Lezama Lima, 2001a, p. 54), está significando que, como cuando él leía al *Quijote* siendo un niño y lo recreaba a su manera, “tratando de domeñar su caos” (Bianchi, 2001, p. 130), la historia y la tradición de la cultura efectivamente —no de modo idealizado, sino real— avanzan como una placa tectónica o en aluvión, en capas amontonadas, y se hacen presentes o se realizan también de manera sincrónica, no solo diacrónica. De este modo, los objetos aislados de la ciencia literaria no serían sino una abstracción —una aberración— del modo más amplio en que el contrapunto pretende recrear y dar a la tradición una continuidad y una respiración plena o veraz.

En este sentido, es ejemplar el momento del capítulo IX de *Paradiso* en que Cemí estudia a Suetonio en la medianoche, asociando lo que lee con su experiencia de la tarde anterior y con el sueño que lo vence y le otorga imágenes nuevas; estudiar es para él “un reencuentro de su sueño con su circunstancia” (Lezama Lima, 1988, p. 233).

Por supuesto, esto no quiere decir que la teoría del contrapunto sea estructurada por un mero capricho voluntarioso del hermeneuta, sino incluso al contrario. Consiste, más bien, en un acto de recibir —Julio Ortega lo vincularía al “no rechazar” teresiano— (como se citó en Atencio, 2015, p. 114). Ese acto de recibir es una sinapsis que lo reasume en revelación, se funda en el

entrecruzamiento sincrónico de múltiples líneas causales. Al respecto, nos dice Chiampi (2001) acerca del tratamiento de la tradición en *La expresión americana*:

En vez de relacionar los hechos culturales americanos por la relación de causa-efecto, denunciando una progresión evolutiva, su contrapunto se mueve, erráticamente, para adelante y para atrás en el tiempo, en busca de analogías que revelen el devenir. Compara, así, nuestros textos con los de otras culturas alejadas en el tiempo y en el espacio. La técnica no es nueva, evidentemente, y forma parte de cualquier ejercicio de crítica comparativa, pero Lezama le imprime una dosis extra de imaginación personal que le confiere el estatuto de verdadera fábula intertextual. (p. 17)

Como más tarde nos lo recuerda la académica y lo comenta ampliamente en su ensayo, la lógica histórica del contrapunto buscaba de modo explícito romper con la concepción evolutiva del espíritu de la razón en la filosofía de la historia de Hegel. Debemos subrayar, aun así, que el contrapunto es una forma literaria de hacer la historia. Esto quiere decir, por un lado, que es un anticipado proyecto anticolonialista, que se ha hecho notar en años recientes por parte de una tendencia de la crítica³³, pero, por otro lado, la misma Chiampi nos permite entender que el contrapunto no “forma parte”, ni como anuncio ni como vertiente, de ningún otro ejercicio de crítica literaria, sea este la literatura comparada o cualquier otro.

Así tenga antecedentes y afinidades, el contrapunto es en sí mismo una teoría/metodología para interpretar la cultura, ya como crítica literaria, ya como historia de la humanidad. Por esta razón, de hecho, no podría considerarse separadamente solo una cosa u otra, ya que rompe los moldes de la especialización tan arraigados en la modernidad. Parte de la polémica del contrapunto está, es verdad, en que entraña una filosofía y una ciencia nuevas, fundadas en una poesía entendida sacramentalmente (Hurtado, 1970, p. 298). Sobre esto último profundizaremos en el capítulo 2.

³³ Mencionemos, entre otros, además de la propia Chiampi, a Levinson (1993a; 1993b; 1996), Zamora (2009) y del Valle (2010).

Pero si como “fábula intertextual” o “gran fábula narrativa” definen respectiva y antagónicamente Chiampi y Vargas Llosa a esta perspectiva teórica, la una poniéndola en relación con otras metodologías más aceptadas, la otra estableciendo una distancia irónica, las lecturas sobre José Lezama Lima, ya desde muy temprano, van y vienen en torno de lo insólito — impredecible, inclasificable— y fabulesco de su visión. Vítier (1970a) la considera justamente, entre otras cosas, una “incorporación poética de la cultura” (p. 69), Reynaldo González (1970) se preocupa por defenderla como “preconcebida arbitrariedad ‘razonada a priori’” (p. 227) y Peri Rossi (1970) la valida y acepta —casi diríamos la tolera— en una “devoradora ansia de integración en la unidad del universo que fluye en la creación” (p. 272), solo por mencionar algunas de las diversas expresiones con que los críticos y teóricos intentaban aproximarse a la naturaleza del contrapunto. Por su parte, ¿qué nos dice el propio José Lezama Lima?, ¿qué nos dice su obra?

1.3.3 El contrapunto como proyección mitológica

Pese a la relatividad de lo que diga un autor sobre su creación —de la que era consciente el propio José Lezama Lima—, resulta ilustrativo el fragmento de la entrevista de Álvarez (1970) en donde el mismo escritor reconoce cómo él, para resumir su sistema poético, agrupa tendenciosamente pasajes de las obras de San Pablo, Giambattista Vico, Nicolás de Cusa y Blaise Pascal:

Le he dicho cuatro frases que aparecen diseminadas en la obra de estos autores, sin que tengan la intención explícita que le[s] comunico en mi sistema. Frases que dentro de mi mundo poético son puntos referenciales que forman una proyección contrapuntística para lograr su unidad en esta nueva concepción del mundo y su imagen, del enigma y del espejo. (p. 61)

La “proyección” de que habla el escritor cubano es una palabra muy útil que él solía emplear para entender el funcionamiento del contrapunto. Los asuntos o motivos, emancipados,

toman un carácter distinto al que se ha advertido usualmente³⁴. El fenómeno se repite en lugares clave de su obra para ejemplificar cómo opera este modo de pensamiento, el cual es fundante de su visión del mundo. Este fenómeno lo identificamos, por ejemplo, al inicio de *La expresión americana*, cuando vincula dos ilustraciones de la Edad Media tardía con un emblema del *I Ching* y una narración de la Abya Yala precolombina (Lezama Lima, 2001a, pp. 49-53), o cuando teje enlaces inesperados, al inicio del “Preludio a las eras imaginarias” (1958), entre una escultura milenaria de la India, una frase no referenciada del novelista Honoré de Balzac, el color en el pintor Vincent Van Gogh y una conversación oída por casualidad en un café³⁵ (Lezama Lima, 1971, pp. 10-12).

Ahora bien, se trata tan solo de la integración de una serie muy abierta de datos y conceptos desde un punto de vista enteramente personal. Así lo advierte Chiampi (2001), en cuanto a la concepción que nos ofrece el contrapunto de lo americano en *La expresión americana*: “Lezama deberá asumir necesariamente que [la historia y, añadimos, la tradición cultural] se torne[n] una ficción del sujeto y no una exposición objetiva del hecho americano” (p. 16). El predominio de lo subjetivo está fuera de cuestión, pues a partir de los historiadores Arnold Toynbee y, más expresamente, Ernst Robert Curtius, José Lezama Lima ha reflexionado y se ha apropiado de

³⁴ La cita está emparentada con un momento del ensayo “La imagen histórica”, escrito en 1959, o sea, siete años antes de la entrevista con Bianchi, pero que para entonces permanecía inédito, donde el afán explícito del autor cubano es demostrar puntualmente que la cultura se estructura como una mitología. Asimismo, en *Las eras imaginarias*, luego de citar a los mismos escritores que evoca en la entrevista, con la excepción de San Pablo, José Lezama Lima (1971) comenta: “Entrecruzados con esos nombres mayores del umbral, como atolondrada criatura de prolongaciones, pero de esencia imprescindible y secretamente reclamada, deslizamos también nuestro caduceo interrogante, pues el original se invenciona sus citas, haciendo que tengan más sentido en el nuevo cuerpo en que se les injerta, que aquel que tenía en el cuerpo del cual fueron extraídas” (p.62).

³⁵ Al igual sucede en las argumentaciones iniciales al ensayo “Introducción a un sistema poético”, cuando establece un debate entre Aristóteles y Blaise Pascal (Lezama Lima, 2009, pp.7-9), o en “Exámenes”, en el que relaciona indiscriminadamente una anécdota de Roger Bacon con el mito de Casandra (Lezama Lima, 2010, pp. 162-164).

aquello mismo que luego el reciente historiador y teórico Hayden White (1998) afirmaría sobre la historia como relato o “estructura verbal”³⁶.

Si podemos afirmar que, pese a lo que pueda parecer por su definición de la historia como un discurso, White no es un relativista, ya que esa “estructura verbal” moldea “estructuras y procesos” previos. José Lezama Lima tampoco niega los hechos, aunque en su caso esto se da porque él no los separa efectivamente de su relato. Dice José Lezama Lima (2001a) en *La expresión americana*:

los estilos y las escuelas, las figuras de central imantación y las voces corales, los que iniciaron formas de expresión o los que amortiguaron decadencias, tienen que realizar, de acuerdo con las nuevas posibilidades de una apreciación más profunda y sutil, su periplo y el relieve de sus adquisiciones. (pp. 55-56)

En esta frase, al hablar de estilos, escuelas y creadores importantes, y a la vez de masas gremiales o populares que “amortiguaron decadencias” dentro de la historia y la tradición cultural —por ejemplo, según el autor, durante la era carolingia—, José Lezama Lima les exige a esos “puntos referenciales” (Álvarez, 1970, p. 61), más que al investigador, realizar por sí mismos “su periplo y relieve”, como si sus enunciados tuvieran vida —resucitaran— y gozaran, del mismo modo que el tiempo, de voluntad y consciencia.

El crítico, el investigador, el hermeneuta simplemente deberían ser sensibles a ese modo indiscriminado, súbito, en que los referentes, a la manera de una fábula que se impusiera en diversos estados de la materia y de la forma, se proyectan de modo efectivo —repetimos, no de modo ideal— en la subjetividad de la experiencia histórica. Eso sería acercarse a los textos “de

³⁶ En la introducción a *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* White (1998) asume a la historia como una evidente “estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de explicar lo que fueron representándolos” (p. 14). No deja de ser preponderante aquí el carácter ontológico de la historia como “estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa”, pero así mismo es definitiva la dirección o sentido que se otorga caracterológicamente a ese andamiaje puramente formal por parte del académico, es decir: un modelo y explicación de “estructuras y procesos pasados”.

acuerdo con las nuevas posibilidades de una apreciación más profunda y sutil”, que no es otra sino el contrapunto que ya proponía, más de una década atrás, definiéndola, ya lo sabemos, en el sentido de “otro acercamiento” en “Julián del Casal” (Lezama Lima, 2010, p. 47) o “crítica de más exquisitos detalles” en “X y XX” (p. 105). Notemos que esa es, de hecho, aquella lógica en propiedad —la “preconcebida arbitrariedad ‘razonada a priori’”— que Reynaldo González (1970) descubría en José Lezama Lima al decir:

Creo que la razón, una suerte de razón, existe permanentemente en el sistema de Lezama [...] *Su* razón está presente. Nuestra razón ha sido forzada, transformada. Es otra la razón que entrega. A una cultura evocada, la imagen le suma connotaciones de otra cultura, aunque para lograrlo realice saltos de equilibrista. (p. 227)

Este difícil equilibrio en que la cultura se va acreciendo, y no degenerando, por la experiencia integrada del intérprete, del lector o del crítico, es reconocido por Reynaldo González como una lógica especial en un explícito enfrentamiento suyo con la postura racionalista de Vargas Llosa. Postura soterrada pero realmente escandalizada ante lo insólito y removedor del pensamiento lezamiano y de sus hallazgos. Por ello es oportuno recordar también las descripciones que el peruano hacía de ese pensamiento: porque en su esquematismo no solo representan íntegramente a la tradición racionalista, sino que logran hacer un bosquejo perfectamente inteligible de la radical alternatividad de la proyección contrapuntística de José Lezama Lima.

Veámoslo. En lo que deberíamos llamar la (mito)lógica de *Paradiso*, Vargas Llosa (1970) expresa que allí el ser humano importa poco, pues según él en la novela los personajes no existen sino que todo remite a otra cosa y aquellos más bien son “referencias que sirven para poner al lector en contacto con otros seres [...] que, a su vez, remiten a otras sensaciones y objetos, que a su vez remiten a otros [...] en un juego de espejos inquietante y abrumador” (p. 173). Centrado en una idea de novela clásica y decimonónica, que idealiza a la heroína o al héroe, Vargas Llosa no

tolera o se abruma, aunque no lo confiese, ante el hecho patente en el contrapunto de que remotas obras de arte, objetos inertes, animales y seres humanos contemporáneos —ficticios o reales— compartan el mismo nivel de existencia. Incluso es más diciente el pasaje en que, de modo diáfano, el escritor peruano expone con toda lógica — e involuntario y casi cómico patetismo— lo que es el modo de ver el mundo de José Lezama Lima:

Nada más difícil que tratar de explicar, en unas líneas, en qué consiste este sistema poético del mundo en el que Lezama Lima ha comenzado por excluir todo elemento racional y que aparece monopolizado por la metáfora y la imagen, a las que él confiere funciones poco menos que sobrenaturales: ellas no son sólo los instrumentos de la poesía y también sus orígenes sino las herramientas que tiene el hombre para comprender la historia, entender la naturaleza, vencer a la muerte y alcanzar la resurrección. La evolución de la humanidad, por ejemplo, es para Lezama Lima, una sucesiva cadena de metáforas que se van enlazando, como en el interior de un poema, para configurar una infinita imagen del hombre. (pp. 169-170)

Sin embargo, como hemos visto, lo que para Vargas Llosa sería, en la novela y en la general concepción de José Lezama Lima, “una tentativa imposible” del cubano —así llama a su famoso texto sobre *Paradiso*—, para Reynaldo González (1970) es, simplemente, “una suerte de razón”, una “lógica premeditada y (aunque la apariencia simule un juego fácil o la improvisación del virtuoso) rigurosa, consecuente consigo misma” (p. 225). En rigor, no son pocos, sino muchos quienes han comprendido, dialogado y debatido con esa (mito)lógica que, aun así, todavía permanece para la academia y la sociedad subordinada a la lógica clásica o mezclada hoy con las respuestas más o menos caóticas de la posmodernidad —Rodríguez Matos (2017) en el anti-fundacionalismo radical (pp. 125-128) o Isava (2015) en la propuesta no-hermenéutica (pp. 202-204)—.

1.3.4 La reescritura subjetiva como suma creciente de la tradición

Caridad Atencio (2015), por ejemplo, con claridad meridiana, afirma sobre el contrapunto, tal como este se hace presente en los diarios de José Lezama Lima, que

en este ámbito son frecuentes las referencias a opiniones de determinados escritores sobre otros escritores y a su parecer —autores que Lezama cita y confronta— pues “*leer para él era una forma de escribir*” [Vitier, 1985, p. 5]. La lectura es aquí un proceso que contiene reflexión, asociación con el universo de sus poéticas y la cita, como conclusión o elucubración propia. Corroborar todo con sus propias palabras, como afirma Lezama, evidenciar que “en todo lector existe la posibilidad y el deseo de escribir la obra que lee”. (p. 109)

Como veremos en esta tesis, estas observaciones se pueden extrapolar a los ensayos de José Lezama Lima y, por tanto, a sus novelas, que tienen una alta dimensión ensayística: también en esos escritos el autor usa las citas como si fueran una conclusión propia, e incluso el autor no se intranquiliza por citar eventual y tendenciosamente de modos inexactos o por inventar a veces las citas de alguien. Por ejemplo en las famosas alusiones en *Paradiso* cita obras inexistentes de los compositores Esteban de Salas y Henry Purcell (Lezama Lima, 1988, pp. 52, 344), o en la incierta referencia a un comentario al parecer apócrifo de Santo Tomás de Aquino sobre el Evangelio de San Mateo (pp. 269, 499 nota 52). En este caso y en otros, —como en sus inexactitudes en las apropiaciones del latín o el griego y otras lenguas y la libre fantasía que crea el autor al hablar con insistencia de la presunta tribu de los idumeos (Lezama Lima, 1971, p. 46; 1988, pp. 251, 332, 451)—, el relieve del referente va más allá de la precisión y veracidad del dato, pero no como una traición o un simple error, sino como la proyección mitológica de la que hemos venido hablando.

El atrevido giro que en el contrapunto toma la forma por sobre su referente, es lo que llama Lupi (2012) “weak sublation” [“leve superación”] en el terreno de la metáfora lezamiana (pp. 39-48). Lupi sostiene que la explicación que Aristóteles hace de la metáfora en *La poética*, “traslación de un nombre ajeno” (Aristóteles, 1999, p. 204), no es el modo en que José Lezama Lima concibe a la poesía. El académico acude a un modo inexacto, pero irreprochable, en que el cubano recuerda

este pasaje del texto aristotélico en la “Introducción a un sistema poético” —trocando a Ares por Aquiles—, para probar que en el discurso del cubano el significante adquiere limpiamente el carácter del referente.

En efecto, José Lezama Lima (2009) dice, en su “Introducción a un sistema poético”:

he aquí el gran hallazgo pervivente de la *Poética*, señalar que es en la región de la poesía donde “este es aquel”, donde es posible reemplazar el escudo de Aquiles por la copa de vino sin vino, éste árbol por aquella hoguera. (p. 31)

Pero en el fragmento aludido de la *Poética* se usaba al escudo de Ares para dar un ejemplo de lo que es un tipo de metáfora —la relación de analogía o proporción—. Según Lupi, el uso distorsionado que se hace del referente en la “Introducción a un sistema poético” impone o resalta un sentido peculiar, más literal, que el autor cubano quiere otorgar a la expresión “este es aquel”, o sea, a la propia definición de la metáfora. La prevalencia o autoridad última del nombre Aquiles corroboraría que el sentido del verbo ser también se hace más rotundo y cambia de dirección en la metáfora lezamiana.

No se trata de una identidad ficticia según el objetivismo y que apenas se sugiere entre un objeto referente y una imagen —el tenor y el vehículo, en términos de la retórica clásica—, sino que dentro de una proyección (mito)lógica contrapuntística “es posible reemplazar” una cosa por otra, y ese nuevo emplazamiento, el “escudo de Aquiles”, supone una “leve superación” —*weak sublation*— del referente por la imagen, o del tenor por el vehículo. Sin embargo, luego Lupi (2012) da un paso aun más allá, y nos señala, a partir de un fragmento del ensayo “La dignidad de la poesía” (1956), incluido en *Tratados en La Habana* de 1958, que la interpretación lezamiana de la historia tal como el cubano la expone en *La expresión americana* o en su “Preludio a las eras imaginarias”, tiene la misma característica de la que hablamos, a la que nombra *tropology*:

The passage from metaphor (“causalidad sucesiva”) to what Lezama calls *la imagen* (“causalidad asociativa o contrapuntística”) corresponds to the unleashing and materialization of the latent power of tropes in order to imagine and create worlds that Lezama characterizes as instances of “other”, “contrapuntal” causalities, and which are hypostatized *through* discourse and *as* discourse³⁷. (p. 68)

En otras palabras, el significante *tropologizado* revela —libera— otra forma de la realidad previa, de donde se desprende que, en la reinterpretación que hacen el crítico y el lector de la historia y de los referentes objetivos de los estudios literarios, el lenguaje y la poesía son el verdadero ámbito del conocimiento. No se trata de un reflejo eventualmente cierto o falaz, sino siempre de una emanación, una “liberación”, que da continuidad autónoma e imprevista al mundo “a través del discurso y como discurso”. El sujeto no estaría separado del objeto, en suma, sino que aquel descubre la realidad en la misma medida en que ella se revela en una invención recurrente, o una recreación.

Llegados a estos niveles, sí que cierto que podríamos y deberíamos volver ahora a una tentativa posible de definición del contrapunto. Sin embargo, no queremos que suceda como suele suceder con ese sistema poético de José Lezama Lima que muchas veces es descrito con palabras nuevas que solo multiplican su definición, y es explicado inevitablemente hasta la infinidad³⁸. Por eso acudiremos a una definición temprana que consideramos correcta y visionaria, aunque no es ni mucho menos la única, la de Julio Ortega en su texto “La biblioteca de José Cemí” (1975). Una vez atendidos a lo largo de este capítulo algunos aspectos esenciales del contrapunto, como el carácter suyo de centro dialogante con la cultura, que aporta el verdadero relieve imaginario de la

³⁷ “El tránsito de la metáfora (‘causalidad sucesiva’) a lo que Lezama llama *la imagen* (‘causalidad asociativa o contrapuntística’) corresponde a la liberación y materialización del poder latente de los tropos, con el fin de imaginar y crear mundos que Lezama describe como ejemplos de ‘otras’ causalidades ‘contrapuntísticas’, y que toman sustancia *a través* del discurso y *como* discurso”. [traducción propia]

³⁸ Para una consideración directa del sistema poético se debe tener en cuenta a Camacho-Gingerich (1985), Arcos (1990), Cruz-Malavé (1994), Levinson (1996), Márquez (1991), Mataix (2000b), Fino Gómez (2012).

misma, y su reescritura subjetiva de la tradición, que es esa (mito)lógica idiosincrásica y que permite, desde la subjetividad de una vida interior, según Thibaudet, un reconocimiento de lo cultural en lo propio, una auténtica legitimación de la tradición en la vivencia, y no al contrario³⁹.

Dice Ortega (1975), como eco de lo que ya para entonces se había dicho otras veces sobre la poesía de José Lezama L y su sistema poético (Vítier, 1970a; González, 1970; Cortázar, 1970a), que “como toda obra mayor, *Paradiso* es una novela cuya novedad expresiva es también una libre lectura de la tradición” (p. 509), pero de inmediato puntualiza:

ocurre que en la obra de Lezama la novedad expresiva ya no es una derivación historicista, otra forma de las vanguardias, sino más bien el tratamiento ficcional de la tradición, su libre empleo como lenguaje. La tradición es un presente cambiante, y la perspectiva crítica el instrumento que reordena ese diálogo. (p. 509)

En otras palabras, Ortega nos está diciendo que el contrapunto, en tanto “perspectiva crítica”, es un diálogo más libre con la cultura que la simple recepción, incorporación o comentario de la misma, o que una obediente suma de partes que hagan el crítico y el artista, pues implica por parte de ese crítico y del artista americanos una decidida asunción de sus subjetividades como lugar de elocución para “reordenar” a la tradición en tanto diálogo imaginario, ficticio o (mito)lógico. Esta noción reaparece con un matiz más constructivo aun en lecturas poscoloniales sobre *La expresión americana*. Por ejemplo en la idea de hibridación de Salgado (1999) o en uno de los asertos centrales de Levinson (1996): “The goal of American expression’s rereading/rewriting practice [...] is to unconceal history’s own concealments [...] is a criticism

³⁹ Esa posibilidad efectiva de que el lector dialogue con las creaciones desde la plenitud de su experiencia sería el paso de que habla Cemí en su diálogo sobre Cervantes con Fronesis: el ir “con gran precisión” de la palabra o el cuerpo del poema a la Orplid, al autor “en el centro de su contrapunto”.

[...] that rereads, rearticulates and reformulates the repressed or forgotten instances of the tradition”⁴⁰ (p. 49).

Como veremos en 3.3, ese develamiento del que habla Levinson será una de las claves con que *Paradiso* representa al poeta en la modernidad.

1.4 Conclusiones

En cualquier caso, eso que desde muy temprano viene resaltando la crítica y que en las dos últimas décadas del siglo XX cobró mayor fuerza en los estudios lezamianos es, efectivamente, una reivindicación nacional y continental sin duda muy cara a José Lezama Lima, así como a todo el grupo origenista. Aspectos que Cintio Vitier (1970a) ya pronunciaba con los correspondientes acentos políticos en 1958 a propósito de la obra lezamiana:

no se trata del disfrute de un banquete que no hemos merecido, sino de sacar a la cultura de sus fríos encadenamientos aparentes, de su cerrazón de hecho consumado (pues quien dice cultura dice historia), para hacerla entrar en el impulso perennemente generador del sentido poético. (p. 86)

Las palabras fundacionales de una autoridad tan debatida como Vitier merecen el reconocimiento especial de ser anticipatorias, sin bien él mismo se apropió del discurso lezamiano de una manera digna de la polémica que más recientemente la ha acompañado. Es bien sabido que gracias al énfasis poscolonialista que ha caracterizado a buena parte del examen de José Lezama Lima, la filosofía de la historia hegeliana no dejaba lugar para “la expresión americana”, y en general, los presupuestos de la modernidad, recordémoslo, han querido hacer ver a América un orden subsidiario, una extensión de la mentalidad surgida en Europa.

⁴⁰ “El objeto de la práctica de relectura y reescritura de la expresión americana es develar los propios ocultamientos de la historia, es una crítica que releo, rearticula y reformula los espacios reprimidos u olvidados de la tradición”. [traducción propia]

Por ello, no es que el contrapunto entre raudo en la historia universal: él mismo supone una asunción de ella que la hace más bien subsidiaria a esa Historia fementidamente arquetípica, según lo advertía desde muy temprano Vitier, o, al menos, un plato suculento de un lector o intérprete vivos, un ciudadano americano antes visto mero recipiario del espíritu de la razón, aquí exaltado como dueño de su mundo. El paso adelante, entonces, habría de ser más bien un paso hacia adentro. Porque además, en ese sentido, dice Fernández Díaz (2016) acerca de la relación de los origenistas con Martí,

entreveamos cierta paradoja a la hora de asumir la herencia del apóstol: el desarrollo de una poesía universalista que dé cuenta del ser humano y sus destinos tiene por fuerza que partir de un plan o una alternativa vinculada a la subjetividad del poeta. (p. 50)

Lo paradójico, entonces, y ya lo resaltaba Chiampi (2001), es que una “poesía universalista” (p. 17) deba ser no solo localizada geográficamente, sino subjetivada, pues dentro de la subjetividad late una inmanencia, un hermetismo. Pero para superar esta aporía es oportuno acudir al decir del escritor mexicano Juan García Ponce (1970) sobre las reverberaciones del pensamiento lezamiano, “la inmanencia contiene su propia trascendencia y el lenguaje la hace nuestra [a esa inmanencia, a ese hermetismo]” (p. 129). Es decir, nos atrevemos a concluir, que el paso hacia adentro de la lógica lezamiana que es el contrapunto —paso adentro “detenido en la estética de la flor” que implica “otro acercamiento” o “apreciación más profunda y sutil”, “crítica de más exquisitos detalles”, y especialmente, ese “don metafórico”, “manera profética y simbólica de entender los oficios”— no es menos real que el paso adelante en una historia de la que nos apropiamos, ni menos definitivo.

A continuación, en el siguiente capítulo, consideraremos este fenómeno —la inmanencia trascendente— como parte esencial de una sacralidad moderna, según nos lo muestra, entre otras cosas, la novela, forma expresiva de la burguesía por excelencia, desde *Don Quijote*. En especial,

estudiaremos cómo surge esa sacralidad moderna en *Paradiso* desde una secularización entendida —y a la que enfrenta— culmen del proceso objetivista enraizado en la cultura occidental. Veremos de qué manera se transforman y permean en la novela de José Lezama Lima los conceptos de trascendencia e inmanencia y cómo se depura la idea de religión, que termina por vincularse estrechamente con la poesía y el arte. En últimas, explicaremos justamente el modo en que la novela puede ser considerada una escritura sagrada de la modernidad.

Capítulo 2

En ausencia de Dios: la novela un texto sagrado de la modernidad y *Paradiso* un proyecto sacramental

Ya hemos indicado que el contrapunto lezamiano surge en respuesta a un proceso dilatado de objetivación del mundo y el conocimiento (ver 1.2.4). Proceso con adelantos y retrocesos en la historia, que tiene en la secularización, luego de la Revolución francesa, su momento de afianzamiento cultural e institucionalización social. Ahora nos esforzaremos en exponer y explicar los aspectos que permiten ubicar a *Paradiso* como avanzada ejemplar, o característica, de una visión particular de la religión y de los fenómenos de la subjetividad o el espíritu. Una visión que se consolida al final del siglo XVIII, con los Románticos alemanes, en oposición explícita a la Ilustración y, en consecuencia, en contra de la Revolución francesa y de los valores objetivistas de la burguesía.

Nuestro punto de partida será, entonces, la novela de José Lezama Lima en sí, pues el rastreo de las influencias precisas del Romanticismo que hubiera podido recibir el autor cubano, si solo contamos con algunas referencias que hiciera el escritor mismo, no solo está por fuera de nuestro objetivo, sino que sería impropio de la significación del evento que tratamos. Al Romanticismo hay que considerarlo en sus manifestaciones puntuales, pero especialmente en extenso, como una estela cultural que incluso antecedió a sus expresiones definitivas. Esa estela es aquella visión de lo espiritual a la que aludimos, a la que el escritor cubano es simplemente afín, y que aquí llamaremos una sacralidad moderna⁴¹.

⁴¹ No olvidemos la filiación de la Orplid con el Romanticismo alemán, según el propio José Lezama Lima (ver nota 3). En cualquier caso, diversos académicos han llamado la atención sobre un flanco metafísico de la obra lezamiana que se asomaría —mediante distintas manifestaciones— a una idea de lo absoluto cercana al Romanticismo. Bejel (1994) entiende así al concepto de Imagen en el pensamiento del cubano (pp. 14, 82); García Marruz (1970) sostiene que la poesía de Lezama Lima hace reaparecer los fragmentos de “la sustancia paradisíaca de lo no dañado” (p. 117); Pellón (1989) afirma que esa poesía tiene como objetivo “the precipitation of a transcendental signified” [“decantar

2.1 Límites a la secularización en *Paradiso*

Tal como lo decía Eloísa Lezama Lima (2003), hermana de José Lezama Lima, en su edición comentada de *Paradiso*, esta novela, el proyecto creativo más ambicioso de su autor, que coronaba una vida de producción intelectual, se erigirá en “el desmesurado intento de fundamentar un sistema poético del Universo” (p. 31), lo cual, según ella,

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. (p. 31)

Esta cita indica que la ambición literaria del escritor cubano corresponde a la de un lector en una onda “más teológica que lógica”, y sin embargo esta debería ser una onda que “sustituya a la religión” con la poesía. Como resulta natural, la bisagra que permita tal sustitución, o la continuidad entre religión y poesía, no puede ser otra sino el mito. Pero si en el lector esa respuesta en clave más bien mitológica a la lectura que plantea *Paradiso* es por lo general inconsciente — por más que se aborde el libro con una embriaguez cultural notoria desde el primer instante, el

un significado trascendente”] (p. 28); González Echevarría (1987; 1993) da a entender que el autor cubano es un pensador del Absoluto, tanto desde Platón como desde el idealismo alemán, y Arcos (1990) ve en el sistema poético lezamiano el intento de “reencontrar la unidad primordial” (pp. 42-43). Rodríguez Matos (2017), en cambio, contradice enfáticamente la “idea común” [“common idea”] de que lo que el académico llama “the presentation of the formless and the exposition of the void” [“la presentación de lo informe y la exposición del vacío”] (p. 23), operaciones constitutivas según él de la literatura de José Lezama Lima, provienen del Romanticismo, y encuentra más bien fuertes vínculos de esos rasgos con el catolicismo heterodoxo y ecléctico del cubano. Lupi (2012), por su parte, ha hablado en extenso sobre relaciones y distancias entre el escritor cubano y el Romanticismo (pp. 211-220), y señala: “the differences are as consequential as the patent affinities” [“las diferencias son tan consecuentes como las afinidades patentes”] (p. 216). Justamente, la concepción del absoluto marcaría, según Lupi, la diferencia radical entre José Lezama Lima y los Románticos. En esa línea, Fino Gómez (2012) expone algunas evidencias esparcidas a lo largo de la crítica de arte lezamiana sobre una concepción no individualista de la creación que, según el ensayista, contrastaría o, al menos, no se puede alinear del todo con el Romanticismo (pp. 203, 217-218). Lejos de categorizar pros y contras unilaterales, nosotros, como lo hemos dicho, nos limitaremos a estudiar algunas de las que coincidiríamos con Lupi en llamar “afinidades”: su pugna con el mundo secularizado, su valoración de la religión y los saberes ancestrales, la creación de una nueva mitología, la asunción de la conciencia como verdad absoluta, en tanto epifánica, y la visión de la novela como texto sagrado. Por demás, sobre la contradictoria relación entre José Lezama Lima y Hegel, quien no era un Romántico pero en su juventud hizo parte y provenía directamente de ellos, existe también toda una veta de estudios en la crítica (Chiampì, 2001, pp. 27-32; West, 1997, pp. 124-131; Perlongher, 2008, pp. 93-102).

contrapunto—, en el caso de José Lezama Lima el proyecto era sí del todo consciente. Es esto lo que hace de su novela, con todo lo temerario o presuntuoso que suene, un texto sagrado moderno por excelencia, una Biblia de biblias universal e intemporal, aunque en el sentido inmanente de esas palabras y, por ello, siempre actual, siempre vigente.

Este aserto, y lo probaremos a lo largo de este capítulo, encuentra respaldo especialmente en las nociones de Friedrich Schleiermacher sobre la religión y las escrituras sagradas, en las tesis de Friedrich Schlegel de la mitología, en la expresión de Friedrich von Hardenberg (Novalis) (2007) sobre la vida como “novela infinita” (p. 210) y en las palabras del filósofo Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling en la relación de la novela con el mito y la epopeya, o sea, en suma, en los postulados del Romanticismo alemán sobre la relación del arte y lo sagrado. Estos poetas y pensadores son los que especialmente permiten definir no solo a *Paradiso* sino a las novelas en tanto género como una forma de escritura sagrada moderna. A su vez, identificar en la obra de José Lezama Lima una escritura mesiánica, plenamente asumida por su autor en esa cualidad sacramental del arte y la poesía, que llega al culmen con su obra más importante.

Primero nos será preciso abordar la relación del escritor cubano con la secularización entendida dentro de ese proceso objetivista que desde antaño negaba palmariamente a los fenómenos de la intuición o la trascendencia. Advirtamos que, de modo muy familiar al movimiento Romántico, para el poeta y crítico habanero la Edad Media, y el orden cultural que prevaleció previamente a la modernidad, era mucho más que el sistema teocrático en lo político. El cual desde luego también fue un cosmos en el que la poesía, en el sentido de revelación divina, fluía naturalmente en el pensamiento cotidiano, incluso más allá del cristianismo, pues para este “al surgir en el mundo católico la posibilidad de lo incondicionado [o en este contexto, la

posibilidad de la manifestación de lo extraordinario], [esta] era tan sólo una relación momentánea, entrevista, entre la criatura y la divinidad”⁴² (Lezama Lima, 1971, p. 16).

Por el contrario, según los estudios del escritor cubano, en un universo medieval más amplio que el cristianismo imperante, la poesía lo anegaba todo. En su ensayo “Doctrinal de la anémona” de 1939, José Lezama Lima (2010) apunta, haciendo evocación sutil de los conocimientos ancestrales de las curanderas, llamadas brujas, o de los alquimistas: “En la Edad Media bastaban líquido, fuego y vegetales: la poesía era un método de Dios” (p. 176). Dicho de otro modo, para nuestro escritor la poesía era concebida en el Medioevo un modo autónomo de entender el mundo, un modo en el que la relación con un poder intangible, superior al humano, era el sustrato del pensamiento.

Sin embargo, y esto es crucial, esta familiaridad con la poesía no era para José Lezama Lima privativa de ese periodo de la historia, el cual resultaba ser desde su punto de vista un momento hartamente privilegiado al respecto⁴³. Desde luego, si para el escritor la teocracia del Medioevo entraña un orbe mental más amplio que el cristiano y un campo más profundo que el meramente político, ese ámbito, ese pensamiento religioso, es en diversidad de manifestaciones lo poético que el escritor cubano recupera y se propone realzar en la América del siglo XX, y en especial en su casa, en la isla de Cuba, en el puerto de La Habana.

⁴² Para el libre uso del concepto kantiano de lo incondicionado en José Lezama Lima, ver (Lupi, 2012, pp. 56-60). Sobre las “tergiversaciones lezamianas”, ver Santí (1975; 1979) y Salgado (1999).

⁴³ En su diálogo de 1966 con Álvarez (1970), el poeta le cuenta a su interlocutor: “Un día pensaba en grandes periodos de la historia que no habían tenido ni grandes ni poderosos poetas y que, sin embargo, eran grandes épocas para el reinado de la poesía. Me resultaba un hecho muy importante que desde Lucrecio y Virgilio hasta la aparición del Dante, no habían surgido grandes poetas en esa inmensa extensión de lo temporal [la Edad Media, subrayamos], donde no aparecía ninguna contracifra del poeta como unidad expresiva. Y estos eran los tiempos de Carlomagno, del Enchiridion o Libro mágico, las catedrales, el Santo Grial, los caballeros del Rey Arturo, las cruzadas, la leyenda dorada, San Francisco, Santa Catalina...” (p. 58).

Para rescatar unos cuantos ejemplos evidentes, no solo el inicio de *Paradiso* —la curación milagrosa del niño José Cemí—, en el capítulo II, la inclusión gozosa de las prácticas religiosas y el pensamiento mágico de la vecinería son perfectamente oportunos. En esos dos primeros capítulos se ve recurrentemente cómo, en la más plena e instaurada modernidad, en la muy acomodada alta sociedad habanera de inicios del siglo XX, una de las más holgadas del planeta⁴⁴, la relación con lo que para la secularización no era sino un rezago supersticioso nutre de sentido a la experiencia.

Detengámonos en las primeras páginas del libro. Allí, el propio Cemí, personaje central de la novela, cuando es solo un niño de cinco años, es tratado por la servidumbre negra ante una crisis de su enfermedad, el asma y ahora unas ronchas que cubren su cuerpo, mediante remotos ritos africanos convertidos ya en santería cubana y que sus padres apenas comentarán atónitos, con la conciencia aparejada del peligro y el milagro, luego de regresar del refinado espectáculo de ópera durante el cual, mientras ellos asistían a él, la criada Baldovina se encargó del crío.

En efecto, después de comprobar que su hijo está bien, que “la respiración descansaba en un ritmo pautado [...] y las ronchas habían abandonado aquel cuerpo como Erinnias, *como hermanas negras mal peinadas*” (Lezama Lima, 1988, p. 10), el relato nos dice que “el Coronel y su esposa comentaron que el muchacho estaba vivo por puro y sencillo milagro” (p. 10), pues además el rito de Baldovina y sus compañeros ha sido luego acompañado de “frotamientos de alcohol, vigilados por un candelabro” (p. 10). Fricciones que Baldovina, confundida pero también

⁴⁴ Santamaría y García (2004) señalan: “El éxito inicial de la especialización económica de Cuba se benefició de las excepcionales circunstancias del mercado de productos tropicales de los años finales del siglo XVIII y de las primeras décadas del XIX [...] El proceso de liberalización económica, como hemos dicho, no estuvo exento de dificultades y obstáculos, pero finalmente se completó en un grado adecuado para permitir una expansión sin precedentes de la agricultura y del proceso de exportación de la Gran Antilla sin parangón en el mundo en la primera mitad del siglo XIX” (p. 368). La estela de este privilegio, fenómeno “sin parangón en el mundo”, que beneficiaba directamente a los sectores criollos, perdurará largo tiempo y marcará los orígenes de Cuba como república, pero el agotamiento del modelo azucarero será notorio, justamente, durante los mismos años de niñez y formación de José Lezama Lima. Al respecto, la descripción de Ibarra (1992) de los cruces sociales en esos tiempos es orientadora.

inspirada, quiso improvisar —acreciendo la tradición de su cultura, contrapuntísticamente— sin darse cuenta de los riesgos de quemar al niño.

Pero no solo es que la servidumbre conviva y trate exitosamente sus enfermedades y las de otros con lo que para sus patrones y la ciencia pueden ser simples supersticiones peligrosas y a la vez inexplicablemente milagrosas. La madre, poseída por un fervor análogo, le dice a su marido que al día siguiente acudirá “al altar de Santa Flora a encender velas y dejar diezmos” (p. 10) como señal de gratitud, y a hablar con una monja sobre lo sucedido.

Esto nos muestra no solo la presencia de diversas y no tan opuestas implicadas manifestaciones de lo sagrado en el mundo contemporáneo del autor de la novela, sino una validación e incluso una celebración de las mismas. Y tal validación y eventual celebración pueden ser o pueden no ser simbólicas o irónicas en la narración, como símbolo e ironía, que son y no son, pero en la diégesis ya obran como historia, parte primordial e inocultable de una visión del mundo que no niega a esas manifestaciones de lo sagrado en tanto prácticas sociales ni niega unos determinados efectos suyos, complejos y contradictorios.

Lo esencial es cómo el escritor tiene en cuenta estos fenómenos de una manera que se debe contrastar con la supuesta evolución neta que implicaba el antropocentrismo como avance que pasara muy por encima del teocentrismo y de la religión, o sea, que supuestamente los superara o dejara atrás. Ya en el capítulo anterior veíamos, y lo volveremos a tratar, cómo *Paradiso* se enfrenta también a nociones científicas de la academia. En este sentido, la inserción del escritor cubano en esa repulsa que un siglo y medio antes había supuesto el Romanticismo ante la secularización es más que evidente⁴⁵. Hagamos un rastreo del modo en que aquel álgido combate

⁴⁵ En Novalis (2007), en *La cristiandad o Europa* de 1799, el poeta afirma que una consecuencia de la Reforma luterana fue que, luego del estremecimiento que ella provocara, y conforme se establecía el imperio de la ciencia: “el odio [de la ciencia] a la religión se extendió de forma natural y consecuente a todo aquello que fuera objeto de entusiasmo, se difamó el sentimiento y la fantasía, la moralidad y la pasión por el arte, el futuro y el pasado, se situó

se hace presente en la novela y corroboremos estos vínculos con el Romanticismo alemán en lo que tienen de esencial o de afinidad con José Lezama Lima, más allá de influencias directas o indirectas sobre el novelista cubano, que no son parte de nuestro estudio⁴⁶.

2.1.1 La secularización y los saberes sujetos en *Paradiso*

¿Qué implicación tiene en términos cognitivos el que en el capítulo XIII de *Paradiso*, justo antes del momento de encontrarse José Cemí, joven ya adulto, con quien será su maestro, Oppiano Licario, el primero venga de una sesión espiritista? Tal como lo hace la novela —implícitamente ella misma nos muestra que quiere hacerlo— cuando la madre de Cemí le encarga a él el deber de dar una respuesta a la muerte de su padre (p. 231), esa sesión, presidida por una especie de sibila criolla, no solo evoca a un difunto, sino que haya un sentido ultramundano y a la vez abarcador en el hecho de la muerte, un sentido que unifica lo trascendente y lo inmanente. La significación del rito para Cemí es tal que no puede sernos indiferente.

Para comprender lo revolucionario del carácter epistémico de esta situación ficticia, a la que perfectamente podríamos llamar un hecho poético⁴⁷, consideremos algunos antecedentes, las

a duras penas al hombre en la cúspide de los seres naturales y se convirtió la eterna música creadora del universo en el monótono tableteo de un enorme y monstruoso molino que, impulsado por la corriente de la casualidad, flota sobre la misma; un molino en sí, sin arquitecto ni molinero, en realidad un auténtico *perpetuum mobile*, un molino moliéndose a sí mismo” (p. 250). Esto es más significativo aun si se piensa que Novalis era no solo un poeta sino también un ingeniero que aquí lamenta el que para la ciencia el mundo y sus dinámicas se hayan reducido a una pura causalidad mecánica, y, no obstante, casual, como una lógica sorda.

⁴⁶ Pellón (1991) indica que las influencias en el escritor cubano: “La causalidad [según José Lezama Lima] no tiene vigencia en la cultura, y esto tiene consecuencias radicales para su práctica de consumo cultural. Sin causalidad no hay cuestión de influencia, y por ende no hay concepto dinámico de la cultura. Para Lezama la historia intelectual tiene más que ver con inmanencia e irradiación, que con evolución” (p. 82). El propio José Lezama Lima (como se citó en Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, 1971) señala: “El problema de las influencias es casi inapresable porque el hombre es un instante sensorial infinitamente polarizado. A veces una palabra, una sentencia apenas entreoída nos ilumina y logra configurar formas de expresión. Casi siempre lo que apenas conocemos es lo que logra influenciarnos, después volvemos, insistimos, adquirimos tal vez lo que los pedantes llaman conocimiento exhaustivo, pero eso ya no produce en nosotros resonancias ni vibraciones” (p. 82).

⁴⁷ En “La dignidad de la poesía” (1956), entre otros ensayos suyos, José Lezama Lima percibe un paralelo entre la historia y la poesía como ámbitos de una ontología y un *ethos* unitarios, fundamentales para el entendimiento de la escritura sagrada en *Paradiso*. Así que, por lo pronto insistiremos en que las anécdotas en esta novela insinúan una

jerarquías culturales que la acechan como contexto. En el terreno de las ideas, estrictamente hablando, y de manera ligada a las discusiones en que se inserta José Lezama Lima, la secularización, el orden burgués que la Revolución francesa afianzó, fue solo el culmen de un largo proceso de objetivación del mundo, y había tenido ya una prefiguración crucial nada menos que con el advenimiento de la ciencia literaria. Andrew Ford (2002) lo describe como

a fundamental and broad shift from early responses to singing as a form of behavior regulated by social, political, and religious values to a conception of poetry as a verbal artifact, an arrangement of language subject to grammatical analysis, formal classification, and technical evaluation. This shift was completed in the fourth century, and the *Poetics* is its most conspicuous monument⁴⁸. (p. 8)

Según Ford nos lo indica, tan pronto se ha dado la desacreditación del panteón por parte de Jenófanes y Sócrates, en ese mismo instante en que la filosofía hacía su separación de lo poético, su giro hacia la razón y el empirismo (ver 1.2.4), y dando surgimiento a la Academia, la poesía comienza a ser y termina por ser vista a partir de esa concepción tecnicista del mundo, de esa mentalidad laica, casi a la manera de un mecanismo: un “artefacto verbal”, y de ningún modo el signo de un estatus sagrado.

Se puede colegir, por tanto, que ese “cambio amplio y fundamental”, que se dio en los siglos V y IV a. n. e., implicará claramente para la posteridad que los valores privilegiados en el mundo secularizado o laico serán, como los erigiera el clasicismo griego, los valores objetivos externos. Las consecuencias son evidentes pero suelen pasar desapercibidas. Ya en la Grecia del siglo IV a. n. e., según nos lo recuerda Ford (2002), “theory’s insistence that everything be viewed

singular presunción histórica abstracta o mental, una realidad histórica inmaterial. En efecto, sobre esta idea, cercana al concepto de la Orplid en el escritor, volveremos más adelante.

⁴⁸ “un cambio amplio y fundamental desde las primeras respuestas al canto en cuanto forma de comportamiento regulada por valores sociales, políticos y religiosos, a una concepción de la poesía en cuanto artefacto verbal, una construcción del lenguaje susceptible al análisis gramatical, la clasificación formal y la evaluación técnica. Este cambio fue completado en el siglo cuarto, y la *Poética* [de Aristóteles] es su más célebre monumento”. [traducción propia]

under its ken was itself just one strategic move within a widely varied set of ways to respond to song”⁴⁹ (p. 5). Es decir: la óptica externa del objetivismo se imponía de modo “estratégico” en nuevo dogma —era otro paradigma excluyente impuesto—, una lucha de poderes en la que los académicos recientes buscaban superar al establecido sacerdocio.

Hoy el fenómeno moderno de la secularización, después del progresivo ascenso del capitalismo sobre el poder religioso en el Renacimiento y de su triunfo definitivo sobre los valores simbólicos de la aristocracia en la Revolución francesa, conlleva para el literato y el académico un encorsetamiento cognitivo y gremial en patrones cientifistas e historicistas, o léase bien: objetivistas, de la manera en que lo denuncian algunos críticos de la modernidad como Foucault en *Il faut défendre la société* de 1992, Mafessoli en *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques* de 1997 o Todorov en *La littérature en péril* de 2007, entre otros.

Foucault (1996) desnuda con lacerante ironía la abyección de esa actitud —también arribista— en las ciencias sociales al preguntarnos:

¿No sería necesario interrogarse sobre la ambición de poder que comporta la pretensión de ser una ciencia? [...] ¿Qué tipos de saber queréis descalificar cuando preguntáis si [determinado saber] es una ciencia? ¿Qué sujetos hablantes, discurrentes, qué sujetos de experiencia y de saber queréis reducir a la minoridad cuando decís: ‘Yo, que hago este discurso, hago un discurso científico y soy un científico’? (p. 20)

Se sigue de la lección de Foucault que esos otros tipos de saber subordinados, que él llama allí “saberes sujetos” (pp. 13-26), son exactamente los que no obedecen a la objetivación de la ciencia, y esa subordinación, ya nos lo advierte Ford, no es algo nuevo. En este sentido, el personaje de la Chacha, la espiritista que en el capítulo XIII de *Paradiso* permite el diálogo entre José Cemí y otros amigos suyos con un difunto amado (Lezama Lima, 1988, pp. 408-411), no solo

⁴⁹ “La insistencia de la teoría en que todo debe ser visto según su lógica era en sí misma solo un movimiento estratégico dentro de un variado conjunto de formas de responder a la canción”. [traducción propia]

es la descripción de una práctica social que se había hecho común en La Habana desde el siglo XIX (Sarría, 2012, p. 103), sino además una toma de postura por parte del autor que valora ese tipo de relaciones con lo invisible.

Obviamente, ese don que tiene la Chacha “de precisar las imágenes acabalgadas, de detener los recuerdos, de fijar las nubes que se alargan en la región de los muertos” (José Lezama Lima, 1988, p. 408) es cualquier cosa menos un atributo comprobable y predecible científicamente. Refleja ella una bondad y una sabiduría en el rostro que le han dejado, a modo de arrugas, de “penetrantes surcos” (p. 409):

la pobreza, la magia, la desigualdad anárquica de la familia, las recetas de plantas curativas, los maleficios, la cábala onírica, la pobreza arrinconada y sin salida, la esquina de parla municipal y cominera, el diálogo último, para desesperación conversacional y fatalista, con los ídolos. (p. 409)

Además de que su vejez “ya no distingue entre sus hijos y el resto de la humanidad” (p. 410). Lo único con lo que contamos, mejor dicho, para acceder a lo que la Chacha sabe y nosotros no, es una experiencia compartida, así sea la de sentirnos como “el resto de la humanidad”. Se trata de ser sensibles ante, y dar crédito a, “la madurez de ese rostro” (p. 410). Por tanto, la transmisión de ese saber comporta igualmente una previa disposición abierta, entre otras cosas, a aquella “parla municipal y cominera” que la novela replica o se apropia cuando nos relata el encuentro de Cemí y sus dos amigos con la espiritista. El narrador nos cuenta que, después de recibirlos no con humildad sino con “fina obsequiosidad y de cortesanía” (p. 410), la Chacha mira “el aire concentrado en el centro de la cámara [la habitación] y como si fuese extrayendo las palabras de las profundidades” (p. 410) describe al amigo difunto, que ella nunca conoció, con un “acierto [que] había sido pleno” (p. 410).

Este conocimiento, en otras palabras, que es más ampliamente el que prodiga la novela, no es objetivo, sino hermético⁵⁰. Se funda en evidencias y demostraciones a las que se llega por el lenguaje, y este lenguaje exige una creencia. Cuando el narrador reproduce la voz de la Chacha al adivinar ella milagrosamente que el amigo difunto “era muy distinguido, algo así como un artista, un pintor tal vez” (p. 410), solo podemos creer o no creer a la novela en cuanto referencia, así sea ficcional, a un poder visionario impalpable que solo se puede comprobar con los propios sentidos, pero que tampoco podríamos divulgar sino con un chisme como el de la novela.

Lo que tenemos entre manos es, entonces, una mitología. Una mitología igual a la que invocaban los Románticos para un mundo secularizado y que es una de las posibilidades más trajinadas pero subestimadas de la novela como género. Ciertamente que aquí con matices especiales de autoconsciencia que es preciso hacer explícitos para recalcar la innegable voluntad sacerdotal de José Lizama Lima en *Paradiso*. Para explicarnos mejor, consideremos primero algunos matices de autoconsciencia y luego cotejemos la mitología lezamiana con la propuesta de mitología que hacía Friedrich Schlegel en el contexto de un mundo secularizado.

2.1.2 *Paradiso* como cumplimiento de la mitología schlegeliana

Como sucede otras veces a lo largo de la novela —digamos en los ritos tradicionales afro del capítulo II y del capítulo XIII o en el ya relatado rito semi-improvisado de Baldovina que

⁵⁰ Este hermetismo lo entendemos aquí, siguiendo a Valcárcel (1999), en un sentido llano o que se da en el escritor cubano “por instinto” (p. 1256). No en el sentido histórico relacionado con la doctrina de Hermes Trismegisto, el cual Leo (2013) ya ha analizado minuciosamente en *Paradiso* (pp. 41-68). Las palabras de Guillermo Sucre (como se citó en Ortega, 1981) son pertinentes a este respecto: “El hermetismo de Lezama es un modo de ser. No depende de una sintaxis, compleja o no, mucho menos del ocultamiento deliberado de una clave que, en sí misma, ya sea clara” (p. X). Es decir, como sucede con muchas de las relaciones intertextuales que podemos encontrar en la literatura de José Lezama Lima —ya veremos que sucede también con el orfismo (3.2.1), y aquí sostenemos lo propio acerca del Romanticismo—, el hermetismo es una condición primera de su obra y la relación intertextual es más una afinidad que una influencia directa o vertical.

inaugura el libro—, la valoración que hace el relato del espiritismo en tanto práctica y saber es resaltada y a la vez absorbida por una narración que no evalúa o mira a estas costumbres y relatos, los “saberes sujetos” de que habla Foucault, desde afuera, sino que los integra en una trama o tejido en los que se preservan bien diferenciadamente, incluso distanciadamente. Pero que al mismo tiempo reproduce y agranda su lógica prerracional inoculándolos en la peculiar subjetividad del narrador. La novela, en otras palabras, es ella misma una mitología resonante, una mitología de mitologías.

Existe, claro está, un parentesco de esta cualidad con la polifonía novelesca de la que hablara Mijail Bajtín (1989), aunque hay también una diferencia sensible. Si bien el teórico ruso era muy preciso al diferenciar una voz autoral que coordina la diversidad de voces que entran y salen de una novela (p. 31), él era enfático al afirmar que la novela se caracteriza frente a los géneros poéticos por “la estratificación interna, el plurilingüismo social y la plurifonía individual de la lengua” (p. 82). Para Bajtín la palabra autoral no es la única en la novela, esta coexiste objetivamente con las demás palabras de la sociedad, entendidas como enunciados de tendencias divergentes en la vida y el lenguaje.

La teoría bajtiniana de la novela concibe este género, consecuentemente, como una apertura “centrífuga”, laica, moderna, a la sociedad, frente a géneros poéticos vinculados por él a fuerzas “centrípetas”, unificadoras, tradicionalistas, en lo social y lo lingüístico (pp. 90-91), y esto es bien distinto al fluido o continuo de la novela lezamiana. *Paradiso* está gobernado por una voz rapsódica y unificadora que, más bien, se deja transmutar en las otras voces del conglomerado social. Sin perder ni por asomo lo que Eliana Albala (1985) ha llamado “homolenguaje” (pp. 14-23), esa forma discursiva peculiar que llena a este libro, incluso en los diálogos de los personajes

más diversos, de un espíritu totalizador que no ha de verse, no obstante, como ideología centripeta, sino como fuerza poética, mutante dentro de un todo, o en términos lezamianos, un contrapunto.

Es decir, *Paradiso* también es una polifonía de lógicas y relatos diversos en el mismo sentido señalado por Bajtín, o según Salgado (1999) como “hybridity” (p. 323). Es una respuesta emancipatoria a la dictadura de una sola lógica o de una lógica rectora en la modernidad. Del modo en que lo indica el ruso, el relato novelesco ordena arquitectónicamente desde una palabra autoral a ese entramado de voces, pero al mismo tiempo las integra, en términos precisos, de manera similar a la voz de un médium, de una espiritista, o de un chamán, una autoridad que habla en cuanto voz de un todo integral. A esta dignidad de mediador del novelista hecho poeta y al dictado que él recibe, postulados polémicos del Romanticismo, nos referiremos más adelante. Por lo pronto, insistamos: la novela es en *Paradiso* una mitología y una mitología de mitologías.

Acudamos a unos cuantos ejemplos que pueden hablar por el conjunto. En una escena que antecede al episodio de la Chacha, un numismático que luego sabremos que es Oppiano Licario, misterioso personaje que ya ha aparecido otras veces en el argumento, esgrime un discurso ajustado parte por parte al método científico ante un anticuario con quien negocia unas viejísimas monedas griegas:

Tendríamos que aplicar principios de la heurística para estudiar ese papel de comprobación de monedas, pero éstas tienen que ver con la cultura, en este caso el sentido del relieve en los griegos, y no con documentos, que plantean otros problemas al intentar su desciframiento. (Lezama Lima, 1988, p. 401)

La más sobria y metódica enunciación del discurso científico —cuya exacerbación es ironizada otras veces, por ejemplo cuando el narrador habla del “cientifismo trasnochado” de Santurce (p. 185), cuando Cemí se refiere al “empequeñecedor espíritu científico” de Freud (p.

304), o a lo largo del relato que hace Fronesis del origen de Foción⁵¹ (pp. 311-317)—, no tiene por qué reñir con la subjetivación acusada del pasaje de la Chacha. En este, recordémoslo, el narrador, de modo muy significativo, pasa del uso de la tercera persona, que se sostiene de modo preponderante en el resto del relato, a la primera persona y, con ese desajuste de la narración omnisciente y extradiegética, le aporta un carácter expresamente mitologizador, pero también testimonial, al prodigioso e inverosímil semblante que traza la Chacha sobre el pintor muerto. En cualquier caso, así la representación del lenguaje de la ciencia coexiste, ya sea solo por un momento, con la de los saberes populares en una relación de paridad, no de inferioridad ni superioridad, aunque esto, por supuesto, es suficientemente revulsivo para un mundo secularizado.

Por otra parte, en evocaciones —similares a la de la Chacha— de ritos mágicos como el que motiva el triunfo de Atrio Flaminio en Castalia, en sucesos delirantes como la fiesta de Elpidio Michelena o el castigo de Alberto en el baño del colegio, o en simples situaciones grotescas como las hazañas eróticas de Baena Albornoz, la narración en tercera persona se mantiene. Pero es claro que el relato de prodigios o excentricidades es una abierta mitologización porque, entre otras cosas, estos episodios son anteceditos, sin solución de continuidad, o bien: sin un conector lógico que atenúe la fantasía, por frases aparentemente neutras pero que funcionan para informarnos *sub limen*, por debajo, casi sin que el lector se dé cuenta, de que corre un rumor o un sueño y de que todo lo que se nos contará de inmediato no es sino ese mito hipertrofiado.

Repasemos en su orden las frases pseudo-neutras que preceden a) el chisme sobre la hechizada fiesta de Elpidio Michelena; b) el sueño de Alberto en el baño; c) los rumores sobre

⁵¹ Acudamos tan solo a dos ejemplos de esa ironía bien gráficos en su lenguaje. En su descripción inicial de Celita, la madre de Foción, Fronesis dice: “a pesar de las flores que podían transfigurarla, era tan sólo un brote hogareño promedial, como dicen los estadígrafos del determinismo” (Lezama Lima, 1988, p. 311). Más adelante, cuando Celita se ha casado con un juicioso médico rural, se dice que ella ya estaba “irritada por las ausencias científicas” (p. 312) de su esposo en frecuente visita profesional. De esa irritación del eros contra el ethos de la ciencia, pues Celita es mucho más que cualquier promedio estadístico, vendrá Foción.

Baena Albornoz, y d) una de las leyendas de Atrio Flaminio. Por supuesto, el estilo “fiestero” del lenguaje (Lezama Lima, 1988, p. 48) obra para dar una notificación inconsciente del sucesivo extravío del relato, tal cual una caja china sin paredes:

- a) Se encontraba en el hotel El Louvre, pues en Matanzas tenía el señor Michelena numerosas fincas y acciones en los ferrocarriles, cuando el joven de la carpeta con cínica indiscreción *le empezó a hacer comentarios de la visitas anteriores de su señor*, de las iluminaciones y juegos en una de sus fincas, y de la suerte, piel y cabellera de la mujer que daba uña en aquellos rasgueos y *escrituras fiesteras*. (p. 48)
- b) Si salía del baño, *la mirada de todas las clases lo precisaba en su vergonzoso castigo*. Así, huyendo de los *innumerables ojos que seguían el castigo*, se iba hundiendo más y más en el baño. El terror llegaba a extenderse a todas las clases colgadas de las dos bandas del patio, pues *mientras el suplicante se abandonaba al sueño* en aquella mazmorra, *todos los aprendices seguían sus pasos por aquellos subterráneos*, temblaban ante cada supuesto peldaño que crujía, y el moho de aquella imaginada humedad verdinegra se apoderaba de la respiración del *coro que seguía aquella extraña exploración*. *Ejército en vela, que ha enviado un emisario que tendrá que inventar, que encontrar casi por milagro, el prodigio de su regreso*. (p. 93)
- c) *Cemí oía tres o cuatro conversaciones sobre el sucedido*. Se *entrecruzaban los relatos*, se rompían en un poliedro donde los colores semejaban una guacamaya deshaciéndose en una risotada. Chirigotas a lomo de un chivo herniado. Una palmada recia en el hombro de un trigüeño, diciéndole: gran puta. El golpeado ripostaba: gran puto. Y el otro que volvía con respuesta: eres tan feo que debía haber dicho esputo. Y el otro, fingiendo amaneramiento: Como decía Víctor Hugo, “el cielo estrellado es un esputo de Dios”. Ergolis, remataba, “el cielo estrellado es la gran putería”. Pero, como sucede siempre, muy cerca de la bufonería está el hieratismo del castigo, *cada risotada era una sogá que amarraba más al caído*. Se levantaba sangrando, un traspies y otra risotada. (p. 244)
- d) *Su fama iba ya adquiriendo esa resonancia* que no se deriva de la realidad de un hecho dominado, sino *de la tradición oral* que regala una indetenible progresión, cuando *el pueblo es el que anuncia las proezas*, pues lo que llega hasta sus dominios, recibe esa regalía, sin la que la inmortalidad de gran estilo se siente siempre en zozobra y como cerca de un eclipse. (p. 380) [énfasis nuestro]

Seguidamente, sin conector, sin que se nos diga, por ejemplo, que entonces Alberto soñó con algo, o que el rumor decía tal o cual cosa, sino cambiando de tema sin avisar, la narración adopta una suerte de estilo libre indirecto colectivo en el que se da aquel agrandamiento o tergiversación de los hechos, o más bien enriquecimiento en contrapunto, que también actúa, según

nos lo dice el propio narrador, entre Cemí, sus hermanas y sus primos ante los chismes sobre el tío Alberto: “Como un héroe medieval, llegaba su heraldo precedido por la tradición oral, por las cosas que de él se contaban bajando la voz” (p. 169).

Las palabras no solo se exageran o distorsionan una realidad, sino que, tal como los sobrinos de Alberto lo conocen a él también y más que nada por lo que de él se dice, el relato mitologizado le aporta a los hechos, así sean sueños, la cualidad sensible y viva, resucitada, que el contrapunto, según ya se ha visto, dignifica en lógica transcultural e intersubjetiva. Pero el momento definitivo, clarificador y funcional a este respecto ha sido casi al principio del libro, cuando el narrador nos decía que la épica familiar, la gesta de los ancestros de Cemí, adquiriría en los relatos que a él le contaban

un relieve druídico, la más intocable lejanía familiar, donde los rostros se desvanecían como si los viésemos por debajo del mar, o siempre inconclusos y comenzantes, cuando se aludía a la madre de la señora Augusta, a la abuela Cambita, doña Carmen Alate, se trazaba entonces el Ponto Euxino de la extensión familiar, y cuando se decía que era hija de un oidor de la Audiencia de Puerto Rico, era esa palabra de *oidor*, oída y saboreada por José Cemí como la clave imposible de un mundo desconocido [...] Así, esa palabra *oidor*, marcaba un confín, el límite de la familia donde ya no se podían establecer más precisiones en sangre y apellidos, pero llenando al mismo tiempo esa línea del horizonte de delfines y salmones griegos, de tortugas trasladando lotos, como aparecen en las mitologías hindúes. (Lezama Lima, 1988, p. 44)

De esa forma podemos comprender o asimilar intuitivamente que lo que oiremos a continuación, y lo que en efecto estamos leyendo, la muerte cuando niño de Andresito, el hijo violinista de los Olaya, tiene ese carácter mitológico que en ese propio instante se le confiere al pasado familiar. Incluso, la anterior frase de Zoar para legitimar ante Baldovina sus procedimientos mágicos en la curación de Cemí del capítulo I “Yo oí decir” (p. 7), que funda su conocimiento en la oralidad, o la del nuevo cocinero, también un afro, “Así me lo enseñaron a hacer a mí” (p. 15), que funciona de modo similar, aunque con resultados fallidos —opuestos a la aparente solución

que consigue Zoar—, reencuentran su sentido pleno, que no las exime del error, en el caso del nuevo y fracasado cocinero. Lo que se exalta es la vigencia y el poderío del mito, significado aquí en las elongaciones de la palabra hablada y, en general, en el acrecer de un conocimiento hecho convención, pero popular o, singularmente, informal.

Ahora bien, la modulación de esta cascada de mitologías está dada por la subjetivación del narrador, no solo en cuanto a su esporádico pero eficaz emplazamiento en primera persona, que a veces se revela en voz del protagonista Cemí e incluso sugerirá a Cemí al inicio del capítulo X como el autor de la propia novela, sino además en cuanto al modo en que la narración comenta y dispone las demás situaciones y perspectivas del texto.

Ciertamente, estas son trazadas conforme a un deber que conocemos *in media res*, a mitad de camino en la lectura, y que le asigna la madre de Cemí a su hijo: recuperar la historia de la familia:

A mí ese hecho, como te decía, de la muerte de tu padre me dejó sin respuesta, pero siempre he soñado, y esa ensoñación será siempre la raíz de mi vivir, que esa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta. (Lezama Lima, 1988, p. 231)

El llamado materno a una memoria que interrogue, responda y logre una “transfiguración”, define a *Paradiso* diegética, objetivamente, es decir, en realidad ficticia. Pero a lo largo del libro se expresa numerosas veces la cualidad suya de ser una epopeya familiar que aguardara por el rapsoda que la cante subjetivamente como el narrador que leemos en las mismas páginas, lo que hace del relato, y más allá de su interés nominal en religiones y prácticas culturales de todos los tiempos, una mitología en sí mismo. Si además lo podemos llamar mitología de mitologías, es por el aspecto consciente de la empresa, que obra como una nueva cosmovisión, según el método aglutinante y bajo el criterio integrador que describimos. Por consiguiente, es el producto sutil de

una sacralidad moderna muy diversa y compleja, por demás: nada dogmática en este caso, y que no hace privilegios culturales a ninguna etnia o civilización. Debemos insistir que este es un ejemplo perfecto, muy acabado, de la mitología soñada por el Romanticismo.

Al fin y al cabo, el camino que ofrecía F. Schlegel, a contracorriente de las exigencias dogmáticamente objetivistas de la secularización (Gutiérrez Girardot, 2004, pp. 85-86), era una estetización del entendimiento y una espiritualización de la vida profana desde el orden de la subjetividad, o sea:

por el camino opuesto al de la antigua [mitología], en cuyo entonces por todas partes se ofreció el primer florecimiento de la fantasía juvenil inmediatamente ligado a lo más próximo, afianzado en lo más vivo del mundo sensible. La nueva mitología, por el contrario, ha de surgir de las profundidades más hondas del espíritu; debe ser la más artificiosa de las obras de arte, pues debe contenerlas todas, ser un lecho nuevo y un recipiente para el manantial antiguo y eterno de la poesía, ser incluso el poema infinito que guarda las semillas de todos los poemas. (Schlegel, 2014, pp. 193-194)

Es perceptible que estas palabras conciben la relación entre la expresión del poeta y la tradición que él comparte con la sociedad moderna, de una manera que hace de esa intrincada y polimorfa tradición un orbe activo, no solamente subjetivo, aunque por supuesto tampoco del todo objetivo. En ese sentido se hace notorio que F. Schlegel configura una concepción poética del mundo en la que los valores de la secularización, el conocimiento científico, el historicismo causalista, y por supuesto el individualismo, son puestos en crisis.

La mitología que emerge, “que guarda las semillas de todos los poemas”, va entonces en contra del dogma, sea del cariz que sea. En especial, va en contra del dogma objetivista, pero así mismo va en oposición del dogma religioso y, en ese sentido, también va muy en contra de la religión en tanto institución. Analicemos a continuación la presencia de este antidogmatismo universal en *Paradiso*, así como su vínculo profundo con la tradición Romántica.

2.1.3 *Paradiso* contra los dogmas religiosos y profanos del objetivismo

¿Cómo explicar los esporádicos pero decididos sablazos que prodiga el escritor contra determinadas formas de lo religioso en *Paradiso*?

La sacralidad moderna tiene diversas y muy heterogéneas manifestaciones, no solo la propuesta de una nueva mitología y el culto a la poesía del Romanticismo. Ya hemos mencionado al nacionalismo (ver 1.2) —resaltado en el siglo XIX por el sociólogo Émile Durkheim (1953; 1973), junto al individualismo y el culto a la propiedad privada, como una nueva religión—, y obviamente hay que hablar también de la filosofía idealista alemana, relevante para nuestra disertación. Tal variedad es, cuando menos, paradójica.

El callejón sin salida del objetivismo es que el énfasis en la inmanencia que él supone conduce a fenómenos subjetivistas que, desde su propia óptica, no serían más que evasiones enajenadas o, al menos, extremismos conceptuales. En rigor, no siempre es así, pero tanto para evitar la real enajenación como para identificarla cabalmente sería preciso abandonar posturas unilaterales con respecto al conocimiento. La acuciosa dicotomía entre objetividad y subjetividad sería tal vez puramente funcional, o sea: artificiosa y relativa. Lo más común, sin embargo, es desprestigiar a una para entronizar a la otra.

Ahora bien, con respecto a la mitología schlegeliana con la que *Paradiso* muy bien se puede comparar, nos dice Javier Arnaldo (2014): “la mitología es igualmente una entidad relacionante. Los materiales se hallan en el *tejido* vivo. La fuerza de la cohesión entre los elementos disgregados es fundamento del conjunto mítico” (p. 32). Así que la cultura universal y sus referentes adquieren vida en la nueva mitología, pero esa subjetividad que los actualiza, o resucita, según el contrapunto lezamiano, no es una subjetividad del todo caprichosa, o aislada.

En este sentido, concluye Arnaldo que “la mitología como nuevo organismo de la producción poética, sustituye, en último término, a la historia y a la subjetividad, y propone el acontecer suficiente de la poesía; es hábitat de objetivación de toda la producción del espíritu” (pp. 32-33). La dicotomía entre subjetividad y objetividad se borra y el conocimiento adquiere un carácter creativo. El contrapunto lezamiano y la nueva mitología son proyecciones de un acervo cultural que revive y se transforma a través del poeta.

Por ello no es de extrañar que en *Paradiso* el narrador desacredite con saña o ironice con seriedad a diversos emblemas religiosos institucionales que amenazan con anular al sujeto, incluyendo —por más que el autor sea un católico ferviente— a una autoridad eclesiástica católica, la priora dominica del capítulo XIV (Lezama Lima, 1988, pp. 426-427), pero también los rigores del protestantismo o los acechantes símbolos islámicos que presiden, en un globo de hule infantil, el encuentro homosexual de Farraluke con un hombre disfrazado en un depósito de carbón (pp. 209-211) o, estampados en una chaqueta, el enjundioso coito de Fronesis y Lucía (pp. 286-288). Estas alusiones resultan ser un enigma superfluo de autoridad, pero casi ineludible, que celara la problemática naturaleza del ser humano.

La alienación religiosa, en sentido estricto —lo que podríamos considerar una esclerotización de lo sagrado en un culto o en una manifestación ritual que en últimas es social, o sea mundana y material—, alienación previa incluso a los cultos religiosos profanos del nacionalismo y del individualismo o en honor a la propiedad privada que señala Durkheim en la modernidad, o esto es, una alienación enquistada en la religión tradicional misma, es lo que el narrador de *Paradiso* observa en esos momentos.

La forma en que se nos presenta el “puritanismo cerrado” (p. 39) del organista Frederick Squabs, hace parte de un conjunto de trazos ficcionales que, según Cintio Vitier⁵², expresarían “una definida animadversión [...] hacia el protestantismo en general” (p. 34, nota n). Sin embargo, la inquina de José Lezama Lima es más bien contra ciertos aspectos que van más allá de la doctrina voluntarista del protestantismo, por más que esta doctrina defina las prácticas religiosas⁵³. ¿Cuáles aspectos? Aquellos que tienen que ver con una pertinaz fijación humana de lo sagrado en la conducta y con una exacerbación acomplejada de la misma, que tienden a impedir, aun en los más relajados católicos, una existencia libre en la fe.

De esta manera, el narrador describe a otro personaje ligado al protestantismo, el nórdico Selmo Copek, pero subrayando la morbosa necesidad suya, muy extendida en la secularización, de fulgurar en la realidad objetiva de los rituales sociales profanos:

un médico civil, cubano danés, el doctor Selmo Copek, pequeño, taciturno, que hablaba muy pocas veces y dándole una extraordinaria importancia a cuantas vaciedades se le ocurrían [...] Abría desacompasadamente el pecho, retrocedía, miraba con agrandados ojos a su interlocutor, y al no encontrar en éste la menor señal de asombro, dejaba caer los brazos como afirmando la inutilidad del saber en aquellas latitudes del sopor del cocodrilo. (Lezama Lima, 1988, pp. 31-32)

Lo que vemos es, de hecho, un ataque a actitudes que el escritor cubano veía en la propia Cuba cuando hablaba de la “pinta sobresaltada” (p. 22, nota ch), o sea, del fingimiento social. Es una noción universal, o una tendencia de la especie, que pone el valor del sujeto en su apariencia, y la vemos por igual en Squabs y Copek que en Leticia Olaya, la tía de José Cemí, y en ella incluso

⁵² Aunque disintimos de Vitier a este respecto, no deja de haber razones para afirmar esa animadversión de Lezama Lima por el protestantismo. Señalemos que no es casual que los himnos de la liturgia protestante buscaran prácticamente anular al contrapunto, por orden del propio Lutero, al hacer normativo lo que se conoce como homofonía, un silabeo regular del coro, en procura de un supuesto mayor entendimiento y vivencia de la liturgia por parte de sus practicantes.

⁵³ De hecho, el autor expresa su admiración, para nada sarcástica ni distanciada, por el pastor luterano Johann Sebastian Bach, reiterada en dos parlamentos de *Paradiso*, uno de Fronesis, otro de Foción (Lezama Lima, 1988, pp. 248, 253-254).

con relación a ideales que simulan a la poesía misma, o esto es: que simulan lo que para el autor resulta más sagrado, pero que también podía ser en un momento dado una simple moda. El adjetivo fingido, en el breve relato de las manías de Leticia durante sus esporádicos paseos por la provincia cubana, lo reafirma:

Un tirón de la fisiología la llevó al fingido romanticismo. Le ordenó al chofer que se detuviese, pues siempre que iba al campo entrecortaba un alegato de soledad y de afán de abrazar las buganvillas. Nadie se movió de la máquina, como si compartiesen el secreto de ese romanticismo tardío. (p. 217)

El movimiento de Leticia, el “siempre que iba al campo”, es una forma de ritual, pero, sea forzosa o espontáneamente, redundante en un “alegato”, una justificación que el narrador entiende como inevitable puesta en escena para los que la acompañan. Lo que presenciamos, pues, es una farsa de la poesía, un afán sacralizador volcado solo en el gesto. En el caso ya mencionado de la priora dominica podría parecer que sucede algo distinto y casi opuesto, una reconcentración en los valores espirituales, pero no es así: lo que ella delata son rasgos propios de una educación religiosa ardua en exigencias puramente externas que, más que fortalecer su espíritu, han desecado su gracia: “parecía enredar su irritación, apenas disimulándola. Se congelaba con furia serpentina, amaratando su rosado canadiense. El colérico plegado de sus labios desaparecía en esa cicatriz dejada por el martirio de su tonsura adolescente” (Lezama Lima, 1988, p. 426).

Nada más diciente del trauma en que puede volverse lo sagrado que la palabra “cicatriz” en este pasaje, y sobre todo “dejada por el martirio de su tonsura adolescente”, pero esto, en la novela de quien fuera un católico confeso, amigo y cómplice literario del sacerdote y poeta Ángel Gaztelu, se vuelve una admirable declaración abierta contra las prácticas represoras de la misma iglesia a la que él pertenecía. En *Paradiso*, en suma, no hay valoración positiva de lo religioso en su sentido social y ni siquiera ritual, pero la censura a su mecanización es la misma y actúa en el

mismo sentido que una censura más general a la mecanización de la conducta en la sociedad secularizada.

Ahora bien, esto es tácitamente desnudado como crasa obcecación, y no defecto inevitable de una vida religiosa, en la descripción de la actitud opuesta, o sea, en la serena y divina confianza que le inspira a José Cemí su madre cuando en el capítulo IX lo invitaba, en pasaje ya referido, a contar la historia de su familia y a seguir su vocación sin evadir el peligro: “El orgullo consistente en seguir el misterio de una vocación, la humildad dichosa de seguir en un laberinto como si oyéramos una cantata de gracia, no la voluntad haciendo un ejercicio de sogá” (p. 234).

No es difícil ni sería erróneo asumir que la asimilación de un orgullo misterioso y una humildad dichosa al acto de oír una cantata de gracia es un guiño al protestantismo grácil de Bach, quien es el más celebrado cultivador del género de la cantata durante el Barroco. Mientras que ese “ejercicio de sogá” que la narración de *Paradiso* rechaza veladamente no solo es una sátira al voluntarismo doctrinario del protestantismo, sino además una descripción jocosa, pero bien expresiva, de lo que para José Lezama Lima son los mismos esfuerzos denodados por cumplir con algún formalismo ritual, sagrado o profano, de Squabs, Selmo Copek, Leticia Olaya o la burlada monja inflexible que evalúa a Oppiano Licario en el capítulo XIV. Quienes solo son capaces de ver en el mundo esas apariencias que, antes referidas, constituyen el rasgo característico de la sociedad civil. Según Gutiérrez Girardot⁵⁴, un mundo progresivamente objetivista que ha discurrido hasta hacer del ritual social en sí mismo la única prueba, o prueba absoluta, de cada cosa.

⁵⁴ “Al mandamiento desaforado ‘enriqueceos’ de la sociedad burguesa correspondió su otro mandamiento de ‘representar’. Y la ‘representación’ tuvo lugar principalmente en la esfera de la vida pública” (Gutiérrez Girardot, 2004, p. 101).

Esto significa una inversión de valores en los conceptos tradicionales de trascendencia e inmanencia que resulta propia de la secularización y que puede pasar inadvertida⁵⁵. ¿Cómo se expresa en *Paradiso* este matiz inmanente y profano que inscribe el ulterior giro objetivista de la religión en el significado que damos convencionalmente a lo sagrado y a la trascendencia? La respuesta, al igual que en el Romanticismo, es: mediante una integración de lo subjetivo y lo objetivo en una conciencia poética⁵⁶.

2.2 *Paradiso* y el temprano Romanticismo alemán: la conciencia como verdad absoluta

Hay un momento elocuente en *Paradiso* que, en frente de un fenómeno natural, un tumor benigno extirpado a Rialta, la madre de José Cemí, opone las miradas objetiva y poética de una manera que puede llegar a convencernos efectivamente de que José Lezama Lima compartía con

⁵⁵ Durkheim (1973) en un ensayo de 1898 dice, con los énfasis de su discurso sociológico objetivista, a propósito del naciente culto al individuo: “human person, the definition of which is like the touchstone which distinguishes good from evil, is considered sacred in the ritual sense of the world. It partakes of the transcendental majesty that churches of all time lend to their gods; it is conceived of as being invested with that mysterious property which creates a void about sacred things, which removes them from vulgar contacts and withdraws them from common circulation [...] Such an ethic is therefore not simply a hygienic discipline or a prudent economy of existence; it is a religion in which man is at once the worshipper and the god” [“La persona humana, cuya definición es como la piedra de toque que distingue al bien del mal, es considerada sagrada en el sentido ritual de la palabra. Participa de la majestad transcendental que las iglesias de todos los tiempos han dado a sus dioses; es concebida como un ser investido de esa misteriosa potestad que crea un vacío alrededor de las cosas sagradas, que las aparta del contacto vulgar y las oculta de la circulación común [...] Una ética como esta no es entonces simplemente una disciplina de higiene o una prudente economía existencial; es una religión en la que el hombre es a una sola vez el adorador y el dios”] (p. 46). Apreciamos que no solo el individuo sacralizado, o los dioses de la Antigüedad, sino en general la propia “majestad transcendental que las iglesias de todos los tiempos han dado a sus dioses” pueden ser considerados solo por el científico social que era Durkheim como algo sagrado “en el sentido ritual de la palabra” y según sus efectos profanos sobre la sociedad, puntualmente, según la influencia del tabú.

⁵⁶ Este proceso es acorde, aunque con una perspectiva enteramente subjetivista, con el desarrollo que aprecia Georges Bataille en la historia de las religiones que traza en su *Teoría de la religión* (1948). Para Bataille (1981), lo inmanente es lo sagrado desde siempre y en los orígenes de la humanidad habitaba al individuo “como el agua dentro del agua” (p. 22), y conforme surge la diferenciación del sujeto, ya la inmanencia se hace huidiza y sufre una serie de desplazamientos a lo largo del tiempo que concluye, virtualmente, en la sacralización de los objetos de la modernidad, objetos que él llama “las cosas” (p.24). El camino de retorno al reconocimiento de lo sagrado inmanente en el sujeto, que propone y vaticina Bataille al final de su libro (pp. 104-107), es otro ejemplo de la sacralidad moderna, afín a los actos de conciencia del ser en el mundo del Romanticismo.

los Románticos esa idea de que tanto en un culto o práctica religiosa, como en toda verdad realmente objetiva, hay algo más que la realidad externa o pragmática y social⁵⁷.

En ese pasaje, la mirada de Cemí sobre el tumor que logra ver “en una vasija transparente, como una olla de cristal” (Lezama Lima, 1988, p. 318), alterna entre la más aguzada y vertiginosa descripción formal (p. 319), lo que ha oído decir juiciosamente al doctor Santurce sobre el funcionamiento del tumor —que es una recta mirada científica— y las reflexiones que sobre el joven Cemí despierta el tumor⁵⁸:

De la misma manera, en los cuerpos que logra la imaginación, hay que destruir el elemento serpiente para dar paso al elemento dragón, un organismo que está hecho para devorarse en el círculo tiene que destruirse para que irrumpa una nueva bestia, surgiendo del lago sulfúrico, pidiéndoles prestadas sus garras a los grandes vultúridos y su cráneo al can tricéfalo que cuida las moradas subterráneas. El fibroma tenía que existir como una monstruosidad que lograba en el organismo nuevos medios de asimilación de aquella sorpresa, buscando un equilibrio más alto y más tenso. (Lezama Lima, 1988, p. 319)

La asimilación del tumor a “una monstruosidad” que, como “los cuerpos que logra la imaginación”, nos hace buscar “un equilibrio más alto y más tenso”, no es menos legítima que los conocimientos fisiológicos expuestos por el doctor Santurce. De hecho, este discurso objetivista se hace monótono y fatigante para Cemí (p. 320). La realidad, igual que en los

⁵⁷ Recordemos especialmente, en el beligerante ensayo *La cristiandad o Europa*, los ataques de Friedrich von Hardenberg (Novalis) (2007) a la dictadura de la razón y de la ciencia, del objetivismo (p. 244). Asimismo, el autor relaciona el concepto clave de ironía en el pensamiento de Friedrich Schlegel, con la viveza de espíritu. Novalis, en el manuscrito de *Polen* afirma: “Aquello que Schlegel caracteriza tan agudamente como ironía, a mi entender, no es más que la consecuencia, el carácter de la verdadera reflexión —de la verdadera presencia de espíritu [...] El espíritu se manifiesta siempre sólo bajo una apariencia *extraña y vaporosa* [...] Me parece que la ironía de Schlegel es el auténtico humor” (pp. 206-207). Por su parte, el mismo Schlegel (2009) respondía a la polémica levantada por una alegada incomprensibilidad de su estilo de la siguiente manera: “Creedme, os moriríais de angustia si, como exigís, el mundo en su totalidad se volviera de veras comprensible” (p. 233), con lo que se pretende negar que el criterio explicativo y enciclopédico de la razón moderna agote a la realidad.

⁵⁸ Mignolo (1979) hace un prolijo análisis del modo en que este pasaje de *Paradiso* despliega un lenguaje de significaciones no racionales mediante lo que él llama una técnica de “derivación y red” (pp. 94-97). Por ejemplo —aunque Mignolo no se ocupa de ello—, las palabras dragón y serpiente, que hacen aquí una aparición nada inocua, se volverán dos claves soterradas de la novela, de sentidos virtualmente indeterminables.

Románticos, se aprecia, más allá del denostado ocasionalismo de estos⁵⁹, como origen incesante de una revelación superior y objetiva, en la que lo subjetivo —aunque no de cualquier manera, sino trabajándose a sí mismo: destruyendo “el elemento serpiente para dar paso al elemento dragón” (Lezama Lima, 1988, p. 319)— puede captar resonancias que la ciencia y el objetivismo, pese a su ideal de conocimiento, no alcanzan o se niegan a tener en cuenta. Y aún más: ya que esos “cuerpos que logra la imaginación” se entienden como formas de afección que deben depurarse, en busca de la armonía, se asume que tampoco la subjetividad es, ni mucho menos, infalible⁶⁰.

En este punto hay que recordar especialmente los dos términos de la expresión “ordenamiento de lo invisible” (p. 353) con que José Cemí se refiere a uno de los varios momentos que constituyen la revelación más importante de su vida: cuando accede a una serie de epifanías que le comunican su dignidad como poeta (pp. 350-357). En ese pasaje de la novela,

⁵⁹ Para Carl Schmitt (2000), el ocasionalismo es un vicio característico del Romanticismo que consistiría en el uso puramente afectivo del mundo para la exaltación del yo creador (pp. 141-175). En un momento dado, la denuncia del politólogo alemán toma para uno de sus principales ejemplos unas palabras de Novalis sobre la vida como novela — el fragmento 65 de *Polen*, fragmento 66 en el manuscrito original—. Ese fragmento dice: “Todas las casualidades de nuestra vida son materiales con los que podemos hacer lo que queremos. Quien tenga mucho espíritu sacará mucho provecho de su vida - cada conocido, cada acontecimiento sería para la persona completamente espiritual - el primer eslabón de una serie infinita - el principio de una novela infinita” (Novalis, 2007, p. 210). Ante esto, Schmitt (2000) comenta: “El mundo exterior y la realidad histórica son de interés para la actividad Romántica en la medida en que — para utilizar una expresión de Novalis— puede ser el comienzo de una novela: el *hecho* dado no es considerado objetivamente en sus relaciones políticas, históricas, jurídicas o morales, sino que es objeto de interés estético-emotivo, algo que enciende el entusiasmo Romántico” (p. 147). No obstante, si se acude al fragmento original de Novalis se puede advertir que la expresión “novela infinita” no tiene que ver solo con la estética sino con una noción más amplia de la vida: es una metáfora que nos quiere representar la idea, muy común entre la diversa constelación que fueron los Románticos, incluyendo a Goethe, de que la vida y las circunstancias deben ser para el sujeto como lo es un bloque de mármol para el escultor, un mundo sensible que el sujeto determina, tal y cual lo hace el escritor con su novela, en tanto el sujeto es función o expresión del mundo de lo inteligible, del cual recibe un dictado interior en su encuentro objetivo con lo sensible. Resulta claro que para el pensamiento objetivista, ya sea marxista o ya sea el realismo político de Schmitt, la “relación adecuada” con el mundo (Schmitt, 2000, p. 148) pasa por una razón pragmática: su afán es interactuar con el mundo de manera sobria y aséptica, impersonal. Sin embargo, lo que para el objetivismo es la verdad —“el mundo externo y visible” (p.148) del que habla Schmitt—, y una verdad enunciable, asimilable por la razón, que para los Románticos era solo parte de la verdad y se subsumía en una verdad de índole superior que escapa al entendimiento racional y se ahonda en las profundidades del sujeto, en su capacidad de determinar al mundo sensible, objetivo, por medio de un acto de conciencia del ser en el mundo.

⁶⁰ Algunos ejemplos de contrapunto fallido permiten comprender que el eventual yerro se da bajo una perspectiva en exceso personalista, como la tendencia “neroniana” de Foción (Lezama Lima, 1988, p. 237), que culmina apoteósicamente en su delirio sobre el nombre del dios Anubis (pp. 347-348), o la simple alienación por la bebida de Martincillo en sus falsas epifanías, al comienzo del capítulo XIII (pp. 402-403).

comprensiblemente famoso⁶¹ y al que volveremos en el 3.2.2 y 4.2.1, el joven descubre que su percepción individual, ello es aquí lo “invisible”, puede armonizarse —ordenarse en arreglo— con el cúmulo de objetos y de hechos que lo rodean, ya sea mediante sencillas composiciones que él opera en el mundo, o bien, que descubre, que se le muestran, en una dinámica vital que en otros textos él asimila a la respiración: dar y recibir el aliento⁶².

En cualquier caso, se nos dice al principio, después de que Cemí ha cobrado su “pequeño sueldo”, en medio de su paseo habanero, la mirada “logró aislar” algo de una vitrina, y “ese aislamiento” se le hace inevitable a Cemí, fatal (p. 351). Sin embargo, el narrador destaca, con el discurso libre indirecto, que las figuras “no querían o no podían organizarse en ciudad, retablo o potestades jerarquizadas” (p. 351). Es decir, no significan nada por sí solas, están “en secreto como impulsadas por un viento de emigración” (p. 352). Para usar el término más exacto en el universo lezamiano son hipertéticas, están allí por algo que a conciencia el espectador desconoce (ver anexo 2).

La alegría que provoca en él la transmutación inocente, no premeditada, que su propia voluntad obra en la composición de los objetos ubicados en su hogar, lo lleva

a meditar cómo se producían en él esas recomposiciones espaciales, ese ordenamiento de lo invisible, ese sentido de las estalactitas. Pudo precisar que esos agrupamientos eran de raíz temporal, que no tenían nada que ver con los agrupamientos espaciales, que son siempre una naturaleza muerta [...] La esencia del tiempo, que es lo inasible, por su propio movimiento, que expresa toda distancia, logra reconstruir esas ciudades tibetanas, que gozan de todos los mirajes, la gama de cuarzos de la vía contemplativa, pero en las que no logramos penetrar. (Lezama Lima, 1988, p. 353)

⁶¹ Mencionemos el fundacional ensayo “Para llegar a Lezama” (Cortázar, 1970a, pp. 160-162), los excursos al respecto de (Ortega, 1975, p. 513; Ruiz, 1981, p. 62; Silva, 2009, pp. 166-168) y, especialmente, el estudio de Cervera (2011).

⁶² En “Confluencias”, en un pasaje muy relacionado con el que estamos comentando, José Lezama Lima (1971) lo dice así: “Ciudades a las que el hombre llega y no puede luego reconstruir. Ciudades edificadas con una lentitud milenaria y cortadas y destruidas desde la base en el instante de un parpadeo. Hechas y deshechas con el ritmo de la respiración. Unas veces hechas por el descenso súbito de lo estelar y otras hechas como una momentánea columnata de lo telúrico” (p. 177).

Es crucial el modo en que la narración se refiere a los hallazgos: son “recomposiciones espaciales”, pero Cemí puede lograr un “ordenamiento de lo invisible” que consiste en la aparición de un “sentido de las estalactitas”⁶³, tal como unas líneas más arriba nos ha informado que “la representación de [otra] composición [muestra] la misma existencia de la triangularidad de un triángulo” (p. 353). O sea: aun siendo abstracta, es una realidad objetiva y, frente a esos agrupamientos, plenamente singular.

Es claro que se trata de una verdad soterrada que se construye de modo no demostrable, una verdad que establece contacto con el mundo visible: son hallazgos de la mirada y también son las recomposiciones materiales que configura el poeta, pero entonces prosigue en lo invisible, se reelabora, y da conciencia y lugar, sentido, a la percepción individual y a la dimensión mental de esas percepciones que él llama estalactitas porque penetran en la caverna, destilan desde afuera hacia adentro y construyen la Orplid, la ciudad espiritual, la edificación cultural del ser humano.

En este sentido se vuelve perfectamente comprensible la afirmación tajante de Agudelo (en prensa):

La conversión del hecho en causalidad metafórica es para el poeta [Lezama] *firme certeza de que la imaginación es más real que la realidad* [y] con esta fe o doctrina, [él] se rebela contra nociones materialistas y mecanicistas llamadas a ser signo de época. [énfasis nuestro]

Es allí, en esa certeza de *Paradiso* sobre la verdad que subyace en una subjetividad consciente, donde surge realmente una nueva sacralidad con su visión integradora, en oposición a la unilateralidad del objetivismo, y que seguidamente deberemos cotejar a fondo con las

⁶³ Recordemos que a partir de una cita de Albert Thibaudet muy influyente sobre Lezama, de su *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* de 1936, cuando el crítico francés describe los efectos de la poesía de Mallarmé como una formación de estalactitas, Vitier habla de la Orplid en el escritor cubano como “la ciudad de las estalactitas” (Lezama Lima, 1988, pp. 468-469 en nota 5).

concepciones del Romanticismo alemán sobre la poesía, lo sagrado y la religión, si lo que queremos es exponer a cabalidad a la novela cubana como una escritura sagrada de la modernidad.

Preliminarmente señalemos que, de hecho, tal y como se lo hubieran soñado los Románticos, la inmanencia y el mundo sensible en su naturaleza inconmensurable concluyen, o bien, al contrario, se explayan en *Paradiso* en una trascendencia universal que hace del poeta, más allá de una definición tipológica o gremial, o bien, que hace de todo ser humano consciente, un ser consciente de la existencia como paraíso.

Este ser está habitado por la gracia de percibir eso que Schleiermacher (1990) consideraba un milagro y algo sagrado que lo abarca, en propiedad, a todo en uno (p. 77). Esa facultad es explicada en *Paradiso* por doña Augusta, en su último diálogo con su nieto, José Cemí, que corona la formación del joven en la novela:

Hemos sido dictados, es decir, éramos necesarios para que el cumplimiento de una voz superior tocase orilla, se sintiese en terreno seguro. La rítmica interpretación de la voz superior, sin intervención de la voluntad casi, es decir, una voluntad que ya venía envuelta por un destino superior, nos hacía disfrutar de un impulso que era al mismo tiempo una aclaración... (Lezama Lima, 1988, p. 365)

En los momentos postreros de su vida, doña Augusta nos indica que los poetas en la modernidad, y desde siempre, desasidos del voluntarismo del ritual, “sin intervención de la voluntad casi”, ritual al que tampoco renuncian, pero cuyo dogmatismo buscan confrontar, acceden a una visión que corrobora la existencia de las cosas en una dimensión trascendente, no solo mundana, aunque también abarca y exalta a lo mundano con sus obras. Solo así esa “voz superior”, que podemos entender como la consciencia de la trascendencia, “toca orilla” y se siente “en terreno seguro”⁶⁴.

⁶⁴ Aquí entramos en franca discrepancia con la lectura de Rodríguez Matos (2017) sobre este fragmento. Si para él — y consideramos que, en principio, correctamente—, algunas marcas de enunciación del discurso de doña Augusta, sus vacilaciones y debilidad, y la situación misma de premura en la que se da el diálogo con Cemí, definen en términos

2.2.1 La “voz superior” de *Paradiso* y el poeta como mediador en el temprano Romanticismo

La hermandad de concepciones de José Lezama Lima con lo que para Schleiermacher (1990) es el acto pasivo de intuición del Universo (p. 35) y con lo que para Schelling (como se citó en Reale, 2016b) es la filosofía de la estética como absoluto (pp. 87-88), es una fraternidad real. Y si acudimos a Beiser (2009), encontramos que esta afinidad de la idea de poesía como absoluto entre el autor cubano y el Romanticismo es del todo evidente (pp. 13, 353-355). Veamos.

Nos debemos enfrentar, inicialmente, con la evolución de los términos idealismo y absoluto en el Romanticismo, correspondiente a dos periodos diversos del idealismo alemán, cuyo examen controvierte la idea de que para este movimiento todo se reducía al sujeto, a la subjetividad. Si durante una primera fase del idealismo —el idealismo subjetivo o formal—, para Kant y Fichte el sujeto es la fuente formal de la experiencia, en una fase posterior —el idealismo objetivo o absoluto, justamente la que corresponde al Romanticismo temprano—, la forma de la experiencia también trasciende al sujeto: es ajena a él (Beiser, 2009, p. 11). El principio universal objetivo que Beiser llama “razón intuitiva” (p. 355) se constituye así en la raíz de las apariencias y de las percepciones, y vendría a coincidir con el místico “Uno y Todo” tan mentado por los propios Románticos hasta hacer de él, a fines del siglo XVIII e inicios del XIX, un lema generacional (Ginzo Fernández, 1990, pp. XXV, LXIV).

El conocimiento que permite este principio objetivo, el absoluto, propiamente hablando, solo llega a su plenitud en el acto de conciencia reflexiva sobre sí mismo, tal como en las palabras

latos una desacralización del dictado Romántico de una voz superior (pp. 159-161), esto no es en la novela una desautorización total del mismo, como Rodríguez Matos busca hacerlo ver. Según nuestro análisis, simplemente, el relato tiene en cuenta —y, de hecho, hace énfasis en— la precariedad y mortalidad del poeta, muy relacionada con la relación entre lo continuo, el mundo material, y lo discontinuo, la poesía, de la que Lezama Lima habla en otros pasajes de su ensayística, y muy profusamente en “X y XX” (1945). Por otra parte, la incomunicabilidad de la poesía es clave en *Paradiso*. Aspecto que trataremos en el capítulo 3.

de doña Augusta, “éramos necesarios”, lo que configura cabalmente un momento de epifanía.

Beiser (2009) lo dice de este modo:

To be sure, the subject would be only a manifestation, embodiment, or appearance of the absolute; but it would still be given pride of place as the very culmination of nature and history. The central role of subjectivity was reinstated as the *end* or *purpose*, though not as the foundation or starting point, of nature and history. For just this reason, it is necessary to be extremely cautious in claiming that absolute idealism permits the absolute to exist independent of the knowing subject. Schelling, Hegel, Schlegel, Hölderlin, and Novalis all held that the absolute comes to its fullest realization, organization, and development only in the self-awareness of the knowing subject⁶⁵. (p. 13)

Dicho de otra manera, la objetividad absoluta estaría mucho más allá del lenguaje del “hecho dado” del objetivismo (Schmitt, 2000, p. 147), que es el lenguaje de la “sociedad civil”, y solo podría “darse” en el acto de conciencia subjetiva, o como quisiera Schelling en su *Sistema del idealismo trascendental* (1800), en el arte como manifestación objetiva de la subjetividad⁶⁶ (Reale y Antiseri, 2016b, pp. 87-88). Esta revelación igualmente comportaría un correspondiente carácter sagrado en la sensibilidad poética, ya presente en la categoría kantiana de lo sublime, en la *Crítica del juicio* (1790), según la cual la comprensión del mundo inteligible pasa en el arte por los sentidos y trasciende todo concepto que la razón pueda concebir. La raíz del arte como revelación, en suma, está para el Romanticismo en lo que Schleiermacher (1990) llama “intuición y sentimiento” (p. 35) del Universo, lo cual para él es la esencia o definición de la religión.

⁶⁵ “Sin lugar a dudas, el sujeto sería solo una manifestación, encarnación o apariencia del absoluto, pero todavía se le daría un puesto de honor como la culminación misma de la naturaleza y la historia. El papel central de la subjetividad se restableció como *fin* y *propósito*, aunque no como la fundación o punto inicial de la naturaleza y la historia. Solo por esta razón, es necesario ser extremadamente cauteloso al afirmar que el idealismo absoluto permite al absoluto existir independientemente del sujeto. Schelling, Hegel, Schlegel, Hölderlin y Novalis sostenían todos que el absoluto solo llega a su plena realización, organización y desarrollo en la auto-conciencia del sujeto cognoscente”. [traducción propia]

⁶⁶ Como ya lo tratábamos en la nota 26 del capítulo 1, la filosofía trascendental de Schelling viene a dar respuesta a la divergencia y al mismo tiempo a una relación implícita entre la filosofía teórica, o realista, que pone en primer término a la realidad exterior al suponer en ella un mundo invariablemente determinado. La filosofía práctica, o idealista, fundada por Kant, que consideraba, al contrario, que el sujeto determina al mundo sensible. Schelling encuentra en el arte la unidad entre lo objetivo y lo subjetivo, su filosofía trascendental entiende a la actividad estética como el absoluto, propiamente hablando.

Pero consideremos más en detalle lo que la alusión de doña Augusta, “una voz superior”, implicaría desde los Románticos para el poeta como mediador o profeta.

Es bien sabido que el Romanticismo alemán estaba definido sociológica y conceptualmente en contraste con la Ilustración y las revoluciones de Estados Unidos y Francia en el siglo XVIII. Sin embargo, para Rodríguez Matos, la influencia de estos hechos sería además lo que habría provocado en los Románticos a) un “deseo” de soberanía por parte del poeta, y b) una experiencia distinta del tiempo, no asumida cabalmente por la literatura y la cultura mundial antes de José Lezama Lima, lo que llama el ensayista la experiencia “del tiempo sin tiempo” (Rodríguez Matos, 2017, pp. 62-68), o sea, la experiencia —no obstante— temporal de un vacío inmanente, en el que la temporalidad histórica se evapora.

Sobre el primer aspecto, el deseo y el inmediato arrogarse de soberanía por parte del poeta, Rodríguez Matos percibe que no se trata solo de una soberanía política o empírica, pero enfatiza, cercano a Schmitt en su diagnóstico —a quien además cita—, que por supuesto esa soberanía intelectual anhelada y aun esgrimida con orgullo por el poeta tiene inevitablemente unos tintes políticos y contamina peligrosamente a un entorno con vocación demócrata de un subjetivismo que, como diría Schmitt (2000), puede tender con suma facilidad a la tiranía (p.63).

Sobre el segundo aspecto, la experiencia “del tiempo sin tiempo”, la reflexión procede del hecho de que, para el Romanticismo, y aquí Rodríguez Matos acude al fragmento 44 de las *Ideas* de Schlegel, el poeta recibe “un dictado”, y como mediador entre la voz que le dicta y el pueblo, el poeta debe resignar toda ambición política y ser un educador. El fragmento original de Schlegel (2009) dice:

No podemos divisar a Dios, pero sí vemos lo divino por todas partes, en primer lugar, y en su forma más genuina, en el centro de una persona inteligente, en la profundidad de una obra humana viviente. Puedes sentir y pensar la naturaleza de un modo inmediato; no así la divinidad. Sólo un hombre entre muchos es capaz de pensar y hacer poesía de forma

divina, y de vivir con religión. Nadie puede erigirse como mediador directo de sí mismo y de su espíritu, pues tal instancia mediadora debe ser un puro objeto cuyo centro es puesto por el sujeto como algo externo. Cada cual elige y se pone un mediador, pero sólo es posible escoger y poner como mediador a aquél que ya se ha puesto de antemano como tal. Un mediador es aquél que percibe en su interior lo divino y se sacrifica, aniquilándose a sí mismo, para predicar, comunicar y exponer lo divino a toda la humanidad por medio de sus costumbres y de sus actos, de sus palabras y de sus obras. Si no se siente este impulso, es que lo que se había percibido no era divino ni propio. La vida superior del ser humano en su totalidad consiste en la actividad de mediar y ser mediado, y cada artista ejerce de mediador para los demás. (pp. 199-200)

De nuevo advertimos en estas palabras, antes que nada, la tensión entre la divinización de lo inmanente, “vemos lo divino por todas partes”, y el surgimiento de un culto al individuo —“en primer lugar [...] en la profundidad de una obra humana viviente”. Pero Schlegel entiende además que no todo individuo es consciente de lo divino que reposa en su persona, y para que tal acto de consciencia se dé, todos necesitan de un mediador, de alguien que se haya “puesto” a sí mismo mediador ante los demás. La “aniquilación” de sí mismo a la que se hace referencia solo es de carácter pragmático.

Por eso, el acto de ponerse uno a sí mismo como mediador, que debe mucho a la concepción del yo de Fichte, solo estaría reservado para quienes sepan, al mismo tiempo, distanciarse de su interés empírico y simplemente expongan ante los demás lo divino que hay en ellos mismos⁶⁷. El artista, en especial, en tanto poeta, “solo un hombre entre muchos”, o sea, repetimos, no solo por cuestión de oficio, sino por disposición idiosincrásica, es considerado un mediador por excelencia,

⁶⁷ Toda presunción sobre una torpeza política del Romanticismo —presunción relativa a una relación más general del Romanticismo con la política que nada más tiene que ver tangencialmente con nuestros objetivos en este trabajo— debe pasar por la visión que esta corriente tiene de una soberanía individual en términos espirituales, noción que, como otras, el Romanticismo también hereda o toma de Platón. Estanislao Zuleta (2010) en “Grecia, la doctrina de la demostración y la tragedia”, nos recuerda, precisamente, una paradoja similar en el pensamiento de Sócrates, quien por medio de la razón (o su “demonio”, según la *Apología de Sócrates*, 31d) cuestionaba la autoridad absoluta de la ley y se arriesgaba así a un anarquismo perjudicial para la polis (pp. 15-16). El apunte de Zuleta, como nos lo recuerda él mismo, proviene del apartado “Las vicisitudes de Sócrates”, capítulo 2, Sección Primera, de las *Lecciones sobre la historia de la filosofía* de Hegel.

pues “cada artista ejerce de mediador para los demás”, alguien que comunica a los demás esa divinidad que él ve “por todas partes” pero está de modo “más genuino” en ellos mismos.

Nos resulta claro que eso divino es justamente la voz que le dicta al poeta Romántico desde algo muy similar al propio “vacío” del “tiempo sin tiempo” que Rodríguez Matos ve hecho experiencia no-amorfa en la obra de José Lezama Lima, y cuyos trazos remotos evoca en un momento dado citando a Maurice Blanchot para postular en el solo acto de escribir la emergencia de algo que se aparta del poder y de su propio poder (Rodríguez Matos, 2017, pp. 68-72). Aun a pesar de lo que el académico sostiene por principio en su investigación⁶⁸ (p. 23), su idea del vacío y lo informe en José Lezama Lima no puede desligarse, entonces, del “dictado” de una voz interior, así esta se pronuncie de modo precario o intermitente, pues doña Augusta habla de ella en la frase citada arriba de *Paradiso* —y otras veces el narrador en la novela, notoriamente al comentar la respuesta del Coronel a la abuela Mela (Lezama Lima, 1998, p. 118)—, al modo en que lo escrito se escribe, según Blanchot (1982), más allá de la voluntad del autor y aun de una meta conseguida o no, con o sin interrupciones (p. 26).

⁶⁸ “That Lezama is the poet of the interruption of that [Romantic] dictation [of the Muses, of the divine] is the reason that he can eventually break into a writing of the formless, even as this is a nonfigure that will accompany, sometimes imperceptibly, his most recalcitrant Catholic pronouncements” [“Que Lezama sea el poeta de la interrupción de ese dictado [Romántico de las Musas, de lo divino] es la razón por la que él eventualmente irrumpe en una escritura de lo informe, incluso así sea esta una no-figura que acompañará, a veces imperceptiblemente, sus más recalcitrantes proclamas catolicistas”] (Rodríguez Matos, 2017, p. 23) [traducción propia]. En rigor, una lectura que solo relacione al absoluto del Romanticismo con lo divino en tanto mera mitología —el dictado de las Musas—, o que lo diferencie del no-ser —relación que también hace (Lupi, 2012, pp. 217, 218; 2013, pp. 143, 150)—, no podría hallar con juicio relación alguna entre José Lezama Lima y el Romanticismo. Sin embargo, el idealismo Romántico también abarca o recupera el no-ser en el orden del tiempo, como lo sugiere la reflexión de Hölderlin (2014) sobre el devenir: “*lo posible* que pasa a la *realidad*, en cuanto *la realidad se disuelve*, tiene efecto, y provoca tanto el sentimiento de la disolución como el recuerdo de lo disuelto” (p. 233), o las provocaciones de Schlegel (2009) sobre los malentendidos alrededor de la palabra tendencia: “todo se encuentra todavía en estado de tendencia [...] la presente época es la época de las tendencias” (p. 228), que justamente Lupi asume como una relación exclusivamente tangencial del Romántico con el absoluto, pero que a renglón seguido Schlegel proyecta en el tiempo, como tendencias que solo podrán ser “corregidas y resueltas” (pp. 228) en el futuro. Esta posibilidad permanente del no-ser escaparía a cualquier consideración del absoluto como fundamento estable del ser. Ver nota 111 en 4.1.

Más bien, sucede que esa voz, como el vacío del tiempo sin tiempo en la escritura, se manifiesta de modo precario, efímero, singular, y también por eso, en cualquier caso, no necesita ser una entidad metafísica para apartarse del objetivismo de la ciencia, el tiempo medible del historicismo y el universo contable, tasable, del utilitarismo burgués. Esa voz interior, ciertamente —muy similar al demonio de Sócrates—, no deja de relacionarse con lo externo y de configurar un espacio, pero nos comunica otra verdad en las cosas distinta a su denominación social, a veces ajena a la realidad empírica, y su nacimiento es justamente, para Schleiermacher, la intuición del Universo como algo de lo que cada uno de nosotros en nuestra íntima sensibilidad hacemos parte viva.

Examinemos ahora en extenso estas ideas y sus repercusiones en la literatura.

2.2.2 Schleiermacher y *Paradiso*: la religión y el arte, percepción de lo indeterminado

En *Paradiso*, además de los ejemplos que ya hemos visto en 2.1.3, el narrador expresa con finura pero total franqueza su antipatía por el moralismo con que los practicantes suelen asociar a la religión. Esta antipatía la percibimos cuando José Cemí se aleja de unos estudiantes de Derecho que consideran escandalosa la orientación sexual de Baena Albornoz, ya que él “poco tenía que hacer entre esos comentarios” (Lezama Lima, 1988, p. 247) y su fineza al respecto la encontramos en su gran disquisición filosófica con Fronesis y Foción sobre la homosexualidad. La expresión es ciertamente sarcástica: “Cemí recordó que para un teólogo era materia de escándalo comer una jamonada en viernes” (p. 247). Lo que quiere decir, esto último, que incluso existe una contradicción entre el objeto de interés del teólogo como tal —Dios— y las repercusiones fundamentalistas de la metafísica y de la moral.

Aquí hay una profunda comunión de visiones ante la religión, una comunión ligera en apariencia, entre José Lezama Lima y Schleiermacher, pero no casual.

Friedrich Schleiermacher es un pensador menos conocido que los hermanos Schlegel o que Novalis, pero hacía parte integral del grupo original de los Románticos que publicaron en el *Athenaeum* y, así como desde mediados del siglo XX ha vuelto a ser muy estudiado, en su momento fue también muy influyente. Estudioso característico de una sacralidad moderna, Schleiermacher diferencia a la religión, en tanto fenómeno espiritual, de su sentido social, pero en su concepción no solo el aspecto cultural de la religión, sino también aquella misma dimensión subjetiva es, al mismo tiempo trascendente e inmanente o mundana, al punto de que su *Discurso sobre la religión* ha sido atacado simultáneamente por subjetivista y por espinosista, o panteísta (Ginzo Fernández, 1990, p. LX).

Por algo Novalis (como se citó en Ginzo, 1990) consideraba a Schleiermacher un hermano y decía que él representaba “la pulsación de la nueva época”⁶⁹ (p. LXXXV). Schleiermacher rompe con una tradición escatológica de largos siglos en la que la religión era un asunto metafísico, pero también rompe con la visión moral o práctica de la religión sobre la que Kant había puesto hacía poco todo su acento en su libro *La religión dentro de los límites de la mera razón* (1793). Ginzo Fernández (1990) lo expone así:

el planteamiento schleiermachiano se va a diferenciar de la apologética anterior. Si en esta última se pretendía hacer plausible la religión a partir de la autoridad bíblica o bien desde argumentos filosóficos, históricos o científico-naturales, Schleiermacher aspira, por el contrario, a considerar la religión como un fenómeno que reposa sobre sí. (p. XLIX)

⁶⁹ Dentro de la acogida que despertó el *Discurso sobre la religión* de Schleiermacher entre los Románticos, la reacción de Novalis llama la atención por el decidido entusiasmo de su apoyo. De hecho, según es aceptado, el famoso ensayo *La cristiandad o Europa*, de Novalis, en el que aboga por una nueva espiritualización del pueblo contra el imperio ya establecido de la razón, es “deudor”, casi una extensión o comentario del *Discurso* (Canner-Liese, 2007, p. 23). Ginzo Fernández (1990) señala al respecto del texto de Schleiermacher: “Con distintos matices, la obra fue considerada como la expresión prototípica de la concepción Romántica de la religión” (p. LXXXV).

Es decir que incluso los textos sagrados, “la autoridad bíblica”, y esto es clave para nosotros, estarían sutilmente separados de la esencia de la religión, así como toda argumentación o especulación que pueda darse a partir del sistema de creencias de la misma. La religión simplemente compartiría con la metafísica y la moral el mismo objeto de interés —“el Universo y la relación del hombre con él” (p. LII)—, pero se relacionaría con ese objeto de manera bien distinta. En palabras de Schleiermacher (1990), la metafísica

clasifica al Universo y lo divide en tales y cuales seres, investiga las causas de lo que existe y deduce la necesidad de lo real, ella extrae de sí misma la realidad del mundo y sus leyes. La religión no debe, por tanto, aventurarse en esta región; ella ha de rechazar la tendencia a establecer seres y a determinar naturalezas, a perderse en una infinidad de razones y deducciones, a investigar las últimas causas y a formular verdades eternas [...] [Entre tanto, la moral] desarrolla a partir de la naturaleza del hombre y de su relación con el Universo un sistema de deberes, ella prescribe y prohíbe acciones con un poder ilimitado. Por consiguiente, la religión tampoco ha de intentar esto; no debe servirse del Universo para deducir deberes, ella no debe contener ningún código de leyes. (p. 30)

De modo que Schleiermacher discierne de manera visionaria entre los contenidos de las religiones, que pueden ser metafísicos y morales, de su carácter ontológico. Para Schleiermacher la religión no es en verdad una cuestión de credos, y esto nos ayuda a entender ahora mejor que los textos sagrados son para el alemán un agregado de la religión, una expresión histórica y simbólica de lo que él considera la religión⁷⁰.

Por algo para Schleiermacher, según una de sus definiciones más famosas de la religión, esta, en lugar de prescribir y determinar, simplemente “quiere intuir el Universo, quiere espiarlo

⁷⁰ Es necesario señalar que la terminología de Schleiermacher debe ser entendida dentro de sus propios contextos, como el contexto de su obra, el de su entorno personal y, más ampliamente, el de la secularización. Si consideramos a James (1986), por ejemplo, en sus conferencias de 1902 recopiladas bajo el título de *Las variedades de la experiencia religiosa*, lo que Schleiermacher llama religión sería, más bien, esa “experiencia religiosa” de la que habla el título de ese influyente libro (pp. 43-44). Incluso, para Kierkegaard (1992) en su *Temor y temblor*, de 1843, la religión, entendida como una serie de protocolos sociales, es un fenómeno estrictamente contrapuesto a la fe (p. 95). Para estos pensadores, los sentidos de esos términos se acercan en cuanto, en todos los casos —religión para Schleiermacher, experiencia religiosa para James y fe para Kierkegaard—, se trata de una experiencia estrictamente personal, no sometida al escrutinio público y, en ese marco, así de imponderable como de improbable.

piadosamente en sus propias manifestaciones y acciones, quiere ser impresionada y plenificada, en pasividad infantil, por sus influjos inmediatos” (1990, p. 35). La religión es en este sentido un anhelo fundado en la cualidad receptiva del individuo, un anhelo de descubrir la realidad en niveles muy profundos, que plenifiquen al sujeto, y al mismo tiempo inmediatos —inmanentes—. Y si bien esta voluntad primordial es pasiva y busca dejarse tocar por una alteridad absoluta, no deja de ser acuciosa.

Alcanzamos a sentir en estas palabras también una descripción del arte, de la poesía y así mismo de la prosa, y en especial de la novela moderna; ese “espiar piadosamente” al Universo “en sus propias manifestaciones y acciones”, o sea, esa fe o piedad mundana, es el camino que toma la literatura moderna a partir del ascenso del realismo, desde el Siglo de Oro español, que no es otro periodo sino el de la instauración del objetivismo⁷¹. El género de la novela, claramente, como voz de una época, se volverá un canto del mundo, un canto fervoroso pero sin horizontes teológicos, sin verdades absolutas. Baste recordar cómo Erich Auerbach (1996), en *Mimesis* (1942), su estudio sobre el realismo en la literatura occidental, señala que la cualidad más decisiva en Cervantes es su decisión de no juzgar lo que representa: “el autor permanece al margen, sin tomar partido [...] guarda una actitud neutral” (p. 336). Esa misma actitud neutral del novelista moderno, ya definida por Cervantes, sería una faceta fervorosa suya que, como la religión para Schleiermacher, “quiere ser impresionada y plenificada, en pasividad infantil”, por los “influjos inmediatos” del Universo.

Dicha esta definición de religión, es menester avanzar en las consecuencias de lo que así nos precisa Schleiermacher. Estamos ante las evidencias que hacen posible la enunciación de la

⁷¹ En su ensayo “Paradiso XI: La mirada barroca. Hacia una poética de la mirada”, Zinni (2015) examina la importancia del acto de espiar en la novela de José Lezama Lima (pp. 183-189).

novela como texto sagrado de la modernidad. Para explicar mejor su distanciamiento de lo que casi siempre se entiende por religión, Schleiermacher (1990) nos explica:

La metafísica y la moral no ven en todo el Universo más que al hombre como punto central de todas las relaciones, como condición de todo ser y causa de todo devenir; la religión quiere ver en el hombre, no menos que en todo otro ser particular y finito, lo Infinito, su impronta, su manifestación. (p. 35)

La fe de esta religión, entonces, es, más que fe, una constatación moderna de que lo finito se amplía en otro orden no revelado, pero sí interminablemente sugerido. En realidad, es una conciencia positiva de la incertidumbre⁷²: es en una realidad limitada del ser humano —la misma de “todo otro ser particular y finito”— en donde se percibe la “impronta” y la “manifestación” de lo infinito. De esta manera, el influjo de lo que no se alcanza a percibir, pero se constata en sus efectos, por ejemplo, o en el palpito inexorable del porvenir, o en la propia intuición que tenemos del otro, es un influjo que se experimenta con la misma fuerza de lo que efectivamente percibimos. Lo sensible, consecuentemente, resulta así potenciado también por la fuerza de lo que asumimos como un orden vinculado al infinito, o inmerso en él, y eso infinito se concibe como un todo que nos comprende a todas las entidades finitas.

El sentido de la ambigüedad irónica en el realismo de la novela moderna se podría interpretar desde esas palabras de Schleiermacher. Volvamos a Auerbach (1996):

Varios siglos, y sobre todo desde el Romanticismo, llevan las gentes atribuyéndole a Cervantes, leyendo en él, entre líneas, mucho que el autor del *Quijote* ni siquiera sospechaba al escribir su obra [...] Un libro como el *Quijote* está llamado, por fuerza, a desembarazarse de las intenciones de su creador, para vivir una vida propia; presenta una nueva faz a cada época que se complace con él [...] A veces nos encontramos incluso con cosas raras y con contradicciones no sólo en cuanto a los hechos, como con frecuencia se ha puesto de relieve por la crítica, sino también en lo psicológico, con sesgos que no se avienen con la estampa de ambos héroes. (p. 333)

⁷² Esta conciencia positiva de la incertidumbre se acerca a la noción de oscuridad de Goethe como algo visible, en su *Teoría de los colores* (Benjamin, 2009, p. 337).

Este pasaje nos dice que el realismo fundado por Cervantes en su novelística, y especialmente en *Don Quijote*, al amparo del objetivismo, permite esta expansión del sentido prosaico de las cosas: lo no dicho, sobre todo esa ausencia general de juzgamientos del autor, lo no determinado por dioses ni aun por caracteres fijos —“nos encontramos incluso con cosas raras”—, contradice abiertamente la tendencia al determinismo no solo de la moral, sino de teorías objetivistas como el propio psicoanálisis y otras. Ahora bien, por eso mismo y no por más, o es decir, por causa de esa misma indeterminación axiológica provocada por el objetivismo en la novela, para Schleiermacher (1990), todo sería literalmente un milagro, con consecuencias impredecibles, y todo sería sagrado: “Para mí, todo es un milagro; y, según vuestra concepción, sólo es para mí un milagro, a saber, algo inexplicable y extraño [,] lo que no es nada de eso según mi punto de vista” (p. 77).

Se comprende, desde luego, que Schleiermacher se enfrentaba con un contexto que no era consecuente, que no había sacado las conclusiones últimas de un mundo en ausencia de Dios, pues para él solo sería milagroso lo inexplicable y extraño. El apologeta buscaba despertar el sentimiento de extrañeza ante el mundo como algo cotidiano, o más bien, inmanente, propio de la experiencia como totalidad. Por esto también él insiste en que se debe trascender la sistematización de lo que considera una “actividad ininterrumpida” del Universo que “se nos revela a cada instante” (p. 38) en expresión de lo infinito por lo finito. Ante tales sistematizaciones, señala:

Un sistema de intuiciones, ¿podéis vosotros mismos imaginaros algo más extraño?, pueden integrarse en un sistema visiones y, todavía más, visiones de lo Infinito? ¿podéis afirmar que es preciso ver esto así porque fue preciso ver aquello de aquella manera? (p. 40)

El Universo, el infinito y el absoluto en su inmanencia se resisten en esta visión a toda estructuración esquemática, y por ello la intuición del Universo solo puede darse en términos subjetivos y herméticos, virtualmente incommunicables —sobre esto ahondaremos en 3.2.2—. A

partir de esta propuesta, la de una renuncia a la sistematización de la religión, podemos tantear una conclusión.

2.2.3 *Paradiso* como escritura sagrada a partir de Schleiermacher

A *Paradiso* se le debe entender como cumplimiento del programa Romántico y de ese ideal epifánico, panteísta y ecuménico de Schleiermacher, si se rastrea el origen de esta novela en ella misma. Efectivamente, tan pronto se nos ha hablado del “relieve druídico” y las resonancias míticas del pasado familiar (ver 2.1.2), la primera leyenda que se nos cuenta como el origen de una epopeya hogareña que encontrará su apoteosis, de modo epifánico, en la misma novela que leemos, es la remota historia de la muerte del niño Andresito en Jacksonville, el hermano de Alberto y Rialta, hijo de doña Augusta y don Andrés Olaya.

Esta muerte sucede en exacto contrapeso a los milagros que inician a la novela —la salvación de José Cemí de morir incendiado por el alcohol y el candelabro que sostiene Baldovina al tratar de curarlo cuando él era un niño— y al propio capítulo III en el que se nos cuenta esa muerte de Andresito, cuando Rialta es protegida por una gracia especial que le permite no caer de un alto árbol de nueces. Sin embargo, la fatalidad, la muerte, se da en medio de un debate con el protestantismo y es considerada como un origen y parte inseparable de esa “dificultad intentada como transfiguración” que será misión de Cemí, por el llamado de su madre, en tanto novelista de *Paradiso*.

En ese pasaje, don Belarmino, comisionado por los organizadores de una tómbola de emigrados cubanos en Jacksonville, ha invitado a Andresito a que toque su violín en el convite y doña Augusta se opone por temor a que su hijo esté aún inmaduro para tocar en público, pero don Andrés, confiado, argumenta que “ese susto [...] lo puede abrir, distender, y que sea por ahí por

donde le penetre la nueva imagen y su viejo espejo” (Lezama Lima, 1988, p. 57), y el narrador comenta:

Don Andrés había estado últimamente leyendo a los místicos alemanes medievales para conversar por la noche y contrarrestar la sombría teología de Mr. Squabs, y así en él, la expresión *nueva imagen* del mundo, la sentía irónicamente como vivencia de *el sol, la luna, las estrellas y demás seres*. (p. 57)

Aquí se busca explícitamente un vínculo radical o medular entre protestantismo y catolicismo, entre las ideas de la predestinación y la gracia, retrocediendo a unas fuentes, más implícitamente, las de todas las religiones, que son las mismas que originaron la visión de Schleiermacher, y que, por vía de la tragedia de los Olaya, nos anticipan una vivencia de la creación entera, o vivencia del paraíso, signada por la muerte como condición imponderable, como hermana inseparable de la gracia misma.

El posterior accidente mortal de Andresito, sucedido en esa tómbola gracias al favor auspicioso de don Andrés, que confiaba en la gracia para una vida embelesada de su hijo en el manantial de la creación, troncha sus esperanzas y lo enloquece a él (p. 110). Por eso, más tarde, el encuentro suyo y de su hija Rialta con el futuro padre de Cemí (pp. 110-111), un encuentro de consecuencias impredecibles pero retrospectivamente perceptible en el relato en clave de “necesario” o inexorable, implicará un comentario del narrador más que evidente con respecto a la naturaleza gloriosa y redentora de *Paradiso*, novela convertida en escritura sagrada, novela vuelta mito explicativo o sapiencial, según concluiremos al fin de este capítulo, o llanamente, escrita por Dios.

Por lo pronto, si en la postura de Schleiermacher también lo hay todo de esa tradición que retrocedía varios siglos hasta aquellos grandes místicos alemanes —como Jakob Böhme o Meister Eckhart—, y pasa por Spinoza y llega hasta Hamann y Jacobi, inmediatos antecesores del

Romanticismo, quienes daban prioridad a la fe y a una confianza implícita del ser humano en lo invisible, en el rebelde pietismo de Schleiermacher (1990), que se declara espinosista, o sea panteísta (p.37) la depuración de todo elemento dogmático en la religión va a la par de una noción universalista y ecuménica que se hace presente un siglo y medio más tarde en *Paradiso*. Esto es, una noción concreta, vivencial, de la religión, por un lado, y profundamente humana, por otro.

La religión, en otras palabras, existiría en un momento inexpresable de epifanía que puede —y debería— ser alcanzado por cualquier individuo.

Examinemos en detalle esta convicción.

Nos puede resultar familiar, pese a la universalidad del sentimiento religioso, tal como lo postula Schleiermacher, el llegar a ese momento de “intuición y sentimiento del Universo” —del absoluto, del Uno y Todo, de lo infinito—, es un camino de ascenso de la consciencia emparentado con la difícil noción de formación, *Bildung*, tan cara para la novelística alemana del periodo Romántico. Se trata, más allá de la índole episódica de la epifanía, de un proceso en el que el sujeto encuentra la armonía consigo mismo y todo lo que le rodea⁷³.

Según lo indica Schleiermacher (1990), “la meta del hombre piadoso consiste en tener el alma llena de religión, en el marco de un obrar sosegado que debe brotar de su propio espíritu” (p. 48). El acuerdo, así pues, debe ser de uno consigo mismo, la escucha debe ser la del dictado de una propia voz o sensibilidad interior, que sería como el eco del Universo que nos influye más allá de las apariencias⁷⁴.

⁷³ Para Hannelore Schlaffer, “el principio de la formación [*Bildung*] es adaptarse paulatinamente a las normas establecidas y someter las infinitas posibilidades de la individualidad a órdenes finitos” (Salmerón, 2016, pp. 44-45). Se logra colegir que el sujeto Romántico no se ve así tan determinado por lo finito como por la consciencia en contacto íntimo con lo finito.

⁷⁴ En este camino, no solo novelas de formación prototípicas —*Bildungsroman*— como la inconclusa *Heinrich von Ofterdingen* (1802), de Novalis, o *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795), de Goethe, son expresiones —muchas veces disímiles y en este caso opuestas— del anhelo de armonía del individuo durante el Romanticismo. Como es sabido, esa misma búsqueda, ahora extendida en el apogeo de la secularización, se hará presente en *Paradiso* y otras novelas de formación surgidas luego del Romanticismo, incluyendo obras capitales de la literatura

Schleiermacher (1990), más adelante, postula un sentido especial en un goce que se asimila punto por punto a la labor mediadora del poeta de la que hablaba Schlegel: “Constituye un goce peculiar ayudar a almas sencillas a alcanzar este momento [de epifanía] o contemplarlas en él; pero toda su experiencia debe sin duda parecerle superflua y despreciable a quien no ha llegado a realizar esta experiencia” (p. 62). Si tenemos en cuenta, ante este pasaje, la pertenencia de Schleiermacher al grupo del *Athenaeum*, y si acudimos a otros momentos de su *Discurso* en los que él habla de “la gran obra redentora” de su tiempo —obra “siempre proseguida, del eterno amor” (p.68)—, caemos en la cuenta de que existiría, pues, una misión generacional, una misión que es al mismo tiempo “un goce peculiar”, en la labor “mediadora” del poeta Romántico, y es ayudar a las almas fatigadas “por la acción y el pensamiento” (p. 48) a encontrar la armonía entre su espíritu, el absoluto y el aspecto limitado de su existencia y del mundo. Ayudarlos, en resumen, a encontrar “un obrar sosegado que debe brotar de su propio espíritu” y descubrir en todo un milagro, o bien, a captar en todo el Infinito.

¿Qué no sería el arte, por consiguiente, para el Romanticismo, si es que no un texto sagrado? Es notable que Schleiermacher, siendo un pastor calvinista, considere a los textos sagrados en su diversidad, que encuentre igual validez en los “bellos poemas de los griegos” que en “las Sagradas Escrituras de los cristianos” (p.33), pero sobre todo que interprete que todos ellos son “emanaciones” (p. 39) de lo sagrado y no lo sagrado en sí. Leer un texto sagrado como el único válido y aferrarse a lo que Schleiermacher (1990) llama “letra muerta” (pp. 43, 79) sería no comprender su sentido, y ese sentido del texto sagrado consistiría en ser un “mediador lógico para

latinoamericana contemporáneas: *Paradiso*, de José Lezama Lima, *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa o *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas, entre otras. No olvidemos que, para José Lezama Lima (1998), *Paradiso* era “un *Wilhelm Meister* habanero” (p. 327), tal como se lo dice él a su amigo, el poeta Carlos M. Luis.

la transmisión del conocimiento de la Divinidad a la naturaleza finita y corrompida del entendimiento” (p.198).

Acá la expresión mediador lógico debemos entenderla sobre todo como mediador natural o apropiado, pues justamente de lo que se trata es de articular lo infinito con un entendimiento humano, o sea finito. Las parábolas de Cristo, las figuras poéticas del *Corán*, el razonamiento paradójico del *Tao Te King*, serían una mediación lógica, y toda la mitología en general sería también una mediación lógica entre el absoluto y el entendimiento. Pero el arte, en el Romanticismo, sería principalmente esa misma mediación lógica, y tal como lo es la poesía en el caso del escritor cubano, según resulta visible en su “Introducción a un sistema poético” (1954), no lo sería desde ese instante contemporáneo, sino desde siempre, según una nueva pero ancestral perspectiva de las cosas, “como ser universal y padre universal” (Lezama Lima, 2009, p. 30).

Por lo tanto, el primer paso que debemos dar es desentrañar a *Paradiso* a la luz de estos preceptos, e incluso leer la novela como género en ese mismo sentido, tal como lo hacía Schelling al hablar de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*⁷⁵, un texto que, como hemos indicado (ver nota 74) influyera directa y confesadamente a José Lezama Lima. Sin embargo, en el caso de *Paradiso* hay que hacer algo más, y es justamente considerar la conciencia asumida de lo sagrado con que el novelista cubano asume su tarea, la conciencia no existente como tal en ningún otro novelista, en un sentido ortodoxo o incluso profesional.

Expliquémonos.

⁷⁵ Schelling (1949) afirma: “Como lo limitado sólo se busca [en la epopeya] para mostrar[,] en la forma de la representación, lo absoluto, el protagonista es ya por naturaleza más simbólico que personal y también debe ser tomado así en la novela, de modo que todo se deje enlazar fácilmente a él, que él sea un nombre colectivo [...] La novela tiene que ser un espejo del mundo, por lo menos de una época, y erigirse así en mitología parcial [...] No estará demás [*sic*] afirmar que hasta ahora sólo existen dos novelas, el *Quijote* y el *Wilhelm Meister* de Goethe” (pp. 297, 300). Para Schelling, como para Schlegel, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* era una representación suma de sus tiempos y, según lo deja ver el primero en el texto citado, erigía lo que el segundo había soñado: una mitología contemporánea, o sea, era un texto sagrado moderno y modélico para el género.

Ya hemos evaluado en este capítulo el modo en que surge y se establece una nueva sacralidad en la modernidad, una sacralidad moderna cuya estela es la misma de la que puede surgir una novela como *Paradiso*. Para que Schleiermacher (1990) haya escrito algo como lo siguiente: “No tiene religión quien cree en una escritura sagrada, sino el que no necesita ninguna e incluso él mismo sería capaz de hacer una” (pp. 79-80), ha debido haber un tránsito traumático en las nociones de lo sagrado de la humanidad.

Schleiermacher acá nos está pidiendo entender, de nuevo sobre la fractura del lenguaje que tanta importancia había tenido para Schiller, en *De la poesía ingenua y sentimental* (1795), que los textos sagrados provienen de lo sagrado pero no lo agotan, y en ese sentido la sacralidad de esa escritura no es menos prosaica o mundana. En esa misma vía, Schleiermacher (1990) afirma sin vacilación:

Las Sagradas Escrituras se han convertido en Biblia por virtud propia, pero no impiden que ningún otro libro sea o se convierta también en Biblia, y aceptarían gustosamente que se les agregase aquello que haya sido escrito con la misma fuerza. (p. 197)

Y esto es punto por punto una invitación a que recreemos la historia sagrada del modo innegable en que José Lezama Lima (1998) decide hacerlo en fragmentos de su novela como el inicio del capítulo IV, cuando vincula la historia sagrada con la reconstrucción del pasado familiar (p. 64), o en el primer contacto del coronel José Eugenio Cemí, futuro padre de José Cemí —el alter ego del novelista—, con la familia Olaya, que ya mencionamos. Entonces, don Andrés, quien será suegro del coronel, y que ha perdido la razón por la muerte de su hijo, le habla con desvaríos, poéticamente —y haciendo un significativo himno a la planta sagrada del tabaco, divinidad sanadora de la palabra en Abya Yala—, a lo que el narrador comenta: “En realidad, pensaba en su hijo durmiendo en Jacksonville, en una palabra que recorriese de nuevo su cuerpo congelado” (p.239).

Esa palabra que reanima será en el libro la que pronuncie con total seguridad, la propia novela lo indica al inicio del capítulo X⁷⁶, la semilla del joven coronel, quien apenas está conociendo entonces a su futura esposa. El llamado de don Andrés por “una palabra” que circule de nuevo por el cuerpo de su difunto hijo es un llamado del ser humano transido por el escalofrío de la muerte a una palabra revivificadora. Una novela que no solo surja de un llamado así, sino que además se exponga como el fruto de tal llamado, tiene, según lo vaticinaba Schleiermacher, la misma dignidad y fuerza de las Sagradas Escrituras.

2.3 Conclusiones

En suma, definir a José Lezama Lima como escritor afin al Romanticismo no busca adscribirlo tangencialmente a un círculo específico, acaso solo hermanarlo con los hijos descarriados de la modernidad, de Jean Paul a Martí, pasando por Baudelaire y muchísimos más (Gutiérrez Girardot, 2004, pp. 73-76). Estos hermanos, claro, siempre han sido muy diversos entre sí, pero, ya desde Novalis y Schleiermacher, tienden de manera parecida a una valoración de lo poético en un nuevo sentido ancestral, esto es, no meramente literario, sino sagrado y cognitivo, aunque dentro de coordenadas profanas. Aquí se establecería más bien un paralelismo entre autores de distintas latitudes y épocas posteriores a la secularización, puestos en contra de este fenómeno a partir del Romanticismo, incluso en la tradición “ateológica” que Agamben (1996, pp. 89-103) ve surgir en la *Dichterberuf* de Hölderlin.

José Lezama Lima, es evidente, hace parte de esa estela.

⁷⁶ Se trata del momento más evidente de metaficción de la novela, tal como lo veremos en el próximo capítulo: “Todavía Cemí se sentía demasiado rodeado por aquella mañana, cuando decidió bajar por San Lázaro hasta su casa. Iba repasando las cosas que Fronesis y Foción habían dicho con aparente objetividad. Pensaba también en la novela que yacía oculta detrás de aquellas palabras” (Lezama Lima, 1988, p. 271). Por supuesto, la novela en que piensa Cemí es la que el lector lee en esas mismas líneas, pero queda un margen novelesco de duda que hace parte de la misma cualidad inagotable de la escritura sagrada moderna, desde Schleiermacher.

Lo más digno de señalar, al fin, es esa específica actitud sacerdotal que el cubano asume a veces sutil y a veces francamente, la de estar entonando un cántico reverencial, una oración, la de estar invocando unas presencias invisibles, o de obrar un hechizo. Si en la literatura sobre el cubano este aspecto ha sido resaltado, por ejemplo en Ortega (1981) o Leo (2013), el carácter sacramental de *Paradiso* no se asume como el de una escritura sagrada moderna, sino como una refinada elaboración primitivista o esotérica. Sin embargo, en un contexto mundial de desencuentros fundamentalistas de todo cuño, cabe destacar la índole especial de esta forma de entender lo sagrado en cuanto lo es todo menos nostalgia o conservadurismo.

En el próximo capítulo iniciaremos un desentrañamiento de los mecanismos con que el novelista cubano halló y creó en *Paradiso* lo que llamamos un sistema poético novelesco. Esto es, una forma de entender y asumir la escritura narrativa de largo aliento en un orden ritual que encuentra en la poesía su espíritu raigal. Será reiterativa la apreciación de un desprendimiento del dogmatismo —o palabra muerta, para decirlo con las palabras de Schleiermacher (1990)— que no riñe sino, antes bien, se emparenta con el pensamiento moderno, pero en esa misma vía también haremos ver el modo en que la novela se aparta de las convenciones del objetivismo.

Para ello, lo primero que habremos de examinar es el modo en que *Paradiso* se construye, justamente, como novela en propiedad, según una escritura propia de su tiempo. Siguiendo ese camino, veremos que, sin apartarse de la mentalidad literaria moderna, *Paradiso* hace una consciente mediación sacramental en los términos mesiánicos en que la planteaban Schlegel y sobre todo Schleiermacher. La pasiva intuición del universo aparece en una estructura epifánica posibilitada por la metaficción, y el rebasamiento de la palabra prescrito por el clérigo pietista se da merced a lo que se ha llamado un método hipertélico en la escritura lezamiana.

Capítulo 3

La palabra rebasada: hacia un sistema poético novelesco en *Paradiso*

En el capítulo anterior constatábamos que *Paradiso* es una escritura sagrada moderna según lo que el Romanticismo concebía como una forma moderna de sacralidad en las teorías de Friedrich Schleiermacher sobre la religión. La intuición del universo como un orden o principio trascendentes al sujeto, la ideal y para todos alcanzable consciencia profunda —epifánica— de ser íntima y central parte suya, asimismo la enunciación de la posibilidad de existencia de eventuales escritores capaces de crear textos sagrados modernos, textos que expresen lo absoluto, en tanto rebasen su propia palabra para que esta no sea letra muerta, son momentos fundamentales de esa sacralidad que constituyen la misma intención expresa y la forma de *Paradiso*.

Esta intención del libro nos es revelada en clave estructural en ciertos pasajes del relato por medio de estrategias narrativas que provocan un realce especial del universo temático y llevan hacia una epifanía⁷⁷ de la metaficción. O sea, la novela conecta la intuición del universo (Schleiermacher, 1990, p. 35) con una consciente voluntad expresiva del mismo, transmutado en el libro —o hipostasiado, según la mística heterodoxia lezamiana— gracias a un peculiar apropiamiento de las técnicas de la metaficción. Entre tanto, la forma de *Paradiso* —su lenguaje,

⁷⁷ Nuestro entendimiento de la palabra epifanía es su sentido recto de revelación, pero integra la idea de unión con el universo en un momento privilegiado de consciencia del sujeto (Schleiermacher, 1990, p. 62), tal como veíamos en 2.2.3. Al respecto, sirve la descripción clínica, empírica, que hace de la epifanía en el arte el psicólogo y filósofo pragmático William James (1986): “Quizás ahora las palabras han llegado a ser meras superficies transparentes, pero la poesía lírica y la música están vivas y con significado sólo en la proporción que recojan esas visiones vagas [fugaces] de una vida que prolonga la nuestra, que nos estimula y nos invita y jamás se deja aprehender” (p. 423). La alusión inicial de James a un momento inerte de la experiencia artística se refiere, desde luego, a la secularización. Entre tanto, la indicación de una vida trascendente —nuestra y ajena— que “jamás se deja aprehender” pero cuya visión recogen fugaz o vagamente las artes, debe entenderse como otra formulación de la escritura sagrada moderna. Con respecto a la idea de epifanía de José Lezama Lima, que recoge en ensayos como “El ‘no rechazar’ teresiano” (1955) y “Epifanía en el paisaje” (1956), y en fragmentos de *Paradiso*, y así mismo con respecto a la presencia anecdótica de la epifanía en esta novela y sus efectos, que la vuelven función del relato y categoría de su prosa novelesca, nos ocuparemos en el capítulo 4.

su historia y esa estructura epifánica— se orienta por lo que el propio José Lezama Lima llama un método hipertélico (Álvarez, 1970, p. 62), a cuyo proceso alude el narrador de la novela en varios momentos del argumento, que, por definición, no admite objetivos ni aun sentidos enunciables de modo preciso. Es decir: el vector formal de *Paradiso* es un rebasamiento de la palabra.

En este capítulo sustentaremos a la estructura epifánica y al método hipertélico como ejes de *Paradiso* en tanto texto sagrado moderno.

3.1 La estructura epifánica

Un giro auto-reflexivo en *Paradiso*, y lo veíamos en 2.2.3, se instaura plenamente, luego de ligeros síntomas y un claro anuncio, en el arranque del capítulo X. Mientras baja por la calle de San Lázaro hacia su casa, Cemí piensa “en la novela que yacía oculta detrás” (Lezama Lima, 1988, p. 271) de las palabras que Foción y Fronesis, sus mejores amigos, dijeran en la discusión previa sobre la homosexualidad que ocupa decenas de páginas del capítulo IX, pero no logra “reconstruir en qué forma se hipostasiaban las palabras oídas” (p. 271). El pasaje puede asumirse o no como una auto-referencia, pero el poder hacerlo supone algo más.

Por supuesto, para ese instante hemos sido ya testigos del modo novelesco en que se hipostasian —o encarnan, desde un orbe espiritual— tales palabras: el gran diálogo del capítulo IX es aquello que Cemí quiere y aún no logra “reconstruir”⁷⁸. Pero además en ese punto se nos descubre que lo que acabamos de leer y Cemí sueña con escribir, mejor dicho, esas palabras que en la historia no estarían escritas aún, cifra lo que se asume como una novela que yace oculta detrás

⁷⁸ La voz hipóstasis y su variación lezamiana serán tratadas en 3.1.2. Por lo pronto, solo por fines prácticos, asumamos el sustantivo de origen griego y el barbarismo hipostasiar tal como lo planteamos en estas líneas iniciales: en tanto encarnación, en este caso de las palabras, desde un orbe espiritual.

y que, en el caso de que sea la misma novela que para entonces vamos leyendo —porque solo es una posibilidad—, va en construcción mientras se lee, a la par que se concibe. En rigor, la novela descendería —y habría descendido, estaría descendiendo— al libro desde un orbe espiritual, y la lectura sería esa hipóstasis.

Así pues, la consecuencia de una interpretación amplia y rigurosa de *Paradiso* como metaficción —interpretación nada inusual, por demás—, es, en sus últimas consecuencias, una teúrgia.

3.1.1 El contexto de la metaficción

La diferencia de *Paradiso* con otras formas de metaficción es sutil, un simple paso más allá —que se va dando a lo largo de la lectura— en el acto de consciencia sobre la escritura, y que, de hecho, no todos los lectores perciben o no quieren —y en ciertos casos ni aceptarían— percibir en la simple revelación diegética *a posteriori* de la que hablamos, la cual, en un sentido técnico, es tan solo su primer nivel⁷⁹. Es decir, el acto de consciencia adviene en la plena historia, *in medias res*, pero nos invita a volver en espiral hacia el comienzo del libro, lo que aquí tendrá repercusiones

⁷⁹ Para algunos académicos, que luego consideraremos con más detenimiento, la lectura de José Lezama Lima nos lleva a una experiencia extrañada que pide al lector abandonar la pretensión de interpretarla y asumir el puro disfrute de las imágenes, lo que Silva (2009) llama goce pleno (p. 170), apoyada la académica en algunas frases del ensayo “Corona de las frutas” (1959), del propio escritor cubano, no sin un margen de discusión posible en cuanto a la plenitud de un goce así en la literatura lezamiana. Señalemos, por demás, que es evidente que el propio Cortázar (1970a), al afirmar que a *Paradiso* le faltaría “una trama que dé cohesión narrativa a la vertiginosa multiplicidad de su contenido” (p. 154), no advirtió que el libro puede leerse como una novela sobre sí misma. Lupi (2012), por su parte, postula una tensión permanente —ya percibida por Xirau (1987)— entre las dimensiones lúdicas y un afán comunicativo en la escritura del autor cubano: “This tension between, on the one hand, the aspiration, expectation or intention of expressing a certain substantive content, and on the other hand, the distinctively Lezamian experience of language and thought that runs against the promise of fixing a stable or clearly defined ‘signified,’ is a theoretical problem that traverses Lezama’s work as a whole.” [“Esta tensión entre, por una parte, la aspiración, expectativa o intención de expresar un cierto contenido sustantivo, y, por otra parte, la distintiva experiencia lezamiana de lenguaje y pensamiento que corre contra esta promesa de fijar un ‘significado’ estable o claramente definido, es un problema teórico que atraviesa la obra de Lezama en conjunto”]. (p. 202) [traducción propia]. Es lícito sugerir que la tensión misma es el goce y el sentido.

especiales en términos hermenéuticos. Es oportuno reconstruir las fases o los momentos de esa concienciación, pero antes veamos a qué nos enfrentamos en este caso particular cuando decimos metaficción.

En términos de Patricia Waugh (1984) “the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction”⁸⁰ (p. 6). Es decir que la metaficción sería aquella narrativa que en cierto momento nos revela que la historia que se nos cuenta es artificial y a continuación hace un postulado —teoriza— “make[s] a statement”— sobre su creación. Ahora bien, pese a que Waugh asocia a la metaficción de fines del siglo XX con una progresiva toma de conciencia, un “going sense” (p. 6), sobre lo virtual de la realidad misma, cabría decir que tal relativismo es consustancial a la indeterminación de los valores en la modernidad (2.2.2), y que por eso *Don Quijote* es ejemplo fundacional de la metaficción. Empero, un examen detallado nos lleva a una consideración más pertinente aún.

Veamos. Los rudimentos de la metaficción se encuentran, en palabras de Riley (2000), en una cierta actitud lúdica, pero no menos reflexiva —según lo veremos—, ante el simple fingimiento presente en los libros de caballerías y que cruzaría los siglos hasta hoy. Sin embargo, lo que Cervantes obra es un cambio crucial, una ilusión de corte objetivista:

Mucho depende en [*Don Quijote*] del simple fingimiento de que la ficción que suministra es realmente historia. Como tantos *romances* de caballerías antes que él, muchas de las principales novelas realistas posteriores, como *Robinson Crusoe*, adoptarían la misma línea. Así, Cervantes toma lo esencial de la locura de su héroe —la creencia de que un tipo de ficción literaria es realidad histórica— y hace de ello un principio de su propia novela. Aunque con la diferencia importantísima de que se nos pide que veamos a través de la apariencia y que admiremos y disfrutemos el ilusionismo, pero sin dejarnos engañar por él. (pp. 198-199)

⁸⁰ [“El mínimo denominador común de la metaficción es crear una ficción y al mismo tiempo hacer un postulado sobre la creación de esa ficción”]. [traducción propia]

A saber, eso que Harry Levin (1963) llama el “principio quijotesco” (p. 47), y que alcanza, vía Flaubert, a toda la novela realista moderna, es la ilusión que teje el realismo del Siglo de Oro español cuando va con Cervantes hasta sus últimas consecuencias y se topa con aspectos cardinales de la enunciación —la construcción del relato— que ese realismo, por vocación mimética, debería incluir en la historia. La metaficción cervantina, así, consiste en generar una ilusión tan acabada de la realidad que el argumento aparece como material escrito ante nuestros ojos y entonces el autor entra a ocupar su lugar en la ficción de modo irónico. Así se puede entender que, en contraste con lo que Waugh llamará metaficción contemporánea y para Childs y Fowler (2006) es metaficción posmoderna (p. 89), la anterior metaficción moderna o prototípica, ahora más bien tradicional, habría surgido de la noción de realismo y de una visión antropocéntrica del mundo.

En nuestros días, más bien, el término metaficción —ampliamente extendido por Scholes desde la aparición de *Fabulation and Metafiction* de 1979—, nace de una noción distinta en la que la propia realidad material, como dice Waugh (1984), ha perdido centro: “Reality or histories are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures”⁸¹ (p. 6). Y es más: según el aserto de Scholes (1979), lo que otros llaman auto-reflexividad, es, sin duda, el giro esencial de cualquier metaficción, moderna o contemporánea, que implicaría “a narcissistic way of avoiding cosmic imagination”⁸² (p. 218), como si la realidad física o la naturaleza tuvieran una creatividad metafísica, o fueran un sueño, cuya inteligencia el individuo autor quisiera casi suplantar. Así, lo característico de aquella deriva de la metaficción que Scholes ha llamado fabulación terminaría por ser la aparición en primer plano de la conciencia del autor al crear. Tal y como lo define Waugh, se trata de un discurso

⁸¹ “La realidad o las historias son provisionales: ya no un mundo de verdades eternas sino series de construcciones, artificios, estructuras transitorias”. [traducción propia]

⁸² “Un modo narcisista de eludir la imaginación cósmica”. [traducción propia]

narrativo y teórico a la vez, aunque también se destaca la poetización del texto, su estilización, como un retorno —relativo, claro está— a las epopeyas y a los libros de caballerías (Childs y Fowler, 2006, p. 89).

Paradiso está cerca de estas virtualidades, es pariente de obras emblema de la metaficción posmoderna en Occidente, y empero, perviven en la novela de José Lezama Lima diferencias sensibles con la básica ilusión objetivista de la metaficción convencional y, así mismo, con la visión binaria y artificiosa de sus variantes posmodernas. Máxime, habría que considerar lo que supone ese retorno relativo —no ingenuo— de la fabulación a rasgos de los libros de caballerías —como ese simple fingimiento del que nos hablaba Riley—, pues se hace preciso descreer de la correspondiente ingenuidad de los lectores o escuchas previos a la Edad Moderna. Recordemos el decir de Borges (2017a):

¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo, en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias [el] número [de sus temas] sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía. Pensemos en las hipótesis de la filosofía, harto más extrañas que la literatura fantástica [...] y llegaremos así a la terrible pregunta, a la pregunta que no es meramente literaria, pero que todos alguna vez hemos sentido o sentiremos. ¿El universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico? (párr. 15)

Es decir que la llamada literatura fantástica —en la que caben, desde un orbe objetivista, las epopeyas y los textos sagrados de todas las religiones— sería una especulación de orden filosófico que antecede a la razón y se funda en un carácter así de lúdico que sagrado e irreal, no tanto del texto, sino proveniente de la vida misma; una concienciación primordial del ser que antecede y de hecho dará pie a lo que luego, durante el objetivismo, se conozca como metaficción

moderna, y a lo que más tarde revertirá en neo-fabulación⁸³. En esa vía, el simple fingimiento de la realidad documental en la ficción al que alude Riley en los romances y libros de caballerías — las persuasivas justificaciones de textos fantásticos como *Amadís de Gaula* (1508) o *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) a partir de ficticios manuscritos antiguos—, no podría ser en sí mismo algo tan simple, desde luego, y obedecería más que nada a una visión no objetivista del mundo, en la que lo inexistente también puede ser veraz⁸⁴.

Por eso mismo, al estudiar una tácita pero demostrable metaficción en *Paradiso*, a lo que debemos atender es no solo a sus diferencias o similitudes con uno u otro tipo de metaficción posterior al principio quijotesco, sino a las singulares proyecciones contrapuntísticas de la obra. Acá rastreamos la erección de esa metaficción lezamiana, en principio, y según lo hemos anunciado, revisando sus momentos en relación con la metaficción moderna, a la que ahora, haciendo algunas salvedades, solo llamaremos, de modo llano, metaficción. Al fin, José Lezama Lima, por extraño que suene, se sabía contemporáneo tanto de los textos canónicos y no canónicos de la Antigüedad, como contemporáneo de la novela de su tiempo, y el diseño de su relato lo comprueba.

En *Paradiso*, desde el principio, hay esos ligeros síntomas de la metaficción de los que hemos hablado. Por una parte, se trata de rasgos estilísticos acusadamente artificiosos —comunes,

⁸³ Es forzoso indicar que aspectos formales de la fabulación de Scholes —y en general de la metaficción posmoderna—, y giros cognitivos propios de la metaficción moderna o prototípica, están ya presentes en la literatura sagrada de la más remota Antigüedad y cumplen funciones similares en sus relatos. Por ejemplo, sobre la estilización del habla en el *Poema de Gilgamesh* y el *Libro de los Muertos* ver (Lara, 2005a, p. XXVII; 2005b, p. LXXI). En cuanto a las referencias intratextuales —un desnudamiento del artificio de la palabra—, son ilustrativas las críticas de Krishna en la *Bhagavad-Gita* a una lectura errónea de los *Vedas* (Mascaró, 2008, p. 91) —pues esos escritos hacen parte de un canon continuo en su cultura—, y las continuas glosas de Jesús de Nazareth a los profetas de la tradición judía en los Evangelios canónicos de la Iglesia católica. Estos aspectos señalados refuerzan la idea, que desarrollaremos más adelante, de que la metaficción no es un fenómeno propio de la modernidad, sino más hondamente un modo de escribir lo inexistente e hipostasiar, transmutar desde el espíritu, una realidad no solo objetiva.

⁸⁴ Al respecto, bástenos evocar al autor de *Amadís de Gaula*, Garci Rodríguez de Montalvo, quien en las páginas preliminares del primer libro de su serie justifica sus historias fingidas cuestionando la veracidad literal de los relatos pretendidamente ciertos de reyes y príncipes históricos, y exaltando el valor de las primeras en cuanto al índice moral y didáctico de sus irrealidades (Aguilar y Lucía, 2008, pp. 15-19).

en la superficie, al juego formal posmoderno que señalan Childs y Fowler—. Por otro lado, y como elemento notable de esos rasgos artificiosos, es harto ejemplar de la autoconsciencia de *Paradiso* el intrincado homolenguaje que hablan los personajes, ya considerado en 2.1.2. Así mismo, en el relato despuntan desde muy temprano velados comentarios auto-referenciales del narrador que solo cobran su real magnitud una vez se tiene noticia del giro reflexivo mayor, como la carta del tío Alberto, que descubre a Cemí posibilidades insospechadas de la palabra (Lezama Lima, 1988, pp. 170-173), o la nostalgia de Andrés Olaya, mencionada en 2.2.3, por “una palabra que recorriese de nuevo [el] cuerpo congelado” de su hijo (p. 111).

A estos ligeros síntomas les sucede y los centra el claro anuncio de la metaficción en el capítulo IX —que para Cervera (2011) es la entrada cabal de la novela en esos terrenos (pp. 100-102)—, cuando Rialta llama o invita a Cemí a que dé “testimonio” para “llenar [la] ausencia”, la muerte, de su padre (Lezama Lima, 1988, p. 231). A partir de ahí se da un proceso meditativo en Cemí, ya muy destacado por la crítica, que conlleva el pensamiento sobre el lenguaje, o sea, sobre la propia empresa que le ha encomendado Rialta⁸⁵. En este sentido, la visita de Cemí a la Biblioteca Nacional, en el Castillo de la Fuerza, descrita en el mismo capítulo, y la subsecuente ensoñación que tiene allí, son del todo significativas y nos ofrecen una explicación de episodios y metáforas incomprensibles del libro en tanto dones jocundos que el escritor recibe. En efecto, en ese instante el narrador describe el pasaje como “una visión de las que él se reía”, pero aclarando primero que ella es solo una de varias visiones frecuentes por las que Cemí es “agraciado” (pp. 242-243)

El punto clave de la metaficción en *Paradiso* es el giro auto-reflexivo en sí mismo, al inicio del capítulo X, que ya hemos citado en este acápite, cuando Cemí piensa en “la novela que yacía

⁸⁵ Recuperemos por el momento la diáfana observación de Valdivieso (1980) cuando señala: “La iniciación de José Cemí en los misterios de la realidad, implica igualmente el descubrimiento de las posibilidades del lenguaje” (p. 94). De la crítica que se ha ocupado de este asunto véase (Ortega, 1970, p. 192; 1975, pp. 510-513; Ruiz, 1981, pp. 60-63; González E., 1984, pp. 47-48).

oculta detrás” de las palabras de Foción y Fronesis sobre la homosexualidad. Debemos decir que aquí la mitología de mitologías que es *Paradiso* —según lo afirmamos en 2.1.2—, no solo trabaja la mitologización sobre sí misma de modo retrospectivo, sino además usando el estilo libre indirecto, tal como opera el texto para recuperar o citar otros relatos, o bien: mistificando. En otras palabras, ese giro tácito, no expreso, consistente en informar de la existencia de un relato —en otros lugares un chisme o un sueño, en este fragmento una novela—, y a continuación reproducirlo sin solución de continuidad o mediación que lo haga explícito, es tan abierto que permitirá una libertad interpretativa casi absoluta en torno a la metaficción en *Paradiso*, al modo de una parábola evangélica.

Por ejemplo, mientras que este giro reflexivo —o es decir, la asunción franca de este pasaje de *Paradiso* como el corazón de una novela sobre una novela—, pasa desapercibidamente para Cortázar y para otros en algo implícito pero no crucial, o solo relativo, plausible, llevará en cambio a que Ruiz (1981) asuma del todo y vea con toda lógica un ejercicio narrativo escrito por Cemí en el relato independiente del capítulo XII (p. 63). De ser así, este capítulo XII sería acaso la verdadera o una segunda y más profunda hipóstasis del gran diálogo pseudo-platónico del capítulo IX: una noveleta.

Por último, y en consecuencia, lo que llamaremos la coda órfica hace un bucle que nos devuelve al inicio de la novela, pero con un chirriante aderezo que comentaremos a continuación y trataremos más a fondo en el capítulo 5. Es decir, esta coda órfica se funda en que, si seguimos la opinión de Ruiz sobre el capítulo XII, la misma autoría de José Cemí como escritor se puede aplicar sin ningún reparo, gracias al influjo diegético del giro reflexivo, a los dos capítulos finales —XIII y XIV—, sobre Oppiano Licario, tan lejanos a la historia central que en Cortázar (1970a) merecieron ser destacados por un comentario más bien correctivo (p. 155).

Pero —y este es nuestro comentario vertiginoso— haciendo ese círculo que *Paradiso* configuraría narrativamente (Valencia, 2017, p. 328; Ruiz, 1981, p. 60), la visión de aquellos fragmentos posteriores asimilándolos a hipotéticos escritos de Cemí también podría ser aplicada entonces a toda la novela, debido de nuevo a ese giro central o en espiral del capítulo X, e interpretar casi literalmente que el libro que tenemos entre manos es la creación y culminación imaginaria, y al mismo tiempo —y sobre todo—, la culminación vital del personaje ficticio, el poeta Cemí.

Por demás, de acuerdo con esta interpretación, adquiere un sentido más íntegro, o acentuado, el doble final. Esto es que la frase de Licario “Podemos empezar” (Lezama Lima, 1988, p. 459), reiterada al final de los capítulos XIII y XIV, proyecta una tercera y una cuarta derivada —o infinitas— narraciones internas en las que él resucitará recurrentemente y multiplicadamente. De ese modo estamos ante el reinicio y esplendor constantes y redoblados, o estructura epifánica, de aquella realización del poeta hipostasiado —transmutado— en un universo desmesurado, proliferante, abismal.

3.1.2 Metaficción como hipóstasis

Es notorio que, en términos meramente diegéticos, esto apunta a que reconozcamos esa reflexividad objetiva del texto sobre sí mismo que funda a la metaficción. Sin embargo, en ese sentido llano o puramente técnico, la metaficción —y ha quedado claro: un recurso y asunto tan común al género de la novela que ha tornado en característica o dimensión implícita suya e incluso en subgéneros más subversivos, como la fabulación en Scholes—, no sería necesariamente en *Paradiso* la revelación o el descenso teúrgico que, según decíamos en un principio, se da en nosotros cuando la leemos, sino un simple y muy bien dispuesto o bien diseñado enunciado sobre

el enunciado, casi una referencia sustancialmente igual a cualquier otra referencia verbal. Se trataría de otra narración circular, y si acaso, como lo hace entender Vargas Llosa (2005) sobre *Cien años de soledad* (1967), el relato absorbería al lector (pp. 586-618).

Paradiso en cambio —variando la manera de *En busca del tiempo perdido* (1913-1927)— nos lleva, como hemos visto, a percibir la metaficción de modo apenas sugerido y probable, no evidenciado, al contrario no solo de la intelectualizada metaficción contemporánea según Waugh sino de muchos casos modélicos de metaficción, como lo son en nuestro idioma *Don Quijote* (1605; 1615), *Niebla* (1914) o *Rayuela* (1963). Incluso el flanco teórico indispensable para Waugh y Scholes en la metaficción, y no solo la referencia diegética del texto a sí mismo, pasa también de soslayo, o bien: está presente de modo activo —sí que lo está—, pero no frontal. Más que nada, *Paradiso* nos lleva a experimentar el fenómeno inmanente de la lectura real, y no tanto el contenido del argumento o historia ficticia, en tanto asunto verdadero que no se nos cuenta, sino que acaece, y del que, es cierto, a la vez se nos habla. Así, ya que la lectura como tema deviene del efecto del relato, la ficción adquiere acuciosos ribetes históricos o, para decirlo mejor, presenciales, de invocación divina.

Expliquémonos. Desde luego, hablar de epifanía de la metaficción y de estructura epifánica en *Paradiso* supone vislumbrar, como en toda metaficción, una continuidad aparente entre la historia ficticia o argumento de la novela y la realidad histórica que habitó José Lezama Lima y habitamos sus lectores. Tal continuidad es una membrana porosa, que comunica y separa, pero en esta novela desdibuja los contornos que la metaficción tiende a ampliar en privilegio de la ficción —recordemos en Scholes (1979) la idea de narcisismo (pp. 218)—. Es decir, el escritor no se ficciona a sí mismo y penetra o refluye en la realidad vuelto ficción, que es lo que hace Cervantes (2007), como ejemplo clásico, en *Don Quijote* (p. 9), ni tampoco hace de la realidad un sueño,

como se tendería a buscar en la metaficción posmoderna: en el relato del autor cubano, sus personajes y lectores terminan por ocupar un solo ámbito, mucho menos diferenciado.

Lo que importa es la casi inadvertida resonancia de una serie de recursos literarios que por momentos van más allá de su propia funcionalidad formal. Al fin y al cabo, tal resonancia inadvertida es una de las posibilidades mayores del contrapunto lezamiano. En “X y XX” (1945), afirma X:

en todo contrapunto literario el tiempo va extrayendo las distinciones de un instrumento desigual. Y es extremadamente riesgoso en el *crescendo* de todo organismo literario, establecer una detención por la que aislamos en un poema la cara de una imagen, una pareja de plurales o encarnamos el movimiento en un verbo afortunado. Bien pronto se convierte en un islote resistente a la comprensión total del texto. (Lezama Lima, 2010, p. 105)

Aquí, pese a lo rotundo de las palabras “comprensión total del texto” —pues esta última no implica una interpretación única—, lo que vemos no solo es una condena a la búsqueda de un sentido fijo de las palabras sino una exaltación del modo en que ese “organismo literario” se transforma a cada instante, ya que el lenguaje es “un instrumento desigual”, que no se detiene ni se deja segmentar en elementos formales estables. Justamente, la expresión “organismo literario” le confiere vida —ánimo, subjetividad— y coherencia a ese amplio “todo quiere quedar como método” (p. 50) del que José Lezama Lima nos hablaba en “Julián del Casal” (1941).

Así pues, el contrapunto, como veíamos en 1.1, es una lógica que no se funda solo en la forma y que más bien extrae distinciones o conceptos más allá de lo visible, es decir: más allá de la evidencia material y aun de un causalista método probatorio. La interpretación del contrapunto es orgánica y creativa, intuitiva, o como lo sugiere más adelante XX: “Cuando encuentro una palabra, no tengo que poner a su lado un abismo [o sea aislarla], sino [poner] otra palabra” (Lezama Lima, 2010, p. 107), lo que sería: crecer orgánicamente. Y tal como lo veía Thibaudet, según lo

recupera José Lezama Lima en “Julián del Casal”, esto está presente tanto en la poesía y los textos narrativos como en la crítica.

Por ejemplo, en el fragmento que hemos citado del inicio del capítulo X, tal vez la palabra *hipostasiaban* busque, no solo significar, sino evidenciar o postular una revelación de lo sagrado en el lenguaje, pero en sí misma no deja de ser una simple palabra, así sea como metáfora de comunicación o inspiración poética⁸⁶. En cambio, la exhibición expresa del lugar en que habría de darse tal revelación —una novela— instaura un silencioso giro polisémico del relato sobre sí mismo que ya no solo sugiere, sino que también demuestra la comunión implícita que existe entre las novelas y los textos sagrados, comunión que *Paradiso* al fin hace efectiva de modo paradigmático.

En efecto, la hermenéutica tiene uno de sus orígenes y principales tradiciones en la exégesis de la literatura sagrada (Eagleton, 1988, p. 86; Ricoeur, 2002, pp. 111-124; Grondin, 2008, p. 16-18): interpretar un texto, aun hoy, no es otra cosa que descifrar un contenido oculto que solo

⁸⁶ La hipóstasis, en un sentido literal, es la segunda persona de la Santísima Trinidad, es decir, el Verbo encarnado, el Hijo de Dios (Jesús en su naturaleza divina y humana). Este sentido, sin embargo, es el acotamiento de un concepto de vieja genealogía que se remonta a Plotino y pasa por San Agustín hasta llegar a José Lezama Lima de manera transgresora. Incluso habrá sido necesaria la *Metafísica* de Aristóteles para que Agustín afinara la idea de una sustancia compartida, sustancia que en su filosofía reposa en la relación entre Dios y Jesús, pues el padre no puede ser padre sin el hijo, y el hijo proviene del padre, de modo que para ser tal hijo, se precisa de una relación que es la propia hipóstasis. En términos más amplios, cada persona de la Trinidad lo es en el sentido de hipóstasis, y el concepto agustiniano del alma como reflejo (filial) de Dios proviene de allí (San Agustín, 1956, V, 5; V, 8). En su raíz, el término griego ὑπόστασις, unión del sufijo σις- (hipo-) y el sustantivo σις (estasis), remite a la idea de sustrato, de lo que está antes, lo que soporta. El verbo hipostasiar, en las líneas iniciales del capítulo X de *Paradiso*, supone el acceso de la palabra novelesca a un estatuto de sustancia —o sea: recibe y se relaciona con un alma— porque, a la vez, esta sustancia existe antes y se proyecta filialmente en aquella palabra novelesca. Para nosotros, la palabra transmutación sería adyacente a hipóstasis, pero privilegia la naturaleza corpórea o filial del fenómeno y en ocasiones será usada en ese sentido. De este modo aparece en *Paradiso*, cuando en la noche del viaje en tren de Cemí a Santa Clara, lo que absorbe su atención es, justamente “la *hipóstasis* que alcanzó el tiempo, para hacerse visible, a través de su *transmutación* en una incesante línea gris que cubría la distancia” (Lezama Lima, 1988, p. 214) [énfasis nuestro]. En cualquier caso, el misterio trinitario de la presencia de Dios en tres personas, dogma inefable del catolicismo transvasado aquí a lo literario, no es inasimilable por la teoría ni mucho menos extraño para lo que llamamos tradiciones de la palabra. Para los minika, cultura ancestral del Amazonas colombiano, el jágíyi o aliento primordial —lo invisible o inexistente— se hace manifiesto y tangible en la palabra cantada, poética (Vivas, 2015, p. 96) del mismo modo en que esta idea de poesía, en José Lezama Lima, recupera, mediante un sencillo movimiento verbal, el sentido ancestral, mágico —o espiritual—, de las palabras.

emerge como sistema de signos —o sea, que sigue oculto—, signos que antes han debido materializarse —hacer su hipóstasis—. En *Paradiso*, la forma en que se hipostasian las palabras que Cemí quiere reconstruir debe ser novelesca, mundana, afincada en la idea moderna del sujeto, pues ellas requieren, para un justo desciframiento, de la proyección anterior en el dibujo de quien las quiere rescatar, un joven aprendiz de poeta en un orbe secularizado y tocado por la gracia.

También el sentido espiritual del testimonio con que Rialta, su madre, nombra la misión que le encomienda a este poeta de “llenar [una] ausencia”, o sea resucitar al padre, y de eternizar la gesta familiar (Lezama Lima, 1988, p. 231), y el misticismo de la expresión “fue agraciado con una visión de las que él se reía” (p. 243), cuando el narrador nos habla de uno de esos pasajes oníricos que se cuentan como experiencias vivas de Cemí u otros personajes, pasajes ambos a los que ya nos hemos referido como anuncios de la metaficción, dan cuenta además de esa cualidad trascendente o divina que desciende sobre el narrador y Cemí a un mismo tiempo, como un poder visionario que pasara a ser el del relato, escrito por un Cemí desdoblado y vivo en el libro.

Tal desdoblamiento daría pie, por otra parte, a que la diégesis se abra en una serie indeterminada de opciones binarias que no se resuelven y que sería impropio resolverlas a cabalidad, aunque el lector puede decidir funcionalmente su visión o sus parciales visiones de la historia, según el criterio oportuno y el modo en que asocie los indicios. Si la novela está escrita por Cemí o no sería, entonces, la disyuntiva clave, pero de esta seguirían muchas otras: si Licario es —desde el principio— un personaje creado por Cemí o no, si las anécdotas familiares son —para un Cemí narrador— más metafóricas que evocativas —o si no lo son—, si la relación de la novela con la realidad de su tiempo supone o no la proclama de un autor camuflado —José Lezama Lima vivo en Cemí—, etc⁸⁷.

⁸⁷ Dice Vargas Llosa (2005) a propósito de las relaciones entre el narrador y el autor en la metaficción: “Lo que ocurre [en *Cien años de soledad*] cuando se nos revela que ese narrador-dios era un narrador-personaje, es, simplemente, lo

No obstante, esta pronunciada tendencia conjetural rebasa su aspecto narratológico y, por su marcado carácter de enigma —bien relacionado con el ocultismo y lo que se conoce como escritura hermética (Leo, 2008, p. 23; 2013, pp. 41-72)— hace parte de aquellos acentos religiosos que logran que *Paradiso*, novela, relato secular, se reafirme como teúrgia en los indicios estructurales de su moderno giro reflexivo: el descenso o hipóstasis de un origen real, inmanente, ya sea histórico o imaginario, que surge desde un orden invisible, trascendente, en un texto habitado de espíritu —un tejido vivo—. No es otra cosa lo que impulsa a que Silva (2009) afirme, sin hacer demasiado énfasis y quizá sin mucha conciencia del acento casi mágico de sus palabras: “Cemí es el héroe de una República enferma, cuyos restos [él] recompone en la malla de un cuerpo-tejido-imagen a la vez personal y colectivo: *Paradiso*” (p. 173).

Para Silva, en un sentido recto, la asunción convenida es que el héroe de la novela, como lo define la tradición del género, es el autor imaginario, aunque en el relato esto no sea explícito: entendemos, según nuestra visión moderna de la literatura —novelesca, realista, que lee en los indicios—, que él sería el escritor del libro, y así este libro constituiría su apoteosis y la restauración de una comunidad y un territorio narrados o recompuestos. Dado esto, también es nuestra opción, la realidad ficticia, en términos formales, quedaría establecida con la autonomía que exigen tanto la noción clasicista como la formalista de la literatura. *Paradiso* sería un comentario o visión, una reconstrucción personal y colectiva de su tiempo con los atributos añadidos de la metaficción, esas “magias parciales” (Borges, 1974, p. 667) que inducen a jugar

que ocurre en toda ficción narrada por un narrador[-]personaje, por un yo/nosotros directo o [...] indirecto: implícitamente se produce una caja china, un desdoblamiento del narrador”, y añade en nota al pie, “nada sería más absurdo, desde luego, que confundir a este primario, secreto narrador-dios desdoblado en un narrador personaje[,] con el *autor*” (p. 591). Dentro de nuestra tarea, en cambio, según lo veremos más adelante, y a partir de una perspectiva menos discreta sino más continua de estas funciones formales —o sea: desde el contrapunto—, es preciso postular una proyección del autor histórico en este desdoblamiento. Los aportes de Northrop Frye a la lectura anagógica y, en especial, la interpretación espiritual de Gwendolyn Bays (1971) acerca del paso de un narrador omnisciente a un narrador en primera persona —lo que ocurre más de una vez en *Paradiso*—, nos serán de enorme utilidad.

con la conjetura de que, tal como el libro se reinventa en su historia y esta se instaura mentalmente en el mundo, la realidad podría ser también imaginaria.

Esto sucede cabalmente en *Paradiso*, pero también le es propio que en su metaficción operen esas otras implicaciones, más gravitantes, que hemos comenzado a sugerir, propias de su sacralidad. Tales implicaciones sacramentales, ciertamente, tampoco es que hayan pasado desapercibidas; Juan Coronado (como se citó en Aínsa, 1984), para poner solo un ejemplo elocuente, dice que en la novela adviene un paraíso

en el momento de la lectura y el momento de la escritura. De esta manera, el paraíso que crea la palabra es inmortal, no tiene un tiempo, pues renace en cada ser que se acerca a él y quiere disfrutar de la resurrección. *Paradiso* crea una eternidad: la vivencia de la imagen. (p. 75)

El “paraíso que crea la palabra” es solo otra forma de llamar al ámbito epifánico al que nos referíamos al decir que la metaficción de José Lezama Lima desdibuja el sentido convencional de la metaficción y más bien hace ver a la poesía como una forma sagrada de historia —“cada ser que se acerca” a la palabra, o sea cada lector, resucita cuando ella renace en él—. No olvidemos que el autor, en su ensayo “La dignidad de la poesía” (1956), nos dice, con palabras bien demostrativas —aleluya, tiempo paradisiaco, cuerpo misterioso—, a propósito de la relación profunda entre poesía y realidad que

todo lo que se puede imaginar gravita, o si queréis, el *possibiliter* de la *imago* tiene su gravitación en la nueva sustancia de lo inexistente, o también, todo lo que se puede imaginar tiene análogo. ¿Y qué cosa puede ser ese análogo, esa metáfora que rota hacia sus enemistades, sino el cuerpo del *eidos* y de la *imago*, que es en su aleluya, en su tiempo paradisiaco, el cuerpo misterioso del hombre cuando atraviesa una región hechizada? (Lezama Lima, 2009, p. 398)

Cuando el ensayista vincula aquí lo imaginado con “la nueva sustancia de lo inexistente” a través de la imagen, la poesía, nos movemos otra vez en el orden suyo de la Orplid, una dimensión

abarcadora del mundo en José Lezama Lima que comprende a la realidad así con sus signos y sus elucubraciones, unas elucubraciones vivas, y que representa la integridad de un ser humano consciente del mundo como paraíso o vida sustancial, no como muerte o vida objetiva, y de él mismo en tanto realidad plena de un universo consciente, en total epifanía. La ficción hipostasiada en *Paradiso* revivificaría al ente.

Aunque sepamos que, desde luego, una cosa es lo que piensa el autor y otra el efecto de sus obras, aquí la coherencia entre el ideario del autor cubano y su narración es plena. Repitémoslo, el relato en *Paradiso*, debido a los acentos y a las reverberaciones místicas con que se enuncia y teje a sí mismo como nudo argumental de la propia novela, logra ser más que el discurso referencial y la metaficción que crasa y complejamente entendemos: es una experiencia total, una revelación trascendente que se actualiza o sucede en la lectura, o en palabras más claras, un rito de invocación.

En último término, la intuición y percepción del universo al leer a *Paradiso* y la consciencia de ser en él —o ser el mismo universo—, cuando se avanza en el libro —esas cualidades de una sacralidad moderna en Schleiermacher—, son efectos idiosincrásicos de esta novela en cuanto texto sagrado, pero atribuibles a la hipóstasis del héroe/narrador/autor, un poeta divinizado, y el autor real, que se desdobra y se realiza históricamente con —y en— aquel. Ahora bien, ¿cómo se da esta resurrección del autor en el lector y del lector en el autor, esta epifanía de la que ya habla Coronado? Todo nace del embrujo de la palabra, de una diégesis sublimada.

3.1.3 Hipóstasis como anagogía

Ya hemos visto que desde cierto momento en *Paradiso* —según Silva y Cervera es a partir de lo que nombrábamos como un claro anuncio del giro reflexivo metafictional, el “llamado de la

madre”, en el capítulo IX, pero más decididamente a partir de ese giro, en el capítulo X—, podemos encontrar retrospectivamente un testimonio del acto de escribir en cada detalle. Bien lo advierte Ruiz (1981): “lo que en el pequeño José Cemí [en los primeros capítulos, desde un nivel diegético] es solo descubrimiento de objetos, en el autor Lezama [ya en ese instante, como lo revelaría el relato metaficticio] es penetración a través de la imagen” (p. 60). Estas palabras esconden en su dicción una forma de asumir esta novela que disuena con el formalismo rector de los estudios literarios. Ruiz plantea un vínculo entre los dos actos que funde “al autor Lezama” con su personaje. En ellas, mejor dicho, vislumbramos un ejemplo del carácter ineludible para la crítica lezamiana del hombre histórico José Lezama Lima como función del narrador en *Paradiso*, aun como centro de la ficción.

Esto es crucial —no es un error de Ruiz—, y llegaremos a ello, pues es una consecuencia mayor del contrapunto lezamiano en *Paradiso*, pero por el momento hay que examinar otra cuestión decisiva. Lo que supone el descubrir *in medias res*, situación común en la metafiction, que la estructura del relato hace del libro una historia de sí mismo, impone en este caso una y más relecturas. Pero no relecturas, por decirlo así, objetivas, o informativas, ni siquiera necesariamente indagatorias o detalladas sobre uno u otros aspectos determinados. En palabras de Valencia (2017) tal necesidad de leer nuevamente a *Paradiso* —y descubrir que desde el principio Cemí escribe el libro y recrea su universo— se daría porque en la novela “el tema ulterior, que se revela solo en un nivel de lectura anagógico, es la propia forma” (p. 327). Es decir, el cruce de estructura en espiral y tema escritural haría que la hipóstasis del origen solo se diera según una lectura nueva, pero, según Valencia, también inusual y muy caracterizada —una lectura anagógica—.

La exigencia de leer a *Paradiso* según esta forma de interpretación específica, propia de los estudios de la simbología poética de la Biblia en el Medioevo (Fernández Sosa, 1978, p. 877;

Gutiérrez, 2013, p. 328), y que más en extenso vincula hoy a tal o cual textos literarios con figuras y motivos poéticos de todas las religiones, ya no solo del cristianismo⁸⁸, fue formulada inicialmente por Rodríguez Monegal (1968), quien decía que la novela de José Lezama Lima solo podría comprenderse realmente según “la lectura que Dante [al inicio del segundo tratado de *El Convivio*] llamaba anagógica, esa lectura que pone de relieve las cosas sublimes de las que realmente trata el libro” (pp. 43-44).

Lo demás serían lecturas parciales y superficiales, aunque de ningún modo desdeñables, sino, por el contrario, aportantes para una interpretación más amplia. De hecho, siguiendo a Rodríguez Monegal, las claves de una anagogía de *Paradiso* estarían en la obra anterior del autor cubano, en su poesía, desde luego, pero, puntualmente, en los ensayos, en sus entrevistas, en sus diarios, en sus editoriales de la revista *Orígenes* y en general en todos los escritos suyos en los que ampliara sus ideas sobre la literatura, la cultura y la historia; es decir, serían claves externas a la novela y —ya desde entonces— tácitamente dependientes o al menos inseparables de la figura histórica del autor⁸⁹.

Incluso, actualizando la taxonomía hermenéutica de Dante, Rodríguez Monegal insinuaba como otra posibilidad enriquecedora para la lectura de *Paradiso* —aunque también engañosa y

⁸⁸ Northrop Frye (1957) señala: “Anagogically [...] poetry unites total ritual, or unlimited social action, with total dream, or unlimited individual thought. Its universe is infinite and boundless hypothesis: it cannot be contained within any actual civilization or set of moral values, for the same reason that no structure of imagery can be restricted to one allegorical interpretation”. [“En términos de anagogía [...] la poesía reúne lo ritual en pleno, o una acción social ilimitada, con lo onírico en pleno, o un pensamiento individual ilimitado. Su universo es la hipótesis infinita y sin fronteras: no puede ser contenida por ninguna civilización determinada o cualquier esquema de valores morales, por la misma razón por la que ninguna estructura imaginativa puede restringirse a una sola interpretación alegórica.”] (p. 120) [traducción propia]. En este sentido, la anagogía se transforma en un modo de lectura sagrado de la modernidad, que pasa de estudiar la expresión de lo sublime según unos símbolos restringidos en el Medioevo al orbe cristiano, a estudiar la expresión de lo sublime según símbolos que, luego veremos, también pueden ser laicos o que incluso son, en nuestro análisis, los de la propia escritura como proceso de significación.

⁸⁹ En palabras de Rodríguez Monegal (1968): “para situar la novela en su verdadera perspectiva y poder practicar con ella la lectura anagógica no hay más remedio que referirse a la obra anterior de Lezama [...] después de haber recorrido en profundidad [su] pensamiento [...] tal como aparece explicitado en sus conversaciones, en sus poemas y en sus ensayos críticos o narrativos” (p. 43).

para nada definitiva—, no solo el segundo nivel de lectura propuesto en *El Convivio*, la aproximación alegórica en ese momento de escándalo sobre el homosexualismo, ni el tercer nivel, una lectura social o política —que para Dante era un nivel moral de interpretación— y el fundamental análisis estilístico, sino también un eventual acercamiento a *Paradiso* en cuanto autobiografía, una *roman à clef* (p. 40). En esto Rodríguez Monegal tenía más razón de lo que creía, pero, en cualquier caso, debía encaminarse hacia esa decodificación global de carácter religioso que es la lectura anagógica.

En efecto, la lectura anagógica, según el propio Dante (2006), atiende a un sentido “superior al sentido” (p. 18), un nivel implicativo de interpretación o de exposición, un nivel que no puede prescindir del previo nivel literal, el primero de todos, ni al fin de ninguna otra lectura posible, pues en este nivel literal “están incluidos los demás” (p. 19). Es decir, si para Dante en un nivel anagógico “aunque sea verdad cuanto según en la letra se manifiesta, no lo es menos lo que espiritualmente se entiende” (p. 19), esta comprensión de lo espiritual “sería imposible e irracional” (p. 19) si no se siguiese siempre, al mismo tiempo, ese nivel literal o “que no va más allá de la letra propia de la narración adecuada a la cosa de que se trata” (p. 18).

En otras palabras, la anagogía advierte un contenido sagrado donde en principio no lo hay, pero las palabras de una narración, ajustadas a un argumento, insinuarían algo o incluso mucho más. Pues bien, según Rodríguez Monegal (1968), sobre este nivel literal en *Paradiso*, su argumento o diégesis “resulta difícil discrepar” (p. 41), sin embargo, en consecuencia —y a la luz de Dante—, en él sobrenadarían todas las demás lecturas de manera latente, a la espera de una elucidación mayor que advierta ese sentido “superior al sentido” e indique “las cosas sublimes de las que realmente trata el libro”. Sin embargo, en este ordenamiento y este método existe una dificultad.

El reto está en que la lectura o las lecturas anagógicas sobre la novela de José Lezama Lima —que no han dejado de intentarse o practicarse sobre fragmentos suyos y sobre la novela entera— han de partir entonces de un nivel literal en el que “la letra propia de la narración adecuada a la cosa de que se trata” ya “significa cosas sublimes de la gloria eterna” (Dante, 2006, p. 18), tal como en el nivel anagógico, pues en su simple línea narrativa, en su argumento, la diégesis se devuelve —se gira— sobre un relato espiritualizado del acto de escribir como descubrimiento y sacralización del mundo.

Si una relectura anagógica se nos impone es porque, a partir del giro reflexivo del capítulo X y de las primeras meditaciones de Cemí sobre el lenguaje, e incluso desde los rasgos artificiosos de pasajes previos, el solo acabar de leer el libro desde una perspectiva estrictamente literal o con una diferenciación clara de los cuatro niveles de exégesis que propone la escolástica es ya imposible, como podíamos advertir en 3.1.1 acerca de las divergentes consecuencias hermenéuticas del desdoblamiento de Cemí como narrador. La sola confusión de Cortázar en torno a los últimos capítulos —que en Rodríguez Monegal es vacilación y en Ruiz y Silva será certeza, como hemos visto, frente a la autoría del capítulo XII o de todo el libro por Cemí— o también el estatuto ontológico de la última caminata de Cemí, al cierre de la novela, que no se puede definir de ningún modo, ya sea como sueño o experiencia de vigilia, son pruebas suficientes de que sobre el nivel literal en *Paradiso* sí resulta fácil discrepar.

La problemática quizá sea solo aparente y resida en un contenido reflexivo sobre su forma que deberíamos por principio diferenciar de esa forma, pero paradójicamente esto le da una remozada y casi dogmática significación a la demanda de Rodríguez Monegal, es decir: se absolutiza la necesidad de una relectura anagógica solo porque en *Paradiso* lo literal es lo sublime. Acudamos de manera puntual a un momento que se hace bastante ilustrativo. En el lúbrico capítulo

VIII, cuando Fronesis llama por teléfono a Cemí para confirmar un encuentro y el narrador nos dice que Fronesis se explica así: “como ambos se encontraban en el último año de bachillerato, había mucha tela mágica que cortar”, el mismo narrador comenta: “Fronesis salvaba la seca oportunidad de ese lugar común intercalando la palabra mágica, transportando un modismo realista a la noche feérica de Bagdad”⁹⁰ (Lezama Lima, 1988, p. 218).

Este episodio sucede antes del llamado de la madre y del giro reflexivo, y es realmente, en su sola enunciación, un ligero síntoma de ese giro en tanto configura uno de los velados comentarios auto-referenciales de que hemos hablado en 3.1.1, pues la combinación de palabras o decires comunes, e incluso vulgares, con términos propios de la fábula o de la sacralidad, uso idéntico al tropo de Fronesis, ha sido, para ese momento de la novela, y sobre todo en este capítulo VIII, un rasgo común de la narración. En efecto, este ejemplo de la voluntad notoria por salvar o redimir al lenguaje de la sequedad del —prosaico, desangelado— lugar común es el modo en que el lenguaje sacraliza a la sexualidad en *Paradiso*.

Los casos abundan: recordemos los “hosanas” (p. 206) de un relato de fornicio que le hace una criada a su patrona, o las palabras “hierofanía primaveral” (p. 210) con que se describe el encuentro de Farraluque con un hombre embozado, el esposo de aquella patrona, en un depósito de carbones. Este procedimiento de sacralización de lo sexual (Leo, 2008, pp. 19-20; 2013, pp. 109-219), llega al extremo en el relato del padre Eufrasio, al final del capítulo VIII, pero también está muy bien representado en el capítulo IX (Lezama Lima, 1988, p. 243), cuando el narrador habla de la “hímnica longura del falo” (p. 243) del dios Término. Veamos otros ejemplos: “Niké

⁹⁰ Queda por considerar la sugestiva ligazón que establece José Lezama Lima entre *Paradiso* y *Las mil y una noches* en este pasaje y en la explicación que hace Fronesis de *Don Quijote*, en el capítulo IX, que es toda una teoría de la novela: “En mi opinión Don Quijote es un Simbad, que al carecer de circunstancia mágica, del ave rok que lo transporte, se vuelve grotesco” (Lezama Lima, 1988, p. 240). Esta afirmación, fácilmente apreciable, establece una crisis ontológica entre un personaje de ficción y un mundo objetivista, crisis que la novela asume como germen. *Las mil y una noches* sería el modelo de relato para una novela que salve al mundo del lugar común y recupere una dignidad mágica para el personaje novelesco.

fálica” (p. 206), “rugidos oraculares” (p. 210), además del emblema pitagórico que gesticula con obscenidad una mujer durante el coito (p. 206).

Sin embargo, del mismo modo, el uso del concepto de lo sagrado o de adjetivos que nos elevan a la historia de la cultura y a la mitología es extensivo a momentos más cotidianos, como cuando el narrador dice de Rialta: “centro sagrado de una inmensa dinastía familiar” (p. 214), o cuando señala que Cemí sentía una “fuerza sagrada” (p. 278) en su amistad con Fronesis, semejantes a cuando se nos habla también de un “salmón homérico” y una “dórica sorpresa” (p. 85). Y mencionemos por igual la rica cualificación que señala Prats de la palabra amarillo, ya como sustantivo: “amarillo yeminal”, “amarillo perfumado”, “amarillo cansado”, etc. O como adjetivo: “sobre un fondo amarillo canario”, “babuchas de un amarillo poniente”, etc. (Lezama Lima, 1988, p. 6), así como la excéntrica y crucial sustantivación de adjetivos o de formas adverbiales, “añudándose de perplejos” (p. 29); “para que [...] no los dejase en el grotesco militar de la testa al descubierto (p. 224), de la cual es ejemplar en sus ensayos el concepto del súbito.

Es más, la operación no se da solo a partir de adjetivos y adverbios convertidos en entidad o de sustantivos corrientes que espiritualiza un adjetivo propio de la religión o la cultura universal, también se da en trueques mucho más agresivos que nombran o entienden y transmiten de entrada un mundo sublime. Hablar, tal como lo hemos visto, sin dar lugar al símil, de hosannas en lugar de gritos de placer, decir simplemente tuétano por decir semen (pp. 219, 404-406) o decir hierofanía para referirse a un encuentro homoerótico, es crear metáforas violentas en las que el mundo no se transforma ni renombra, sino que es sustantivamente otro —en manifestación novelesca de la “leve superación” que ve Lupi en la metáfora lezamiana, como lo mencionamos en 1.3.4—. Desde luego, la transgresión del llamado sentido común, el esbozo de un universo tan

fuera de lo convenido, solo permite asociaciones insólitas en el lector, de hecho una interpretación no literal de la diégesis pero que apunta, sí, a lo sublime.

Por tanto, si la relectura a que nos invita la metaficción puede reconocer en el habla mágica de Fronesis una inspiración para el escritor Cemí, lo que se evidencia es un manejo primordial del lenguaje en la novela que sacraliza, o busca sacralizar, al relato desde el propio nivel literal de significación. O sea, la lectura anagógica no sería solo una relectura posible —al contrario, la novela nos lleva, sin que nos demos cuenta, de modo soterrado y personal, como la mitología schlegeliana, a hacer o aun experimentar, en contrapunto, nuestra propia anagogía desde la primera lectura—, ni la forma sería, según la entiende Valencia, un “tema ulterior”⁹¹. Ambas están implícitas en el relato como un todo, desde el principio y en una diégesis sublimada, y asumirlas en algo postrero obedece más a nuestro pensamiento objetivista, a partir de la lógica de Aristóteles que estructura a la escolástica y a *El Convivio*, que al libro mismo.

El propio Dante (2006) es quien cita a Aristóteles como autoridad paradigmática en *El Convivio*, sin necesidad siquiera de decir su nombre —lo que era todo un modismo en el pensamiento del Medioevo: llamarlo el filósofo—, al argumentar por qué la lectura anagógica debería de estar sujeta a la lectura literal afirma: “como dice el filósofo en el primero de la Física,

⁹¹ Es oportuno evocar las palabras de José Lezama Lima cuando Álvarez (1970) lo consultaba sobre la oscuridad de su literatura: “usted comprenderá, amigo, que en definitiva ni las cosas oscuras lo son tanto como para darnos horror, ni las claras tan evidentes para hacernos dormir tranquilos. Pero esto de oscuridad y claridad ya me va pareciendo trasnochado. Lo que cuenta es lo que Pascal llamó los *pensée d’arriere* [*sic*]. Es decir, el eterno reverso enigmático, tanto de lo oscuro o lejano como de lo claro o cercano” (p. 56). Con esto nos enfrentamos más centralmente a la ya tratada idea del contrapunto como una sinapsis distinta (1.2.4), un modo de pensar en el que la palabra es un misterio que se asimila y un misterio por su asimilación. Recordemos, también, que Benito Pelegrín comenta: “la comparación lezamesca [...] lejos de aclarar lo desconocido por lo conocido, lo esfuma” (Lezama Lima, 1988, p. 80, nota b): lo que es decir, de modo extraño, que en el lenguaje lezamiano la dicotomía entre lo conocido y lo desconocido es una falsa oposición: lo desconocido se esfuma. Igualmente, aquí subyace una similitud significativa entre el pensamiento borgiano y el de José Lezama Lima. Borges (2017b) en su conferencia “La poesía” desacredita los postulados de Horacio Quiroga sobre un supuesto lenguaje sencillo o transparente de la prosa, llamando la atención sobre la naturaleza transformadora de las palabras (p. 435).

la naturaleza quiere que en nuestro conocimiento se proceda ordenadamente, esto es, procediendo de lo que conocemos mejor a lo que no conocemos tan bien” (p. 19).

Justamente, ese natural proceder nos lleva a añadir algo. El pensamiento de Aristóteles, que como señala Ricoeur (2011), “partirá de la realidad en su *individualidad* física, si no es que en su singularidad” (p. 156), no puede sino concebir al lenguaje técnicamente, como forma —ya en su tratado “Sobre la interpretación” el filósofo nos previene del hecho de que todo nombre “es un sonido significativo por convención” (Aristóteles, 1995, p. 37)—, pero justamente por su materialidad o “singularidad”, la esencia de la palabra deberá tener una relación de rectitud con la esencia de la cosa que nombra (Bernal, 1983, pp. 502-503).

Tales ideas fueron fundamentales para las nociones y discusiones medievales sobre el conocimiento, como vemos su influjo en Santo Tomás (1964): “en la medida en que podamos conocer una cosa podremos imponerle un nombre” (p. 1, q. 13, a. 1) y en Dante. En cambio, para el contrapunto lezamiano, según lo veíamos en 1.3.2, la relación entre una palabra y su referente, al igual que las nociones de verdad y conocimiento, no puede ser de rectitud. Así que, frente a la visión aristotélica que funda a la lectura anagógica, *Paradiso* nos haría entender que toda lectura literal es tan especulativa como cualquier otra, en este caso una suerte de anagogía carnavalesca, y esa es una de las razones de peso para que algunos sectores de la crítica hablen como actitud adecuada del dejarse llevar (Valencia, 2017, p. 335; Mitrani, 2015, pp. 95-96) por la prosa lezamiana sin buscar la comprensión de sus cuentos y novelas, resalten esa dimensión carnavalesca de *Paradiso* (Camacho-Gingerich, 1985, p. 67) o postulen acercamientos no-hermenéuticos a su obra (Isava, 2015, pp. 203-204).

En cuanto a nosotros, por lo pronto, tal imposibilidad programática de discriminar o definir el nivel literal en *Paradiso* nos enruta a la consideración del método hipertélico. Ya sabemos que,

por un lado, gracias al giro reflexivo, en esta novela se dan opciones narrativas funcionalmente diversas. Concluamos, además, que el modo en que la diégesis se sublima en el relato provoca con antelación un acto de consciencia alucinado pero análogo al que emanará de la metaficción, propiamente un recordatorio *sub limen* —por debajo— y una celebración del carácter sagrado del lenguaje en tanto vivencia y revelación de un cosmos vivo en el lector. Es decir, el nivel literal de *Paradiso* es en sí mismo una percepción no habitual del universo —inocente, como lo quisiera Schleiermacher— que busca y consigue participar de su constante ebullición: es, también él, una epifanía.

Esto nos lleva a ampliar las conclusiones que deducíamos en 3.1.2, asumiendo la metaficción hipostática como un rito y una teúrgia —o sea, una invocación y un descenso de presencias inmateriales— que derivan no solo en la aparición o en la resurrección, sino además en la transmutación, por medio del lenguaje, de esas presencias en un lector activo, dotado con poderes de lector-médium, e incluso, para mayor precisión, en una metempsicosis, un avatar o reencarnación de aquellas en este. Los tránsitos del origen, del paraíso genesiaco, se hacen incesantes y eternos porque adquieren autoridad incontestable en la experiencia subjetiva e inmediata de la lectura.

¿Podríamos describir nosotros, o rastrear desde esta, su íntima chispa, pese a la cualidad incomunicable de toda epifanía, aquella manifestación que nos incita a volver sobre ella con las palabras recurrentes, podemos empezar, de Oppiano Licario? Por supuesto, como Rodríguez Monegal y Valencia lo logran percibir con claridad, más allá de esta diégesis sublimada y de la anagogía personal y carnavalesca que provoca en el lector, lo que conocemos como lectura anagógica en rigor sigue siéndonos no solo legítimo sino imprescindible, aunque ahora se proyecta con un rango más amplio de acción. Ya no se trataría solo de interpretar a *Paradiso* desde un único

régimen simbólico de lo sagrado —sea católico, órfico, budista, taíno, egipcio, taoísta, etc. —, y ni siquiera solo desde el cruce de religiones que propicia el libro, ni tampoco principalmente desde las solas ideas de José Lezama Lima, como propone Rodríguez Monegal.

Más que las ideas puntuales, la lógica dilatada del pensamiento lezamiano: el contrapunto integrado a su vida, a la historia de América y a su obra es lo que haría falta para una lectura anagógica de *Paradiso* que despierte mayor consciencia ante la especial teúrgia que precipitan la metaficción y la palabra sublime de la novela.

3.2 El método hipertélico

Hasta donde lo hemos estudiado, las lecturas de *Paradiso* pueden disentir radicalmente, pero también pueden articularse. Cuando José Cemí deambula al final de *Paradiso* “por dentro de la noche” —durante lo que llamamos la coda órfica— y el narrador nos dice que iba “separando los cañaverales de la Orplid” (Lezama Lima, 1988, p. 451), la escritura parece reclamar a un lector iniciado. En efecto, eso es lo que hace, no obstante, la lectura de la novela también prepara a su lector, justamente, en el abandono a un fluir en el que a veces nada más deje resonar ante sí las figuras que precisa, del mismo modo en que lo hace Cemí en su paseo, “pues su estado de alucinación mantenía en pie todas las posibilidades de la imagen” (p. 453).

Ciertamente, no es necesario saber qué es la Orplid para asimilar y leer bien a *Paradiso*, igual que no es necesario entender del todo qué nos dice por debajo el narrador sobre la modernidad al referirse a un automóvil diciendo el “Moloch de la velocidad” (p. 215), o a qué apunta cuando usa sin comentario aclaratorio símbolos religiosos como “la espiga de trigo” órfica (p. 266) o “el pájaro Pong” del taoísmo (p. 450). Estos son, en lo fundamental, posibilidades de la imagen.

Incluso, ante lo que Isava (2015) llama una “sustracción [de la escritura lezamiana] a las convenciones del sentido verbal” (p. 200), por su sistemática metaforización incoherente, la alternativa no-hermenéutica que el académico propone para acercarse a los poemas del cubano se hace del todo válida para abordar a *Paradiso*. Según Isava, los textos lezamianos “[intentarían] menos *comunicar* algo que abrir el campo de posibilidades de lo que *puede ser dicho* al margen de la inteligibilidad y la comprensión —clásicas” (p. 204).

Isava permite concebir otra inteligibilidad y otra comprensión muy similares al estado visionario alcanzado por Cemí en su adentramiento en la Orplid, y así esta palabra sería apenas un modo de llamar al espacio donde se dan todas las posibilidades de la imagen. Podríamos definirla en ese momento —si quisiéramos hacerlo— por una deducción que solo necesita de esa actitud receptiva o consciente que, entre otras cosas, define a la cábala, pero que para el contrapunto es un católico no rechazar (ver 1.3.2).

Por otro lado, tal como lo dice Leo (2008) en relación con la novela de José Lezama Lima, “cuando un lector se siente asaltado por la sospecha de que en una obra hay algo más de lo que en sus páginas se dice, la satisfacción (estética) que ese libro pudiera conferirle no podrá ser plena” (p. 23). En otras palabras, las posibilidades de la imagen también justifican el afán interpretativo y las versiones de significado sobre una forma misteriosa. Leo plantea una dialéctica necesaria en el caso de *Paradiso* entre el disfrute de un texto inusual —o excepcional— y la plena “satisfacción” que una subestimada “fuerza” (p. 23) cognitiva suya pudiera producir, porque en este texto la alternancia y a veces la fusión de intelección y divertimento es un aspecto central. El libro extrema la tensión que encuentra Lupi entre una vocación comunicativa de José Lezama Lima, presente principalmente en sus ensayos, y el sentido musical de su discurso, que para Isava define a sus poemas. En *Paradiso* ambas tendencias se trenzan en la multifacética, polivalente historia de una

escritura, un método hipertélico⁹² para la obra literaria, que emerge ante un joven deslumbrado, como forma de dar vida eterna al sentido poético en un desplazamiento sin fin, o no-fijación, del mismo.

Así, la estructura epifánica de *Paradiso* se perfila, merced al método hipertélico que le es propio, como escritura mesiánica, el testimonio incesante de un dios-poeta.

3.2.1 La lectura como parimiento

Resulta casi inevitable que la anagogía en tanto interpretación simbólica y no pocos acercamientos a *Paradiso* desde lo mítico nos lleven usualmente, como es bien sabido, a identificar en esta novela una versión inmanente del mito de Orfeo⁹³, casi una ecuación alegórica del mismo, Cemí = Orfeo, en ese hecho de leer y escribir que el argumento de *Paradiso* recupera como gesta en sus expresiones. En efecto, si acudimos —y ya lo haremos— a la ensayística de José Lezama Lima, no solo a su “Introducción a los vasos órficos” (1961), sino a otros momentos clave de su discurso —propriamente su “Introducción a un sistema poético” (1954) y el mencionado “La

⁹² Así como la estructura epifánica nos acerca a la función de la epifanía en *Paradiso*, hablar de método hipertélico nos conduce al concepto lezamiano de hipertelia. Ambas son categorías de la prosa novelesca de José Lezama Lima que analizaremos detenidamente en el capítulo 4. Sin embargo, aquí es necesario indicar que en la hipertelia hay un vínculo con la indeterminación axiológica de la secularización que se ensancha hasta diluir la propia visión utilitarista del mundo moderno. Cuando doña Augusta, en su diálogo con Florita Squabs, señala que “la voluntad es también misteriosa” (Lezama Lima, 1988, p. 41), convierte cualquier noción sobre la finalidad de los actos o de la propia existencia en algo ajeno al ser humano. Ese misterio es marco y sustancia del pensamiento poético de José Lezama Lima, y en sus manos se convierte en un método de creación. De hecho, doña Augusta, como voz del autor de *Paradiso*, puntualiza sobre la voluntad que “cuando ya no vemos sus fines es cuando se hace para nosotros creadora y poética” (p. 41). O sea: el creador no sabría bien por qué hace lo que hace. Para Saúl Yurkievich (1978): “el método hipertélico alcanza la raíz poética al sobrepasar todo determinismo por superación de su finalidad. En el transcurso configurativo de la sobreabundancia, la *poiesis* es solicitada por una desaforada absurdidad, por una desmesura cuya oscuridad se vuelve primigenia potencia penetrante, descifrador y descifrable” (pp. 123-124). La escritura se ve asaltada por una fuerza sobrehumana, “primigenia potencia”, que excede todo objetivo del individuo, o toda voluntad “finista” (Lezama Lima, 1988, p. 239), como la califica Fronesis al proponer de soslayo lo hipertélico en *Don Quijote* y, por consiguiente, en toda verdadera novela.

⁹³ Sobre Orfeo (Graves, 2006, pp. 145-150; Gaskell, 1988, pp. 553-554; Grimberg, 1984, pp. 64-65). Sobre el orfismo (Jaeger, 2012, pp. 164-167; Bernabé, 2004; Herrero, 2007).

dignidad de la poesía”—, advertiremos que para el autor lo órfico era, además de un credo histórico, el orfismo, una dimensión de la experiencia humana que se expresa en su idea de que la poesía es manifestación del universo, una revelación que se redobla en el lenguaje.

Esta concepción entraña una complejidad que es imperativo resaltar. La crítica acierta al explicar “el interés de [José Lezama Lima] por el orfismo como alegoría de la creación literaria” (Davidi, 2011, p. 125), pero las esclarecedoras analogías entre el rescate de la figura del padre en *Paradiso* y la búsqueda de Eurídice por Orfeo (Valdivieso, 1980, p. 89), así como la necesidad de la poesía en tal rescate para Cemí y la función de la lira y el canto en el mito griego (Camacho-Gingerich, 1990, p. 48), y las observaciones sobre la purificación espiritual que se da en ese acto, determinante en los cultos del orfismo y visible en la formación de Cemí (Ruiz, 2010, pp. 80-81), nos merecen ahora un enfoque más dirigido a la relación específica de *Paradiso* con su propia sacralidad.

La presencia de Orfeo en la novela es patente por la sensible referencia a una de sus variantes más ilustres y la identificación imprevista de Cemí con ella. Casi al final del profuso diálogo sobre la homosexualidad, en el capítulo IX, Cemí diserta sobre la culpa y argumenta sobre el verdadero sentido de la reminiscencia del siguiente modo:

El recuerdo de un acto es su culpabilidad, pues todo acto tiene que ser puro, sin reminiscencia y sin devenir, a no ser que el acto transcurra en la *noche perniciosa* del capítulo undécimo de *La Odisea*, cuando la enmarañada Circe guía en el descenso al sombrío Hades. Convertida la sangre del sacrificio en espejo, acuden las almas regidas por Perséfone. A Tiresias, el hombre-mujer-hombre, le hace la promesa de un hoyo lleno de sangre negra. La madre de Odiseo se pierde en el valle de las sombras gimientes, tres veces se le acerca para abrazarla, pero la madre huye, hasta que al fin le dice sus deseos. “Procura volver lo antes posible a la luz, aprende estas cosas y relátalas luego a tu esposa”. Cemí hizo una pausa, detenido por el recuerdo de las palabras de su madre: “Vive en el peligro de obtener lo más difícil”. La única manera de ascender del infierno, llevando la espiga de trigo, el bastos coloreado de hojas y abejas, cuando la madre hablando desde su muerte, desde las profundidades del sombrío Hades, se vuelve esquiva a las prolongaciones del hijo en las tinieblas, quiere huir del hijo para que el hijo regrese a la luz. Cuando el hijo desciende a las profundidades, para ver en el espejo de sangre negra el rostro de la madre,

la madre huye, prefiere la ausencia del hijo, la ascensión del hijo a la luz germinativa. (Lezama Lima, 1988, p. 266)

El contexto del diálogo entre los amigos hace que las palabras decisivas sean las que señala en cursiva el propio José Lezama Lima: “*noche perniciosa*”. Ese subrayado nos dice claramente que no se trata de una noche literal, ni en lo real ni en lo ficticio, sino de un modo de entender la experiencia que se explicará más adelante, cuando Cemí interprete las palabras de la madre de Odiseo parafraseándolas con una nueva metáfora. Lo que Anticlea le dice a su hijo sería —según Cemí—: “para verme no te asomes al espejo de la muerte” (p. 267). El descenso a los infiernos vale aquí por una experiencia traumática —culposa— de recordación —viajar en busca de lo ido— implícita en el hecho de vivir o aun en el hacer conciencia de la percepción del universo, pero que exige transmutar los hechos en luz, “germinativa”, o es decir, en un aprendizaje que pueda ser relatado.

Lo contrario, recordar sin ascender “llevando la espiga de trigo”, sería la culpabilidad de los actos, o buscar vida en el “espejo de la muerte”: esforzarse en retener lo vivo en una forma que se pierde. Esta figura transmutadora de la espiga de trigo es una imagen que José Lezama Lima (como se citó en Ortega, 1981) reitera en *Oppiano Licario* (p. XXVIII) y de modo más esclarecedor en el ensayo que dedica al orfismo:

En medio de los inmensos procesionales eleusinos, atravesados por las canciones órficas, surge al final la consagración de la espiga de trigo: “Ha sido hecho, será hecho, es hecho”. Deméter sonríe, del mundo subterráneo, de la oscuridad fértil ha brotado un nuevo saber, del grano sumergido se ha escapado lentamente la espiga visible. (Lezama Lima, 1971, p. 76)

De nuevo, como lo hace el propio Cemí con las palabras de Anticlea, en estos pasajes y relaciones intertextuales, toda significación procede según una traducción no literal —desde luego—, pero sí formalizada o reconocible, más o menos convencional: la oscuridad fértil, para el

orfismo, solo puede ser la misma “*noche perniciosa*” en tanto sea vida evocada o percibida de un modo transmutado en “nuevo saber”. Mejor dicho, es el acto que germina provechosamente, como alimento —“espiga de trigo”—, según el imperativo “aprende estas cosas y luego relátalas a tu esposa” que Anticlea dicta a Odiseo, que lleva a que Cemí reviva al mismo tiempo las palabras de su propia madre —Rialta— cuando ella le encomendaba asumir “el peligro de obtener lo más difícil” —y justo después de que Cemí presenciara desde adentro una homérica batalla entre el ejército republicano y los rebeldes de Upsalón, la mítica Universidad de La Habana—.

Si atendemos a esta actualización o reflejo de lo órfico en *Paradiso*, y a riesgo de caer en un esquematismo elemental, aunque también justificados por el antecedente de un cuadro didáctico similar en uno de los ensayos principales de José Lezama Lima —justo en un fragmento sobre su noción de lo órfico en la poesía⁹⁴—, podemos esbozar una ilustración de la apropiación lezamiana del mito de Orfeo de la siguiente manera:

El rescate de una vida amada y perdida —Eurídice o los sentidos evocados de la experiencia— desde las profundidades de la muerte, o de un tiempo invisible y extinto, en virtud de unos sonos —la lira de Orfeo y las palabras del escritor o poeta— sucede de modo virtual —metafórico, narrable— a lo largo del proceso comunicativo escrito, pero de tal manera se reconoce en la palabra leída el poder trascendente, consagratorio, que la vida en sí no tiene o ha perdido — Orfeo teme, mira atrás, y por ello su amada no alcanza la vida que la lira le retorna, del mismo

⁹⁴ En “Introducción a un sistema poético” el ensayista resume su exposición, sorpresiva y no menos irónicamente, con un regulado cuadro de equivalencias, sugiriendo que tampoco este es un método desdeñable —algunas veces lo vuelve a usar en otros ensayos—, sino una vivencia más de lo poético, de autoridad parcial o immanente. El texto del que hablamos dice así: “Quien haya seguido las entrelazadas concausas de esta teoría hasta este momento de la exposición, puede tener la vivencia de sentencias poéticas como esta: cuando la capa cae del cielo forma un cono de sombra que se puede decapitar con el filo de la manga. Toda realidad de raíz poética o teocéntrica (la capa caída del cielo) engendra una reacción de irrealidad (el cono de sombra), que a su vez en toda realidad que allí participe (el filo de la manga) adquiere una gravitación, engendrando el cono de sombra, donde la imago desciende” (Lezama Lima, 2009, pp. 18-19). Por supuesto, este curioso corolario incita a nuevas asociaciones y acogería diversas reinterpretaciones. Y aunque las equivalencias son indispensables en la tradición hermenéutica (Mataix, 2000b, p. 163; Fabry; 2016, pp. 314-315) recomiendan extrema cautela en su uso al abordar a José Lezama Lima.

modo en que la vida perdura en el signo físico no carnal, sino espiritualmente, en la Orplid—. En otras palabras, la escritura opera así como actúa Orfeo en el mito: es ella, o su canto, lo que pervive.

Tenemos entonces una interpretación órfica de lo literario que, consecuentemente, se derivaría del discurso narrativo y configura la historia o argumento de *Paradiso* de modo orgánico. No por nada el temerario viaje a la oscuridad y el retorno a la luz desde esa oscuridad enfrentada, trance con que el orfismo termina por representar universalmente el crecimiento espiritual y el sentido de las artes, ya tenía precedentes y contaría con variados sucesores en otros mitos y religiones, del Gilgamesh sumerio y babilónico y el egipcio Osiris al Dante fabuloso, pasando por Odiseo y el Jesús del Evangelio⁹⁵. Lo cierto es que al orfismo lo encontramos como correlato más que como modelo estructural o inspiración en *Paradiso*, o es decir, que encontramos a Orfeo reencarnado por el carácter propio del relato y no solo variado según una lectura anagógica que se oriente desde un nivel literal, por más que este repose en la situación restringida en que la novela muestra ser una historia de sí misma.

El acudimiento a lo órfico por medio de Odiseo en el capítulo IX de *Paradiso*, incluso la integración artificial que hace Cemí de lo órfico y lo homérico al evocar la espiga de trigo, realizan la concepción histórica del contrapunto según la cual debemos apreciar en *Paradiso* un parimiento de la oscuridad fértil y un relato de ese parimiento tal como lo son por igual los mitos de Orfeo y Odiseo. Para Davidi (2011) no solo la relación entre *La Odisea* y el orfismo, sino también la relación de ambos con *Paradiso*, aparecen como algo muy diferente de una relación derivativa o de evolución, y más bien se entroncan en aquella noción contrapuntística que percibe las

⁹⁵ Tengamos presente esta afirmación de Herrero (2007) sobre la estructura que comparte el orfismo con variedad de religiones: “Diversas corrientes filosóficas y religiosas mantienen ideas parejas a las expresadas en los poemas órficos, o elementos rituales y literarios muy parecidos, bajo otros nombres de similar efecto y autoridad que el de Orfeo, y no pocas veces el orfismo se integra con estas tradiciones en un caudal común” (p. 85). Tampoco olvidemos las palabras de Cemí sobre Nietzsche en *Paradiso*, según las cuales el ataque nietzscheano al cristianismo “era la destrucción de muchas verdades helénicas, el orfismo y el pitagorismo, por ejemplo” (Lezama Lima, 1988, p. 299).

experiencias de la tradición, del mito y de la realidad aunadas como una inmediata e inmanente oscuridad fértil (pp. 127-128) o “Noche del parimiento” (Lezama Lima, 1971, p. 71). Oscuridad desde la cual la obra creadora emerge, según Cemí y Fronesis, en “lo verídico nuevo [...] una fatalidad, un irrecusable cumplimiento” (Lezama Lima, 1988, p. 326).

Esas meditaciones de Cemí sobre el arte, que socializa y debate con sus amigos Foción y Fronesis, son expresión de un acaecer simultáneo al de los propios asuntos y obras legendarias o clásicos que tratan, en el sentido que provienen de esa noche intemporal —no muy lejana, por demás, al vacío lezamiano que Rodríguez Matos (2017) opone a la idea Romántica del absoluto (p. 23) —. Si atendemos a las metáforas del vacío en *Paradiso* en tanto “ferocidad impelente” (Lezama Lima, 1988, p. 376), una musa, o posibilidad, “un vacío donde el nacer y el fluir están en la misma albúmina del huevo” (p. 389), el previo giro reflexivo nos confirma la conjetura de que la novela en esas meditaciones y diálogos de los tres amigos se comenta y describe a sí misma. En últimas, el orfismo y el romanticismo lezamianos son más lezamianos que otra cosa.

Por lo mismo, a *Paradiso* se le puede también interpretar anagógicamente desde la mitología budista, como lo ha hecho Waller (1973), o según coordenadas de la imaginería católica (González, 1970; Renaud, 1984; Fazzolari, 1984; Vitier, 1986; Prats, 1988, et.), taína (Arrom, 1975; Bautista, 2018) o —en algunos pasajes— la hindú (Leo, 2008; 2013). También a partir de una épica de emancipación continental arraigada en la misma visión mítica que ofrecía José Lezama Lima de José Martí, el apóstol de la independencia cubana⁹⁶, (Vitier, 1988; Pellón, 1991), y a su vez veremos lo órfico en primer plano.

⁹⁶ Pellón (1991) sostiene que “para Lezama, Martí viene a ser una versión cubana de Osiris [pues] ya en sus *Diarios* [Martí] habla como si estuviera muerto, pero se trasluce una gran confianza mística [en] que su muerte cercana será un comienzo” (p. 80), y añade el ensayista en un comentario al pie: “Al asociar a Martí con Osiris, Lezama no hace más que desarrollar en otro registro la comparación con Cristo. Como Cristo, Osiris redime a sus seguidores con su muerte y resurrección y les ofrece la inmortalidad [...] otros mitos análogos son los de Adonis, y Dionisio” (p. 80). Advertimos entonces que la soberanía en la interpretación de José Lezama Lima se traslada a sus críticos con una lógica similar. La tendencia es centrífuga, pero en un análisis de *Paradiso* como texto sagrado deberá ser también

Para dimensionar la vastedad de esas resonancias o correspondencias bastaría acudir a las palabras de Waller (1973):

Paradiso's narrative framework of a possible spiritual evolution based on the Atma-Buddhic system incorporates the motif of light, the Buddhist symbol of knowledge, as a major element of thematic development and coherence. The hidden significance of the theme becomes apparent only through an *explication de texte* employing the symbolic language which underlines the universal spiritual cycle common to the world's religious systems⁹⁷. (p. 281)

La exposición de Waller —*explication de texte* sería aquí lo mismo que anagogía— es clara en evidenciar el ascenso a la luz que dibuja *Paradiso* como un símbolo universal religioso, anterior incluso al orfismo. Sin embargo, no dejaremos de lado las palabras que Bautista (2018) emplea para explicar anagógicamente, desde las investigaciones de Arrom de 1975, el carácter de José Cemí con base en el dios-objeto taíno de su nombre:

El cemí era la piedra de tres puntas a la que se atribuía el poder de hacer crecer la yuca y, por lo tanto, debía ser una representación de Yucahuguamá: el gran señor que provee la planta, con la que en última instancia, por cierto, se hacía el pan [...] La piedra, el cemí, era enterrada durante la siembra para que la yuca, gracias al influjo del Ser supremo en lo telúrico creciera con más fuerza. El cemí se ajusta a un ciclo y recorre, como las divinidades [...] Orfeo y Dionisos, y el propio Cristo, el camino de las tinieblas a la luz para traer el alimento principal de los taínos. El proceso respiratorio de José Cemí, en busca del aire, podría ser relacionado por analogía con este periplo que conduce, a muchos niveles, desde la oscuridad a la luz. (pp. 322-323)

La mención a la “busca del aire” se refiere al asma de José Cemí y de su abuela nacionalista, la abuela Mela (Waller, 1973, pp. 277-278; Ortega, 1975, p. 511), como afán de integración al aliento original y de ascenso espiritual, hermanada a la busca de luz y aire de la espiga de trigo

centrípeta. Esto es, reiterémoslo, procurando “penetrar a un escritor en el centro de su contrapunto” (Lezama Lima, 1988, p. 241), o en su mitología.

⁹⁷ [“El marco narrativo que *Paradiso* hace de una posible evolución espiritual basada en el sistema átomico budista incorpora el motivo de la luz, el símbolo budista del conocimiento, como un elemento mayor de desarrollo temático y coherencia. El significado oculto del tema solo se hace visible mediante una *explication de texte* que use el lenguaje simbólico que resalta el ciclo espiritual universal común a los sistemas religiosos del mundo”]. [traducción propia]

griega y de la yuca taína, merced en este caso al dios-objeto cemí, Orfeo cubano, equivalente al dios-personaje Cemí. Estas resonancias con la India mítica y Abya Yala sugieren que la potencia de lo órfico en la tradición religiosa debe descentrarse y hallar sus raíces en un principio más íntimo, distinto al que lo designa, y ya no solo mítico. Ese principio aclararía las relaciones intertextuales y facilitaría una interpretación versátil de *Paradiso* como texto sagrado.

En la lectura anagógica que hagamos de *Paradiso* estará esa búsqueda de la luz que el orfismo, en parte por razones históricas relacionadas por supuesto con la política y el influjo milenar del helenismo, simplemente representa de modo ejemplar o arquetípico como una constante espiritual del arte. El límite de la interpretación anagógica de *Paradiso* a través de lo órfico, o de la búsqueda purificadora de la experiencia, está en que la escritura en esta novela no solo pretende generar una lectura evocativa, testimonial o comunicativa.

En este punto hay que tener en cuenta que la búsqueda universal de la luz o de la integración con el aliento se expresa por igual en el discurso confesional de José Lezama Lima, y de modo apropiado, aunque muy problemático, como un catolicismo órfico, una versión inmanente del mito de la resurrección de los muertos en el constante paso de los cuerpos —ascenso, advenimiento— hacia la luz de una contingencia ya conquistada, ya inalterable, y en la epifanía que ofrece la poesía en tanto vislumbre inmediato, profano, de la vida eterna. En el poema *Aguja de diversos* (1955) se deja ver de modo puntual el cumplimiento inmanente de esa esperada resurrección (Lezama Lima, 2016, pp. 517-544) o en el diálogo en *Paradiso* sobre San Jorge y el dragón (Lezama Lima, 1988, pp. 328-334).

En ese diálogo dice Fronesis:

San Jorge gana la bienaventuranza con los mismos signos monstruosos que el dragón se sumerge sin hálito en el lago de azufre. Ambos ascienden con su vestidura monstruosa a ocupar su distinto sitio en la eternidad [...] ambos se asemejan en la monstruosidad, pero

se diferenciarán el día del Juicio Final, de la cita en el Valle del esplendor de los cuerpos en la Resurrección. (p. 332)

El pasaje deja entender que la resurrección para el juicio de vivos y muertos en el Apocalipsis, en vísperas del nuevo paraíso, solo devolvería su plenitud, diferenciaría, en un tiempo consumado —dice Rodríguez Matos (2017): “the story of the Verb”⁹⁸ (p. 83)—, a cada acto del tiempo histórico. Eso es ganar la bienaventuranza con los “signos monstruosos” de la muerte: cualquier paraíso y cualquier infierno ya serían de este mundo. El devenir rutilaría en reposo, pero como restitución o, digamos, recordatorio absoluto, premio o castigo, de un esplendor ya dado por el órfico paso de los cuerpos, la vida, a la luz de una existencia plena.

Empero, y tal vez por ese esplendor previo, el catolicismo órfico de José Lezama Lima suele ser visto más que nada en su noción de resurrección poética. Es decir, en cuanto la poesía provoque esa exaltación, tal y como lo señala el autor en “*Preludio a las eras imaginarias*” (1958) al concluir que cuando la poesía “se hace visible, hipostasiada [el lector vive] por anticipado en el espejo, la sustancia de la resurrección” (Lezama Lima, 1971, p. 30). Esta anticipación fundiría proféticamente al testimonio de un universo difunto, invocado mediante un signo órfico, con una continuidad temporal viva en el lector. De ese modo, la resurrección de Oppiano Licario en *Paradiso* sería una realidad ficticia, si es que no se le ve como un sueño, pero siempre una virtualidad⁹⁹, o sea: un tropo de la desmesura ya común en el libro, cercano a figuraciones

⁹⁸ En su comentario a *Aguja de diversos*, el ensayista apunta: “The history of the resurrected is a history without the linearity of verbs; it is, rather, the story of the Verb, which turns all other actions into its own attributes”. [“La ‘historia’ de los resucitados es una historia sin la linealidad de los verbos; más bien, es el ‘relato’ del Verbo, que convierte todas las acciones otras en atributos propios”] (Rodríguez Matos, 2017, p. 83) [traducción propia]. La frase recupera el concepto del Verbo o pre-existencia de Cristo, fundamento del evangelio de San Juan (1:1-14) y para el cumplimiento de la narrativa cristiana. No olvidemos que el apóstol San Juan es quien recibe la revelación del Apocalipsis en la isla de Patmos. La expresión de un “tiempo sin tiempo” (Lezama Lima, 1988, p. 195, nota 1’) es una constante en la obra lezamiana, y en *Paradiso* está asociada a la noción de epifanía.

⁹⁹ Por esta ambigüedad en la resurrección de Licario llamamos a los dos capítulos finales de *Paradiso* una coda órfica.

parecidas en la literatura caribeña de aquellos tiempos. Se trataría de la réplica interna, acaso provocada por la escritura de Cemí, de la “resurrección” imaginaria del universo que evoca la novela.

La virtualidad de la resurrección católica en el universo lezamiano es indiscutible, pero nos es insuficiente, pues para José Lezama Lima lo imaginario es un ente histórico. Si nos remitimos a la “Introducción a un sistema poético”, veremos lo diferentes que son esa resurrección que prodiga la poesía según el escritor cubano y la que predica el catolicismo,

siendo [la poesía] la posibilidad de sentido de esa corriente mayor dirigida a las grutas, donde se habla sin que se perciban los cuerpos, o a las órficas moradas subterráneas, donde los cuerpos desdeñosos no logran, afanosos del rescate de su diferenciación, articular de nuevo las coordenadas de su aliento, de su pneuma. (Lezama Lima, 2009, p. 10)

El tiempo —“esa corriente mayor” solo puede ser el tiempo— tendría dos direcciones: una inmanente y otra trascendente, que José Lezama Lima define en este texto (pp. 8-9), de modo respectivo, como un existir del ser y un ser del existir. Es decir, dos manifestaciones de un ser que no es, solamente, estático, como una esencia, sino, al mismo tiempo, un cuerpo mutable que se afana por “el rescate de su diferenciación” en “las órficas moradas subterráneas” —como Odiseo en el Hades intentando abrazar a la sombra de su madre—. Pero si la poesía es “la posibilidad de sentido” para que el cuerpo y el ser se articulen en un habla que ya no deje al olvido a los cuerpos, la resurrección poética sería siempre un decir, y no tendría nada que ver con el credo católico de la resurrección de los cuerpos. La visión lezamiana sobre el orfismo revierte sobre la escritura como acto puro, “sin reminiscencia y sin devenir”, y la espiga de trigo o saber nuevo que nos trae se formula como un “Ha sido hecho, será hecho, es hecho” que consigue la suficiente sonrisa de Deméter —una vida eterna en tanto germinación—.

En rigor, y con base en el propio vocabulario de José Lezama Lima, la resurrección como sentido del ser humano desde la poesía, opuesto al “ser para la muerte” —heideggeriano— (Lezama Lima, 1971, pp. 29-30), sería un puro mito, con todo y la teorización sobre un lenguaje que despierte al espíritu ido. Así mismo, sería solo aún el flanco testimonial, el orfismo restaurador del catolicismo en el escritor cubano. No obstante, menciones en *Paradiso* y los ensayos lezamianos al Valle de Josafat, por doña Augusta (Lezama Lima, 1988, p. 42), o al momento en que “los animales comiencen a hablarle” al ser humano (p. 353) —alusiones al Apocalipsis—, y la misma descripción de poema como anticipación, hacen que no solo se puedan tener en cuenta las lecturas inmanente y poética de la resurrección en la obra del autor.

De hecho, el intrincado diálogo que citábamos de Ricardo Fronesis y José Cemí sobre San Jorge y el dragón, no es apenas un comentario a la esterilidad espiritual del mundo contemporáneo bajo la analogía entre el monstruo y el coro “sin misión” (p. 329) de la masa social en la secularización —San Jorge sería el poeta—. Lo que ese pasaje trata, en metáfora radical, pues no habla de un hecho histórico sino imaginario, es la idea de la resurrección en tanto cumplimiento de la visión del profeta Ezequiel (Ez 37, pp. 1-10) que los fariseos y luego la Iglesia tomaron al pie de la letra. El fragmento será analizado en el capítulo 5, pero, estrictamente, esto ya no tiene mucho que ver con el orfismo.

Por lo pronto, se hace claro que el catolicismo órfico solo es, en cierto sentido, un aspecto del complejo —o turbio— catolicismo de José Lezama Lima¹⁰⁰, así como el orfismo impregna en

¹⁰⁰ Señala Agudelo (en prensa) que José Lezama Lima “es un poeta católico y su catolicismo no es un aspecto externo a su obra, pero este fideísmo es de carácter poético y, como tal, le permite licencias que la ortodoxia de la doctrina no admitiría”. En efecto, el catolicismo del cubano más bien es, propiamente, una doctrina al modo de las que proliferaron en los primeros tiempos del cristianismo y que solo hasta el año 367 serían reducidas por el obispo Atanasio de Alejandría a un solo canon, nunca exitosamente del todo, como lo señalan Reale y Antiseri (2016a) “incluso después de que el canon hubiese sido establecido, continuaron produciéndose textos pretendidamente sagrados [este caos, en el cual] “algunos textos que gradualmente [...] hubo que excluir del canon, para algunas personas se habían convertido en algo familiar y apreciado” (p. 351), es por supuesto muy cercano a las búsquedas y exégesis personales y a los intereses antidogmáticos y abiertamente especulativos del autor cubano. Cabe perfectamente evocar, en ese sentido,

tanto símil estructural toda su visión de las mitologías y culturas, incluido el cristianismo, a lo largo y ancho del tiempo y el mundo, y también de la literatura en sí. Tanto podría hablarse de un orfismo católico como de catolicismo órfico, aunque ello tampoco se contradice con la centralidad o preponderancia y la autonomía de lo que constituye lo específico e idiosincrásico lezamiano de sus orfismos, que va un paso más allá de lo testimonial o comunicativo. Más bien hay una complementariedad.

Incluso si nos restringiéramos tan solo a la lectura anagógica literal de *Paradiso* según el mito de Orfeo que proponíamos en nuestro esquema elemental, o tal como la han agotado otros (Valdivieso, 1980, pp. 100-103), veríamos con facilidad que este genera y se refleja en ese tipo especial de metaficción, que ya hemos tratado, cuyo círculo hace de los personajes centrales, José Cemí y Oppiano Licario, los emblemas de un semi-dios venido a menos en la secularización —sumido en la noche, o ido al infierno— pero triunfal —revivido— en su obra, el poeta¹⁰¹. Por lo tanto, adelantándonos a nuestra conclusión parcial, si desde allí lleváramos al extremo que debe ser llevado el cruce de lecturas de la anagogía moderna, comprenderíamos que este poeta

su afincamiento expreso y constante recurrencia sobre el apologista Tertuliano, de los siglos II y III d. n. e —canon antes del canon—, quien atacaba con fuerza aquel acercamiento filosófico a la fe que luego sería imperativo. La frase: Es cierto porque es imposible, de Tertuliano, tiene un influjo directo y evidente en los párrafos conclusivos de “Preludio a las eras imaginarias” (Lezama Lima, 1971, p. 29) y “La dignidad de la poesía” (2009, pp. 357-358) y es aludida por Fronesis para su argumentación en el legendario y excéntrico debate del capítulo IX de *Paradiso* (1988, p. 260).

¹⁰¹ Dice José Lezama Lima (2009) en *La dignidad de la poesía*: “Con Baudelaire la poesía pasó de un destino como clase sacerdotal a un castigo o maldición en la persona, a un suplicio en la lentitud de las aproximaciones a la infinitud de la ausencia” (p. 392). El poeta en la modernidad está bajo “un suplicio”. La expresión hace parte de una revisión histórica en la que el escritor cubano postula que ahora la poesía “tenía que [o habría de] volver por sus ancestrales atributos [para] establecer la gravitación de esa sustancia de lo inexistente” (p. 397). Hacernos ver que la imaginación racional o no racional y lo latente son continuidad, “la infinitud de la ausencia”, de lo que el objetivismo concibe como real, será algo más que un propósito de *Paradiso*: es un logro. Por otro lado, como veíamos en 1.2.4, lo sagrado de la poesía en la modernidad nos exige “volver” a un atributo religioso —o restaurativo, por definición—, propio de la Antigüedad y del orbe ancestral, para retomar una relación sustancial —hipostática— con los orígenes, o sea: con lo ausente infinito y lo inexistente. Es decir, para cumplir con todo lo que en la modernidad —con Baudelaire— se ha hecho culposos, “castigo” —noche pernicioso vuelta oscuridad fértil—.

divinizado no es otro sino el autor histórico de la novela transmutado en esos sus personajes y resucitado metafóricamente, con ellos y su universo, por el lector.

En efecto, *Paradiso* es, como ya lo hemos argumentado, la odisea de una divinidad oculta, inapresable, la poesía, que es y no es Cemí ni José Lezama Lima, o más bien: que es ellos y es más que ellos, pues se hipostasia y ocupa al lector como transfiguración o extensión viva de ambos personajes y autor en el libro. A eso, no a nada distinto, nos conducen los orfismos lezamianos desde una anagogía literal. O sea que la lectura anagógica desde el orfismo nos ayuda a descubrir a *Paradiso* en tanto texto sagrado, pero como decíamos, su límite está en el nivel enunciativo. En realidad, no se trata solo de una anécdota o un contenido-narrativo, filosófico o de cualquier cuño.

Los orfismos lezamianos realzan el aspecto testimonial de la escritura en *Paradiso*, y el catolicismo órfico precisa el orden imaginario en que se da esa resucitación de sentidos. Pero para asimilar mejor “la sustancia de lo inexistente” en la novela de José Lezama Lima hay que asumir la anagogía que ella hace de su argumento y su lenguaje, de su hechura. Esto es, el periplo humano, novelesco, en que lo sagrado aparece, se piensa y transmuta en una escritura huidiza, rebasada por ella misma —narración, ensayo y poesía— desde un libro sin fin cuyo autor, José Lezama Lima o Cemí, es la deidad de una sacralidad moderna, el universo hecho consciencia en el lector. El núcleo de tal periplo es el principio del que hablábamos, más allá del orfismo y de credo o influencia intertextual, que hace de *Paradiso* “una fatalidad, un irrecusable cumplimiento” (Lezama Lima, 1988, p. 326).

Hablamos de lo que es en propiedad un método hipertélico, donde obra la teúrgia y la resurrección en el sentido de transmutaciones, en un “eterno retorno” (p. 353).

3.2.2 Lo inexistente hecho escritura

Evocábamos al final de 1.1 el error creativo de Cemí, un acierto metafórico según el contrapunto, al confundir los oficios del bachiller y el amolador que su padre le mostraba en dos láminas. Para Silva (2009) el “don metafórico” y la “manera profética y simbólica de entender los oficios” (pp. 172-173), que advierte el coronel Cemí en su hijo, se cumplirán ambos en el hecho de que Cemí en su vida llevará a la acción justamente la idea de un intelectual que sea “rueda que lanza chispas, que a medida que la rueda va alcanzando más velocidad, las chispas se multiplican hasta aclarar la noche” (Lezama Lima, 1988, p. 136). En la interpretación de Silva (2009) se define en un sentido muy preciso: “alguien que trabaje en silencio, lejos del poder y las instituciones oficiales, al margen de la gran masa, de la universidad, de las agrupaciones políticas, de la confianza ingenua en la acción obediente y disciplinada” (p. 173). En otras palabras, la imagen del amolador trabajando en la oscuridad pareciera generar o participar de un designio que trastoca, según Silva, la convención institucional o gremial de lo que debe ser un bachiller en la sociedad para convertirlo en “alguien que trabaje en silencio”, y tal sería el héroe lezamiano. Esto es cierto, y hay implicaciones determinantes en las palabras de Silva —trabajar en silencio— que emanan del texto novelesco en su totalidad, sobre todo si se tiene en cuenta que ese trabajo aclara la noche. Una de esas implicaciones, y no la menor, radica en que, si acudimos a la evolución —al *crescendo* orgánico— de Cemí, encontraremos en el momento central de su ascensión de sí mismo hecho poeta, en el capítulo XI, el propio dibujo con que la leyenda nos ha trazado muchas veces a José Lezama Lima.

El comienzo de esa famosa secuencia narrativa, mencionada en 2.2, dice:

Estaba mucho tiempo sentado en su cuarto de estudio, viendo desfilar como en un tiro al blanco, la punta encendida de sus cigarros. Contemplaba las chispas, pero no las avivaba, de tal manera que eran frecuentes las veces que las cerillas le quemaban los dedos. (Lezama Lima, 1988, p. 350)

Basta recordar en contrapunto el modo en que estudiosos y amigos de José Lezama Lima evocan el amor del poeta cubano al tabaco y la noche para ver aquí un autorretrato del novelista¹⁰². Eso le confiere un acento especial a lo que viene en seguida. El joven poeta al fin se encuentra a sí mismo como tal y como profeta de la modernidad en lo casual, en lo súbito —igual que cuando niño ante las láminas del amolador y el bachiller—. Para Cemí, que sabemos que escribe poemas, “el ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal de finalidad desconocida” le permite descubrir “el carácter sagrado de lo que en un instante pasa de la visión que ondula a la mirada que se fija” (p. 351).

Estamos frente a un momento de consciencia elevado del libro en el que su protagonista advierte a Dios —podemos decir lo sagrado, pero también lo absoluto— sin religión —ni filosofía—, en la relación instantánea entre la visión y eso otro que una mirada logra precisar. Es el corazón mismo de las meditaciones de Cemí, vinculadas por supuesto a —o hijas de, hipóstasis de— las meditaciones caseras y nocturnas de José Lezama Lima (Álvarez, 1970, p. 46; García Marruz, 1970, p. 281), pero el núcleo expuesto aquí como parte de una narración, ya no en abstracto con un ensayo, sino vuelto —convertido en, resucitado en la— vivencia de un personaje ficticio —. Dice García Marruz (1970) a propósito de su amigo: “lo imaginé desde entonces ligado a algo más vasto y más persistente que el lirismo, necesitado de un orden mayor, velador de él, oscuro padre” (p. 281). A esto volveremos pronto.

Por ahora, constatemos la filiación mítica de este hecho, de este sucedáneo que acaece en la experiencia de Cemí, cuando José Lezama Lima (2009) afirma que

¹⁰² Pensemos en su hermana (Lezama Lima, E., 2003, pp. 19, 21-22), su cómplice en *Orígenes* (Rodríguez, 1991, p. 41), en académicos como (Valcárcel, 1999, p. 1255; Morán, 2011, p. 236; Guerrero, 2013, p. 179) o en su discípulo Pereira (1988) quien nos cuenta de primera mano: “la ceniza de su tabaco rodaba por su guayabera” (p. 599). Por otra parte, en *Oppiano Licario*, el narrador nos dice sobre su protagonista: “Era insomne de nacimiento, diríamos sin exagerar, siguió sin dormir; cada noche eran cuatro y seis tabacos” (Lezama Lima, 1977, p. 93). Como se ve, ese amor al tabaco y la noche es una de las varias identidades, y una de las más notables, entre Cemí, Licario y José Lezama Lima.

el primer encuentro de la poesía es ese punto órfico, esa respiración que se mueve entre el cuerpo y un espacio como el de la araña al formar ámbito y hechizo. Esa respiración es el primer apresamiento de lo sobreabundante, de la liberación concupiscible, de la supresión de los sentidos entre lo que nos pertenece y lo que tuvo un incomprensible rescate. (p. 375)

La respiración, en este pasaje de “La dignidad de la poesía”, es una elaboración extensiva de “la visión que ondula” y la cual también se desarrolla unas líneas más abajo en el mismo episodio de *Paradiso* al que nos referimos, cuando el narrador nos explica que

la gracia de la mirada [...] va evaporando un sentido [...] evaporación coincidente [...] como si le llevase un homenaje al cielo paternal [...] Otras veces esa evaporación terrenal se encontraba un camino inverso con el aliento, punto también que descendía de los dioses a la inmensa extensión de la nocturna. (Lezama Lima, 1988, p. 351)

Hay un intercambio, pues, entre aquello sagrado que se mira y una mirada agraciada, hay un dar y recibir. Este encuentro, entre el ensayo y la novela, se define como un punto, que en “La dignidad de la poesía” se califica de manera explícita —y por lo tanto sesgada, reacomodada— como un “punto órfico”. Sabemos que seguir esa pista resultaría oportuno para comprender el establecimiento del autor cubano como dios humanizado, semi-dios, y mesías de la poesía. Negarse a ello por un instante sirve por igual como argumento o justificación de una negación pareja a desviarse por el hilo de referencias realmente interminables y que ahora mismo nos alejarían de la inmediatez fundamental de la epifanía.

El tabaco que fuma Cemí, por ejemplo, como lo ha demostrado González Echevarría (1984) al hablar de la presencia de lo cubano en *Paradiso* (pp. 40-41), no es una referencia menos importante que el orfismo que podamos rastrear en sus meditaciones, especialmente si recordamos que la primera visita formal del padre de Cemí a Rialta fue acompañada de un espontáneo himno elevado al tabaco por Andrés Olaya, el padre de ella, y que el narrador interpreta como invocación a una palabra que resucite a su difunto hijo Andresito (Lezama Lima, 1988, p. 111).

Lo ancestral, la deidad de la palabra, principio ordenador del mundo en Abya Yala, el amado tabaco de José Lezama Lima, es una guía igual de importante para la escritura del libro que Orfeo, y aun así la revelación se da de un modo íntimo, en la plena inocencia de la que habla Schleiermacher, en momentos en los que nada es intruso, ninguna asociación posible es improcedente, solo porque la comunicación con lo otro es “un punto”

Además, la propia palabra punto es una ambigüedad que roza y no toca lo sagrado —su referente—, sino que más bien se desplaza en las páginas de la novela diciendo una u otra cosa, igual al adjetivo órfico para el sustantivo gruta en “Introducción a un sistema poético” —allí a modo de parte del mito de Orfeo—, o para el sustantivo punto en “La dignidad de la poesía” —a modo de similar al dios Orfeo—, o punto errante tal y como cuando Cemí la emplea para describir a Fronesis:

Cuando estábamos en presencia de Fronesis, su punto errante no dejaba de acecharlo, de avivarle su ámbito [...] Su reducción a un punto, avivaba en tal forma su ámbito, que quizá el coro de muchachas y amigos no hubiera alcanzado nunca esa presencia de calidad si no estuviese a su lado escuchándolo, disfrutando de esa llaneza en la luz siempre despierta [...] En su ausencia el punto retornaba, más que su figura, siguiendo ese consejo del mismo Kandinsky, de que la punta del cuchillo al actuar sobre la placa negra del grabado engendra un punto que rompe su contorno. (Lezama Lima, 1988, p. 239)

La palabra punto aquí también es una figuración que yerra, en este caso, desde ser un punto que acecha hasta pasar por un punto que congrega. Mignolo (1979) ha profundizado en esta polisemia extrema y funcional, metódica, del lenguaje lezamiano (pp. 91-93), y específicamente en *Paradiso*, llamándola “derivación en red” e ilustrándola con el movimiento en el texto de una especie de palabras nómada del relato, que él llama “lexemas-nudo”, uno de ellos la palabra punto (pp. 107-108), que en un momento dado “absorben” (p. 96) sus diversas acepciones —semas— mediante su significante —ya sean las acepciones conocidas, ya las ganadas por los reúsos de José Lezama Lima— para acceder a un sentido polivalente, “ámbito y hechizo”, en palabras del poeta:

“supresión de los sentidos [habituales]”, que no se impone, sino que queda en el aire como una ambigüedad: “culminan [esas palabras] en analogías con difusos campos de referencia que van creando, por así decirlo, una red suplementaria y autónoma de sentidos” (p. 97).

Esos acercamientos son para nuestros efectos más útiles que acudir al propio discurso teórico con que el autor cubano se explica a sí mismo en sus ensayos, el cual, según lo demuestra también Mignolo, llamándolo “*derivación conceptual en red*” (pp. 91-93), o como lo sugiere Ortega (1981), es solo una demostración más o ejemplo de ese extremismo polisémico: “en ese horizonte [reflexivo de José Lezama Lima] conocemos mejor el linaje expansivo de [su] práctica, pero no su código” (p. XII). La tentación de acudir a José Lezama Lima para hablar de él es constante, pues el solo concepto de imagen, centro de las teorías lezamianas, por dar un ejemplo, es difícil de eludir, pero matizar esa tendencia corriente para interpretar a *Paradiso*, relativizarla, nos es conveniente, toda vez que, digamos, esa sola palabra imagen —lo perciben nítidamente (Valencia, 2017, pp. 329-334; Rodríguez Matos, 2017, p. 84)— es del todo metamórfica en su valor, dentro de las elucubraciones del cubano, igual que sucede con muchos otros de sus conceptos, incluido el contrapunto¹⁰³.

¹⁰³ Isava (2015) afirma que “resulta sorprendente ver hasta qué punto, en el ‘caso’ de Lezama, le ha sido concedido al autor el privilegio casi exclusivo de establecer los lineamientos, los parámetros e incluso las categorías de interpretación y lectura de su propia obra” (p. 200), y añade que la crítica “parece haber quedado atrapada en la esfera de los pronunciamientos del propio Lezama sobre el origen, fundamento y sentido de [sus textos]”. De esta circularidad en el caso de *Paradiso*, como la llama Isava, es innecesario tratar de escapar, porque la novela también funciona como un ensayo de José Lezama Lima, y entenderla implica encarar el modo en que ella se interpreta a sí misma —desde el propio contrapunto—, pero nuestro afán sí es observar distanciadamente esa auto-exégesis. En cualquier caso, son válidas las palabras de Valcárcel (1999): “No es posible establecer distinciones entre las páginas de pensamiento discursivo [de José Lezama Lima] y las de ficción narrativa [suyas], y entre éstas y [su] creación poética, ya que a menudo contienen idénticas ideas, expresadas con oraciones iguales” (pp. 1257). Los ensayos de José Lezama Lima serían capítulos de *Paradiso* —acaso escritos por Cemí u Oppiano Licario— y por eso no deja de ser aportante el tenerlos en cuenta para hablar de la novela. Por otra parte, Valente (como se citó en Valcárcel, 1999) hace énfasis en que el escritor cubano “nos invita de continuo a reproducir su propio proceso de creación, que es la incorporación de lo infinito” (p. 1257). Una comprensión del pensamiento lezamiano, mejor dicho, conlleva inherentemente la incorporación de sus —heterodoxos— parámetros, así sea contrastada, matizada o, como queremos en esta tesis, funcional. Con todo, la importancia de José Lezama Lima como autor dentro de su propia obra nos da otros indicios sobre la sacralidad específica de *Paradiso*, y sobre este tema volveremos en 4.1.2.

El hecho como tal, esa desorientación siempre presente, es incluso el objeto de las meditaciones de Cemí, pero ya aparte de su manifestación lingüística, y evidenciado en la corporeidad de la poesía en tanto manifestación inapresable de lo oculto. En ese sentido, es destacable el que la contemplación de las palabras lleve a Cemí a considerar la fuerza que activan cuando aparecen “en cualquier relación que pudiera[n] tener con la realidad” (Lezama Lima, 1988, p. 351). Subyace aquí una sensibilidad inocultablemente supersticiosa que tal vez el mismo personaje boceta en aquel capítulo XII que constituiría un ejercicio literario suyo dentro de la novela. En un momento dado de ese capítulo, el paseante de la medianoche transita por unas calles cuyos nombres le provocan sensaciones integradas por él al momento que vive a modo de mensaje o encuentro reales, provenientes de lo otro, de lo sagrado, y que lo transforman:

Al llegar a la calle Refugio, tal vez por la sugestión del nombre, sintió como si fuese transportado a una región de total entrega y confianza, como si esa región estuviese guardada por su madre. Eso lo hizo avanzar con total seguridad. Cuando llegó a la calle Genios, no era ya tan sólo su madre la que lo acompañaba, una divinidad propicia, un geniecillo parecía que guiaba su camino, iluminándolo con chispas, con una claridad que giraba como una rueda. (Lezama Lima, 1988, p. 376)

No pasemos por alto el que las chispas y la rueda están asociadas orgánicamente a la remota visión de Cemí de un bachiller que aquí escribiría la novela. De todas maneras, como hemos visto, y volviendo al pasaje que estamos analizando, era aquel instante de su previa meditación nocturna sobre la emergencia de un sentido particular de la palabra en el tiempo impredecible lo que le permitía a Cemí descubrir un sentido similar a la superstición, ambiguo pero indiscutible, en todo lo que “pasa de la visión que ondula a la mirada que se fija”

En este encuentro, que puede ser provocado por actos preterintencionales de uno mismo —o hipertélicos— como cambiar de posición una copa en un estante (pp. 352-353), se da un reconocimiento —la mirada se fija— que es “una infinita corriente de analogía” (p. 351), sucede

una recordación imprecisa en la que la imagen y lo inexistente se pueden llegar a fundir en un grupo de artesanías igual que en la palabra: “corriente de fuerza [detenida] en el centro de una composición” (p. 353).

En términos del narrador que para entonces él ya ha usado en *Paradiso* —recordemos los regresos a casa de doña Augusta después de salir de compras, los cuales inician a Cemí en los misterios de la imagen: ante un cofre de un pueblo de Alemania, por lo que a él le cuenta su abuela, “Cemí vio el camino trazado entre las cosas y la imagen” (p. 138)—, la poesía es presencia de algo que no está pero que es porque se configura y permanece gravitante, o reconfigurado por eso que unas líneas más abajo se llamará un “eterno retorno”. De ahí la desorientación: y de ese simple asomo o esa simple sugestión, el rebasamiento sagrado del lenguaje.

Es decir, lo sagrado requiere de una mirada —sujeto, subjetividad que vaya al encuentro con —y descifre— lo que un espacio vivo —espacio gnóstico— desearía significar con claridad en un tiempo, sin embargo, precariamente humano, un tiempo que Cemí o el narrador en el estilo indirecto libre consideran esencialmente inasible, “pues no le ha sido otorgado al hombre un tiempo en el que todos los animales comiencen a hablarle” (p. 353). El secreto de esa poesía comprendida o descubierta en el sentido de conocimiento, de revelación de algo oculto, dentro de este lugar de *Paradiso*, está en que sus manifestaciones logran el milagro de la completud de un tiempo consumado —la imagen en la lejanía es siempre completiva—. El tiempo histórico, irrepetible, personal, al pasar y repasar por esas manifestaciones tangibles de lo inexistente forma un “eterno retorno”.

Lo maldito está a continuación, y lo maldito es parte inseparable de la descripción que hace el narrador de *Paradiso* de la epifanía en esta escena, con consecuencias trascendentales. Radica en que ese “eterno retorno” solo es posible por lo mismo que reproduce, entonces, una subjetividad

acrecida, consciente, pero realmente incomunicable. La situación humana rebasa también en la novela su enunciación abstracta, y adquiere un componente altamente emotivo y confesional que nos hace pensar en el correlato ético que veía el autor cubano en la historia de la poesía¹⁰⁴.

Luego de un ejemplo explicativo de su amplio descubrimiento mediante el relato de la anécdota de las figuras que Cemí compra —una bacante y un Cupido dañado, sin arco, que por ese daño, un súbito, se trueca hipertélicamente en ángel— y que se acoplan de modo milagroso con una copa que Cemí había traído de Puebla cuando él la mueve sin pensarlo mucho, el narrador señala:

Los días que lograba esos agrupamientos donde una corriente de fuerza lograba detenerse en el centro de una composición, Cemí se notaba alegre sin jactancias. Era una gravedad alegre, una bondad pudorosa, que permitía que los demás lo molestasen o hiriesen sin por eso sentirse tocado. (p. 353)

Es decir, en estos hallazgos Cemí es parte activa y pasiva —él logra una corriente que también logra—, y ese tiempo consumado, ese “eterno retorno” de lo que ya ha nacido en él, basta para el ánimo del poeta. La descripción de las repercusiones, a continuación, demuestran que un Cemí plenificado asume cualquier desencuentro con los otros como si le fuera ajeno porque él sabe algo trascendental que esos otros que lo hieren no tienen por qué saber, y que incluso los exculpa de toda injusticia o simple malentendido en sus actos.

¹⁰⁴ En “Las imágenes posibles” (1948), José Lezama Lima (2010) señala: “No solamente la extensión poética que habían cumplido Verlaine y Rimbaud, sino sus vicisitudes, sus torres de vigilancia, sus familiares, iban a participar de la otra modulación del otro poema, pues toda verificación en la distancia, toda arribada de la ausencia, todo cuerpo que ha logrado integrarse sin una fusión de su sustancia participa y es la misma poesía” (p. 131). Desde luego, esa “integración sin una fusión” es solo una variante de otras definiciones de poesía como una “corriente” —“mayor”, “de analogía”, “de fuerza”— que logra detenerse —“en el centro de una composición”—. La relación más estrecha de esta idea con la historia radica en la observación que hace Cemí, hablando sobre la idea del espíritu objetivo en Hegel, al apuntar que la criatura es creadora por haber sido creada, en tanto que para Hegel el espíritu absoluto negaría al creador (Lezama Lima, 1988, pp. 300-301). Esta idea —católica, desde luego— impone cautela al sugerir un panteísmo en José Lezama Lima, pero en últimas, al hablar de un “cuerpo que ha logrado integrarse sin una fusión de su sustancia” el cubano consigue otra imagen del contrapunto. No solo en cuanto relato anecdótico, la poesía sería en la historia la preservación de una sustancia dentro del conjunto, y José Lezama Lima, como Verlaine y Rimbaud, sería en sus avatares, o sea: sería él un motivo poético verificable en la distancia, no transmutación insustancial.

Con todo, la indiferencia conquistada y magnánima, esa “bondad pudorosa”, tan semejante a la pasividad infantil y al obrar sosegado cuyo cultivo predicaba Schleiermacher (1990) como sentido de lo religioso (pp. 35, 48), no dura mucho, pues ella misma incrementa una hostilidad social. Dice el narrador:

Sin embargo, derivaba de esa alegría causada por esos unitivos agrupamientos espaciales, una reacción en los demás, arisca y a veces destemplada, como de suprema desconfianza. Notaba [Cemí] que se producía en los otros un excesivo índice de refracción. Frente a esa alegría, para no desconcertar, para no irritar, quería mostrar un renunciamiento, hundirse por el silencio en el polvo, al llegar a convencerse, por ingrátidos modos, que las ciudades invencionadas por esos agrupamientos, al ser contempladas por otros peregrinos, que hacían gestos de cólera, levantando los puños, amenazando, se volvían opacas e intraducibles. (Lezama Lima, 1988, p. 353)

El relato revela que Cemí debe a) enfrentar —porque “nota” un “índice de refracción”—, b) asumir —cuando “muestra un renunciamiento”— y c) soportar —porque lo “amenazan”— el desencuentro con una comunidad de “otros peregrinos” irritados —léase almas perdidas— ante la alegría intocable que le provocan a él sus simples pero redentores cuadros, y si él opta “por el silencio en el polvo” —una muerte social, donde la sociedad es el polvo—, es porque llega “a convencerse [...] que las ciudades invencionadas por esos agrupamientos [...] se volvían opacas e intraducibles”, o en otras palabras, porque ellas a los otros no le dicen lo que a él sí, o bien, porque en nada hay un significado inmutable, y la sola posibilidad de una visión distinta despierta sospechas, una “suprema desconfianza”.

Por una parte, esto es una confesión de lo hermético que es, no solo la poesía del escritor cubano, sino el sentido supersticioso que capta el poeta en el mundo anterior a la letra, aunque solo gracias a esa hipertélica “búsqueda verbal” previa —o sea, “de finalidad desconocida”—. Por otra parte, el desencuentro de Cemí con los otros habla de la conciencia de José Lezama Lima ante sus no poco famosas rivalidades (Lezama Lima, E., 2003, pp. 23, 25, 29; González, 1970, p. 220;

Álvarez, 1984, p. 95) y expresa la actitud humilde que, si partimos de la novela, él propondría adoptar, “para no desconcertar, para no irritar”.

No obstante, luego el narrador nos informa que el poeta —Cemí— “jamás llegaría [...] a tolerar que su alegría pudiera desconcertar” (Lezama Lima, 1983, p. 353), lo que quiere decir que dentro de un criterio personal, y también político, esa alegría subjetiva, o en suma, ese hermetismo o lado inasible de la poesía, debería ser inocente, cuando menos por lo inocua, frente a la alegría del colectivo —Cemí no acepta, más bien ve con estupor, que “la alegría de cada cual” anule “toda resultante tonal en la alegría” (p. 353)— Por demás, tal consciencia y tal postura antidogmática frente al axioma objetivista de un solo sentido recto son la razón para que en un ensayo tan temprano como “Las imágenes posibles” (1948), José Lezama Lima (2010) ya definiera al poeta como “apesadumbrado fantasma de nadas conjeturales” (p. 114).

Ciertamente, las nadas conjeturales, expuestas en ese párrafo famoso como el “peso de su irreal, su otra realidad, continuo”, en donde “el nacido dentro de la poesía” (Lezama Lima, 2010, p. 114) siente o es capaz de percibir una verdad incomunicable y siempre nueva, tejen un correlato, casi un hipertexto posterior, pero en realidad, en términos de Genette (1989, p. 14), un verdadero hipotexto o precedente de *Paradiso*. O más bien, según el contrapunto, un dialéctico flujo en el que la novela se puede apreciar sobre todo como historia de José Lezama Lima, contra lo que quisiera Rodríguez Monegal: una legítima *roman-à-clef*, aunque también dentro de las coordenadas de una imaginación onírica, desdoblada.

En este caso, la epifanía de Cemí cifra el momento en que llegó a surgir, en una serie de noches de los años treinta y cuarenta, eso cuyos frutos después José Lezama Lima consignó en ensayos y al fin biografizó más íntegramente en su novela, cumpliendo el llamado de su madre por “obtener lo más difícil”, o bien —en la asociación mental de Cemí—, en tanto “*noche perniciosa*”,

acto culposo del poeta supersticioso en la secularización, que para nuestro personaje solo se vuelve oscuridad fértil en un relato del relato. El método hipertélico, la aceptación e incorporación en la escritura de lo opaco e intraducible, es a la vez la sacralidad y maldición de la poesía. Y así vuelve a aparecer en la conclusión de esta secuencia narrativa.

El narrador, como vimos en 2.2, pasa a exponer su definitiva convicción de lo que en otro lugar llama “sustancia de lo inexistente”, esa ciudad de las estalactitas o dimensión histórica de la subjetividad, la Orplid, que sería el único sentido mayor de la letra o el signo, y expone un nuevo ejemplo de revelación poética —lo que González Echevarría (1984) examina morosamente como la “*sopimpa habanera*” (pp. 43-45)— para llegar al fin a una muestra más en vivo o constatación de la odisea de una subjetividad poética, al fin del todo volcada sobre el fenómeno de la palabra.

Es entonces cuando se nos describe la fascinación de Cemí con la voz copta Tamiela. Para el ya poeta esta expresión de aquel idioma de la Antigüedad “le sonaba como flauta, silencio, sabio, labial y piel”, pero luego se nos dice que “*Tamiela* significa también reserva, granero, buhardilla, depósito, sedimento, tesoro, letrina, despacho, habitación, morada” (Lezama Lima, 1988, p. 356). Lo importante es que el narrador dice “también”, como si las primeras resonancias citadas fueran en su intuición un significado igual de válido que los otros más formalizados. En su segregación de una etimología a la inversa, uno busca en el origen aplicado a las derivaciones del término, a sus contactos diversos con aquello “inexistente” que la palabra despierta, esas variedades devienen por una eventual asociación desprevenida, en quien la lee o la oye, en la cual la sonoridad cumple su papel, pero por supuesto la palabra no tiene un peso específico, y la lengua nunca es una lengua muerta¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Del “Preludio a las eras imaginarias”, los siguientes fragmentos son oportunos puestos en relación con la inagotabilidad o aura permanente de la palabra Tamiela en *Paradiso*: “El signo penetra en la escritura, rehusando siempre su mortandad, pues signo es siempre señal [...] El signo expresa pero no se demuda en la expresión. El signo pasado a la expresión, hace que la letra siempre tenga espíritu. En el signo hay siempre como la impulsión que lo agita

Por ejemplo, tesoro y letrina son, en esta nueva revelación de Cemí, complementos de una misma idea: “el gran Uno, el tesoro de la excreta y la excreta del tesoro” (p. 356). Conceptos discretos o unitarios que en sí mismos eclipsarían, no obstante, un reverso implicativo o unas posibilidades que, si apenas se asoman, nunca se dejan de asomar. De hecho, tales variantes vivas de la palabra no solo “se subdividían en nuevos reflejos” (p. 356) sino que pueden reagruparse, en las inmersiones de Cemí, o volver a “integrarse en un solo signo, en francés *poche*, *buche* en castellano” (pp. 356-357).

El narrador continúa explicando: “Eran mutaciones que no alteraban su sustancia [...] un *buche*, donde estaban las diez mutaciones” (p. 357). El lenguaje de Cemí, como se ve, o del narrador en el estilo libre indirecto, es escatológico, pero sufre tránsitos correspondientes a los que examina. Sustancia y mutación aquí reverberan incluso más por la afinidad tejida entre ambas palabras que por una u otra apropiación que podamos rastrear desde Aristóteles o el *I Ching*, y se convierten en una nueva significación: son “también”, y en sana lógica, sustancias/mutantes de una mutación/sustancial.

El proceso se revela en una forma primaria y natural de la “derivación en red” que parecería básica e intrínseca del lenguaje y que tanto el joven escritor en sus digresiones como José Lezama Lima en su novela instaurarán en la escritura al modo de método hipertélico. Solo a la luz de esta fuerza que excede al sujeto y que hipostasia el incesante encuentro suyo con lo sagrado, puede concebirse a *Paradiso* como una escritura que se rebasa a sí misma y rebasa las mismas significaciones inmanentes que suscite de esa sacralidad moderna.

y el desciframiento consecuente” (Lezama Lima, 1971, p. 22). El fragmento es más amplio en formulaciones similares que insinúan incluso un carácter hillozoísta —o animista— de la letra por cuanto su materia parece vivir atenta a cualquier sensibilidad que se despierte ante su figura.

Sin embargo, cuando Cemí, aburrido “en las oficinas de Derecho en Upsalón” (p. 357) se desinhibe por primera vez y suelta una arenga poética festiva, celebratoria de ese absurdo revelado —eso “sobreabundante”, esa “liberación de lo concupiscible”, esa “supresión de los sentidos”, que señala José Lezama Lima en “La dignidad de la poesía”—, se aprecia que la mitología personal, o en breve, su contrapunto soberano, solo pueden ser apreciados por una secta de amigos no sectarios, como Fronesis, que es el único que, casual y no casualmente, lo oye y se ríe con él.

En ese primer momento la carcajada de su amigo alegra a Cemí, pero luego, en la medianoche solitaria lo entristece “hasta la misma desesperación” (p. 357). El relato nos revela que “ahora ya sabía con exactitud que tendría que esperar mucho tiempo para encontrar dialogantes inesperados a sus silencios o a sus carcajadas” (p. 357). Por supuesto que, según la anagogía más elemental de *Paradiso* que hemos iniciado, esa que interprete su noción y expresión de lo sagrado desde el propio texto en cotejo principal con las demás obras y la experiencia vital de José Lezama Lima, esto es una confesión de la soledad fatal y lacerante que sufrió el autor (González, 2007, pp. 59-72), pero que a la vez se indica como sino del poeta.

Las proyecciones ficticias, los desdoblamientos de esta repercusión humana de la revelación poética en la modernidad alcanzan otros rincones y niveles colectivos o tipológicos en *Paradiso*, que pueden verse como sustancias de una mutación, o seres de un existir¹⁰⁶. La sola disyunción del narrador, que Gwendolyn Bays (1971) señala como desdoblamiento propio de la anagogía, cuando pasa de la tercera a la primera persona (pp. 91-92) —sobre todo en la escena de la sesión espiritista, pero también en otras—. A su vez las innegables semejanzas que Vitier ya ha

¹⁰⁶ Al decir de Levinson (1993a) “el diálogo lezamiano se situó entre Lezama y su propio otro [lo cual efectuaría una irrecusable ética y] responsabilidad por la comunidad que lo habitó, responsabilidad por el otro, responsabilidad por sí mismo como otro, responsabilidad por los muertos” (p. 104).

comentado —y coloreado—¹⁰⁷ entre las circunstancias de Oppiano Licario y el José Lezama Lima adulto, semejanzas harto debatidas en su dimensión política por Salgado, permiten concluir que tanto Licario como el sensible y malogrado pintor difunto que invocan Cemí y sus amigos en aquella sesión espiritista de la Chacha son todos, junto con Cemí, hermanos espirituales de José Lezama Lima, y a eso se refiere la anciana cuando se despide diciendo que la familia ha crecido: “Desde ahora, incluyéndolo a él, todos somos buenos amigos” (Lezama Lima, 1988, p. 410).

Sin embargo, esa familia es reservada. La exaltación no puede ser para todos. La frase celebra la manifestación de una presencia, la perennidad de una vida singular hecha comunicación, relato provechoso, alimento fértil, pero en esa su fertilidad también signo, o mutación, es decir, palabra viva, rebasada. Una moderna concepción sagrada de la escritura rechaza el dogma, pero impone una soledad: Cemí conquista u obtiene “lo más difícil”, logra el reto fundacional de la novela planteado por su madre, cuando comunica una forma de contacto interminable —de la que habla Schleiermacher (1990) como revelación incesante del universo (p. 38)— en la cual el poeta es sensible a una proliferación de presencias o entidades que, empero, solo se le revelan a él y solo se revelan transmutadas, y que piden una nueva transmutación en la novela¹⁰⁸. La obra, así, sanará una soledad esencial del ser humano que solo el poeta reconoce y las otras personas no, pues “están encerradas, sin salida” (Lezama Lima, 1988, p. 365).

¹⁰⁷ “El cuarentón Licario [...] como proyección o ‘revestimiento novelesco’, encarna la posibilidad espiritualmente más alta, difícil y riesgosa de Lezama” (Lezama Lima, 1988, p. 525, nota 7). Ciertamente, las exégesis posteriores de Vítier de la figura de Licario en un sentido revolucionario castrista hacen parte, sobre todo, del programa ideológico del crítico, como lo denuncia Salgado (2015).

¹⁰⁸ De hecho, el trabajo también debe ser de quienes leemos. *Paradiso* reclama un lector devoto (Aladino, 2017, p. 233; E. Lezama Lima, 2003, p. 13) como el que el propio escritor cubano pedía en 1941 para Joyce: “capaz de jugarse su vida en una lectura” (J. Lezama Lima, 2010, p.182). Estaríamos incluso, en cierto sentido, ante un lector mártir. Entre tanto, Huneeus (2001) argumenta que *Paradiso*, más que una novela de iniciación de su protagonista, es una novela de iniciación del lector en un modo de vivir la poesía del que participan por igual el autor, el personaje central y el propio lector (pp. 35-42). Esa posibilidad da cuenta con precisión de la índole epifánica del libro y de la expresión que conforma él en sí mismo de un absoluto incesante —siempre abierto—, o sea: un absoluto que es y no es.

De hecho, cuando José Lezama Lima decía a principios de los años setenta que *Paradiso*, o en sus palabras la novela, “hace visible, palpable, la [su] poesía y lo que se explora en el [su] ensayo” (Garzón, 2010, p. 181), daba cuenta no solo del sabido carácter abarcador de esta narración dentro de su obra, sino de la razón de ser última de su vida, una exaltación que aquí debemos entender como un acto de consciencia del universo y la escritura o revelación de una sacralidad inagotable.

3.3 Conclusiones

A tono con la lectura de Silva sobre el bachiller lezamiano y un trabajo silencioso suyo hecho característica y propuesta del autor, tal cual lo analizan Levinson (1996) y L. Ulloa y J. Ulloa (1998) y según lo permiten entender las conclusiones del padre de Cemí sobre su hijo, la noche iluminada por el orfismo lezamiano —por su especial vocación testimonial— es esa oscuridad adyacente al sentido común de la historia y el lenguaje objetivistas, como lo referimos en 1.3.4.

Es decir, no solo aquella historia tejida por José Lezama Lima de la expresión americana —de cuya tradición, la misma de sor Juana Inés de la Cruz, el Aleijadinho, fray Servando Teresa de Mier, Simón Rodríguez o Walt Whitman, también harían parte Cemí, Licario y el propio José Lezama Lima, quienes serían solo otros aventureros incomprensidos o amigos incomprensidos (L. Ulloa y J. Ulloa, 1998, pp. 372-373)—, sino de igual forma el propio sentido hipertélico o no-fijo del lenguaje —método de lo literario, según Álvarez (1970), que el autor cubano asumía desmarcándose de todo fundamentalismo, como una de las varias posibilidades de entender la poesía (p. 65)—, son la develación de una plétora oculta que ante nosotros se hace consciente y visible, aunque también sigue permaneciendo distante, incierta.

Si la metaficción es apenas una conjetura factible que nunca se explicita en la novela, la estructura epifánica de que hemos hablado obedece a las variaciones de esa hipertelia, de esa “finalidad desconocida” inscrita como revelación y transmutación incesantes, incontenibles. El punto órfico de encuentro de la subjetividad y lo otro es a la vez, y profundamente, un punto errante. En el contacto entre el concepto de hipertelia y la función de la epifanía, ese punto no es otra cosa que lo que en la obra lezamiana aparece recurrentemente como el súbito, y que en *Paradiso* vale como recepción milagrosa de lo profano, de un mundo secularizado pero ahora más coherente y radicalmente descentrado.

Nos acercamos a un sistema poético novelesco. La interacción que se da en el relato de *Paradiso* entre la hipertelia, el súbito y la epifanía, configura una relectura instantánea y un señoreo de la tradición en el mismo sentido en que Fronesis y Cemí piensan el arte de su siglo transgresor, de rompimiento y recuperación de la historia, expresado en 1.2.4. Literalmente un “reavivamiento del pasado [y] búsqueda de un desconocido”¹⁰⁹ (Lezama Lima, 1988, p. 325). En el próximo capítulo consideraremos en detalle ese espectro cognitivo en que se abre la novela como escritura de una sacralidad moderna.

¹⁰⁹ Sobre José Lezama Lima como artista moderno, ver (Aullón, 2010, pp. 42-43; Leo, 2008, p. 21).

Capítulo 4

El sistema poético novelesco en *Paradiso*: hipertelia de la inmortalidad, súbito de la reminiscencia y epifanía del peligro

En el capítulo anterior hemos analizado dos ejes sobre los que se construye *Paradiso*. Juntos permiten comprobar la posibilidad de ver una forma de escritura sagrada en los mismos términos en los que el Romanticismo fundara lo que aquí no dudamos en llamar una sacralidad moderna. Ambos ejes, la estructura epifánica y el método hipertélico, no surgen sin embargo de la nada, sino, antes bien, se imbrican en tradiciones clásicas —la literatura fantástica, la lectura anagógica— y modernas —la novela, y en especial la metaficción— que hunden sus raíces en la Antigüedad, y así aquellos recuperan el espíritu ancestral de esas tradiciones. Fundamentalmente, lo que conocemos como el mito, en un sentido ritual.

Cada uno de esos dos ejes desarrolla un concepto —la epifanía y la hipertelia respectivamente—, que funciona como estadio o faceta de esa tensión que, desde Lupi, identificamos en la prosa lezamiana, al respecto ver nota 79. A su vez, también hace parte central de la teúrgia en que se constituye la novela: la tensión entre un momento restaurativo o resucitador del lenguaje —debido a la estructura epifánica— y un momento sugestivo y lúdico en el que el lenguaje transmuta lo evocado y se proyecta indefinidamente —merced al método hipertélico—. Así mismo, consideramos la soledad de una secta o familia espiritual en que se agrupa la figura del poeta Cemí/autor en virtud de la idiosincrasia de la teúrgia, o bien, luego de una revelación estrictamente individual en una sociedad secularizada.

La conclusión implícita a la que llegamos, la presencia en *Paradiso* de un sistema poético novelesco en rigor, nos exige encarar, dentro del propósito de ahondar en su proceso, el modo preciso en que se articulan esos ejes dentro de la perspectiva de la sacralidad moderna. Por ello,

en este capítulo nos ocuparemos de diferenciar cómo los aspectos definatorios del género de la novela evidencian y llevan a la plenitud su íntimo carácter sagrado en *Paradiso*, convirtiéndose en categorías nuevas de por sí: categorías lezamianas. Hablamos de lo que podemos denominar, acudiendo al tejido de la novela, la hipertelia de la inmortalidad, el súbito de la reminiscencia y la epifanía del peligro.

Es decir que la ambigüedad semántica: esa polisemia propia e irónica del realismo novelesco fundado por Cervantes, que hemos tratado en 2.2.2 desde la *Mimesis* de Auerbach (1996); la mundanidad profana anecdótica o referencial, esa especie de culto a los actos y objetos en sí mismos —tendencia positivista—, que en la novela se intensifica desde el Realismo, y la conciencia del relato, o meta-ficción, analizada en 3.1.2, la cual directa o indirectamente suele aparecer en las grandes novelas delineando un gesto autónomo y caracterológico del género —rasgos todos que emergen y se erigen en la novela moderna como epítomes de una narración humanista y terrena del mundo—, sufren de un enriquecedor cambio de perspectiva en la novela de José Lezama Lima, cambio que abordaremos a continuación.

Inicialmente debemos tener en cuenta el continuo en el que este sistema poético novelesco aparece o se da en la novela y cómo nos induce a un modo de lectura intrínseca, la lectura anagógica, es decir: sagrada.

4.1 De lo rapsódico a la anagogía

En *Paradiso*, la ambigüedad semántica convertida en hipertelia —en una marcada cualidad inmotivada de la historia y de los personajes, o de la carencia de un propósito o sentido suyos claramente definidos—; la mundanidad profana convertida en la recurrencia estilística del súbito —en una incesante aparición de lo inesperado y una fisonomía insólita de paisaje, decires y

visiones—, y la meta-ficción convertida en epifanía —a la que acceden los personajes y el narrador de hacer una misma entidad con el universo—, son estadios, esferas o momentos de una nueva dinámica y al mismo tiempo ancestral forma de entender el relato de la novela.

Se trata de una forma poética y sagrada —rapsódica—, aunque ahora no menos mundana, no menos inmanente, sino aprehensiva, global y mixta, correspondiente a la manera en que asume ante todo Schleiermacher (1990) a la experiencia sagrada moderna¹¹⁰. También la asumen de ese modo mixto a esa experiencia sagrada moderna pensadores tan disímiles como William James (1986), Georges Bataille (1981) o Rafael Gutiérrez Girardot (2004), entre otros, luego de la descripción kantiana de lo sublime —noción decisiva y estimulante para los Románticos y la modernidad en general— en cuanto ella nos enfrenta a una trascendencia que abarcara al mundo sensible e incluso se viera expresada en él.

Lo sublime, por supuesto, en su flanco sensible —no el inteligible— será influyente en la idea mística y sensual de Schleiermacher sobre la religión, que buscaba corregir a Kant depurándolo de su razón práctica o instrumentalización moral, todo lo cual ha sido y es fundamental en nuestro examen de *Paradiso* en cuanto escritura sagrada (2.2.2 y 2.2.3). La sacralidad moderna, entonces, resonará con esa inspiración mundanal, y la evidencia nos muestra que *Paradiso* acoge lo profano de modo sacramental, es decir: que integra ritualmente lo prosaico, lo cual implica para el novelista José Lezama Lima, por supuesto, despojar al sentimiento religioso de toda moral dogmática, pero no del sentido sanador de una prosa poetizada.

¹¹⁰ Para un entendimiento de *Paradiso* como novela rapsódica, y también de otros textos novelescos, entre ellos *El mundo alucinante* (1969), de Reinaldo Arenas, y algunas novelas de Gabriel García Márquez, por solo dar dos ejemplos de la órbita del Caribe —y añadamos a Kafka y Saramago en la Europa del siglo XX—, o sea: una novela cercana o equivalente al canto épico de un recitador de versos, es útil revisar la sencilla pero esclarecedora analogía que Cortázar (1970a) establece entre el homolenguaje de la narrativa lezamiana y el lenguaje de los cantos homéricos o de las sagas nórdicas (p. 155).

Avancemos en esa vía. De acuerdo con lo visto en 2.2.3, y al modo en que lo plantea la *Filosofía del Arte*, de Schelling (1949) —ver nota 75—, *Paradiso* demuestra que, en términos formales, en toda novela la historia, o argumento, y lo que se conoce convencionalmente como un mito, son una sola cosa, funcionan y existen de modo equivalente. Es lícito, pues, concebir que a esta identidad de mito y novela podemos darla por sentado. En tal sentido, se entiende que los elementos señalados de la narración novelesca lezamiana: hipertelia, súbito y epifanía, serían proyecciones visionarias, descomposición de un espectro, parecidas a la cábala, formas de una revelación sanadora, re-ligadora, en la que un todo al que se invoca y al que se retorna —*religatio* = religión—, interactúa con el autor y el lector de manera teúrgica o mágica.

Para este asunto nos será oportuno recordar aquellas nociones lezamianas —examinadas en 3.2.2 y 1.3.2—, de un espacio vivo o “espacio gnóstico” (Lezama Lima, 1988, p. 351) y un tiempo vivo en la lógica del contrapunto, aliado con el escritor: hecho uno con él (Lezama Lima, 2010, pp. 104-105), porque nos pueden facilitar la asimilación de este fenómeno lenitivo y vivificante, en tanto *Paradiso* surge a consciencia, y lo hace manifiesto, de ese contacto con una totalidad viva, con un cosmos trascendente pero no acabado, una vida universal que contaría con uno, pues mediante el libro y en el lector alcanzará una consumación creciente —consumación que, más allá de polémicas indefinidamente abiertas, sería el absoluto lezamiano¹¹¹—.

¹¹¹ Esta totalidad, por demás, es asimilable a la divinidad, que en el relato *itofético* de los *minika* se conoce milenariamente como *jíyaki*: el origen, término tan caro a José Lezama Lima, y ligado, al igual que en el caso del poeta cubano, al aliento vivo o presencial. A propósito, conviene aquí desarrollar algo ya tratado —ver nota 68 en 2.2.1—. Debido a la dificultad o aun el absurdo de una idea de absoluto que incluye al no-ser y que se transforma a cada instante, en el mismo proceso poético Romántico desde la disolución captado por Hölderlin (2014), la tendencia deconstructivista de diversos autores contemporáneos de los estudios lezamianos (Lupi, 2012, pp. 85-86; Rodríguez Matos, 2017, p. 146; Isava, 2015), combate la idea no poco común que José Lezama Lima querría acercarse con la poesía a un absoluto —eternizar el momento o aprehender un sentido unitario preexistente—. Tesis compleja y llena de matices, sin duda, pero comprobable, pese a todo, de modo craso, en más de un texto del cubano, y relacionada, desde luego, con el Romanticismo, de la manera simplemente afín que hemos propuesto en el capítulo 2, nota 41. En “Las imágenes posibles” (1948), para evocar un ejemplo, podemos constatar que la frase “el hombre puede alcanzar por el conocimiento poético un conocimiento absoluto” es pronunciada como noticia e información que nos regalara, así sea de modo ingenuo, aunque veraz, la figura de Prometeo (Lezama Lima, 2010, p.116). Valdría la pena, eso sí, confrontar la diferencia de aproximaciones del ensayista cubano y Schleiermacher a la hazaña prometeica. Si para

Al respecto, Julieta Leo (2008, pp. 14, 23; 2013, pp.73-108) ha estudiado en amplio cotejo con fuentes intertextuales la relación de *Paradiso* con la hechicería y los cultos remotos, especialmente el hermetismo, relación esta última que la propia obra del cubano sugiere de varias maneras (Lezama Lima, 2010, pp. 140-141; 1971, p. 90; 1988, p. 347). Para nuestro caso nos enfocamos justamente en las posturas de Leo —evitando hacer énfasis en los innegables y fecundos orfismos lezamianos (3.2.2)— en busca de las fundamentaciones intratextuales, ensayos y poemas de José Lezama Lima, de las sugerencias paratextuales —crítica sobre su obra—, y, más que nada, de las pruebas presentes en la novela de esa forma moderna de escritura sagrada que se instala en nuestro objeto de estudio, una prosa narrativa de la secularización.

Así pues, ¿en qué sentido *Paradiso* puede ante todo leerse como texto sagrado?

4.1.1 Un sistema en acción

Para dar respuesta a esta inquietud, implícita en el objeto central de nuestra tesis, iniciaremos este apartado con una tríada de citas de familia, en conjugación que acaso se nos revele igual de meramente plausible que necesaria o fatal: la primera, una elocuente metáfora extraída del capítulo IV de nuestro texto analizado, en un suscitador momento temprano del argumento; la segunda cita de Eloísa Lezama Lima, hermana bien conocedora del autor de *Paradiso* y estudiosa fiel del mismo —no exenta de revisiones polémicas, sobre todo de Cintio Vitier—, y la tercera del propio creador de la novela en un ensayo central suyo contemporáneo a la redacción del

Schleiermacher (1990) un Prometeo “impío” (p. 36) roba el fuego innecesariamente a los dioses, para el escritor cubano, ese fuego nos es otorgado generosamente por un héroe. Sumemos otra cita reveladora de la convicción de José Lezama Lima (2009) en la imagen al modo de “símbolo [integrado] de su absoluto” (p. 10), léase: al modo de integración con el absoluto en cuanto “sentido primordial del cual se partió” (p. 10), un sentido referencial verdadero, y bástenos la remisión.

manuscrito. En esta tríada, en el velado pero indisoluble acuerdo de las frases, hay una clave para nuestro seguimiento al sistema poético novelesco en el texto. Prestemos atención:

Y no obstante la frase caminando como un ciempiés, con rabo de cabeza de serpiente, y cabeza con entrantes y salientes de llave, de contracifra, iba a entregarle [a José Eugenio] los laberintos y bahías de los otros años que regalaría Cronos. (J. Lezama Lima, 1988, p. 74)

Lezama Lima, como miembro de su propia religión, aspira a que la imagen pueda lograr una cohesión dentro de su frenesí. (E. Lezama Lima, 2003, p. 70)

Había que elaborar la causalidad que une a la divinidad con el hombre, a la muerte con el círculo, al colmillo que rasga el árbol para que salte el nacimiento de Adonis, con el colmillo que penetre en sus muslos para que Adonis descienda a las moradas subterráneas. (J. Lezama Lima, 1971, p. 19)

Cohesión y frenesí de la imagen integrados en un espíritu sacramental, según lo dice Eloísa Lezama Lima sobre la obra literaria entera de su hermano en la introducción a su edición comentada de *Paradiso*, implican o son la misma tensión que, en la tercera cita del texto “Preludio a las eras imaginarias”, de 1958, José Lezama Lima describe como una fuerza directriz en la construcción de la poesía, y esa tensión directriz de la cohesión y el frenesí sagrados son por igual la clave epifánica que desde el principio del libro, y también debido a la propia estructura suya — ver 3.1—, le otorga a la palabra el poder de revelar los secretos de un tiempo fertilizado, vivificado —Cronos subyugado por la poesía—, un tiempo igual de contenido, cohesionado, que indomable, frenético, o liberado.

Es decir: hablamos de la continuidad —término que no nos es gratuito—, entre lo disímil, una entidad discreta, individuada, y un origen suyo común al del lector, trascendente; o bien, entre “la muerte”, a la que en el ensayo “X y XX”, de 1945, se le llama “la más lograda y gravitante discontinuidad” (Lezama Lima 2010, p. 110), o la fracción —ya sea metáfora puntual o ya sea

imagen final del texto poemático— y una vida plena y actualizada, o “círculo”¹¹². En términos sencillos, hablamos de la continuidad entre lo sagrado y lo profano. Para entenderlo mejor hay que observar que, en la cita de *Paradiso*, el apunte del narrador señala hacia un punto muy en particular de la historia que nos cuenta la novela, un punto, mejor dicho, de valor inmanente.

Alberto —a quien luego conoceremos como el tío Alberto— ha dejado en el aire, por medio de una frase desganada, mientras subía unas escaleras, la posibilidad abierta de una amistad con José Eugenio Cemí, el futuro padre del personaje central de la novela y quien en breve, gracias a esa posibilidad que ya intuye dada, conocerá a Rialta, la hermana de Alberto, quien luego será su esposa y con quien fundará la familia Cemí-Olaya, cuyo trasunto épico constituye a *Paradiso*. El momento puede definirse como un instante contingente del relato lineal, de la diégesis, pero definitivo en el desarrollo total de la trama —la que, como en otros momentos, aquí hace un círculo—, tan solo por el comentario, que destaca esa su real importancia para el argumento, para la historia.

En verdad, esto es así porque ese comentario descubre en aquello que no es más que una experiencia cotidiana y profana, o más bien: en la eventualidad y el prosaísmo de algo que efectivamente es un hecho cualquiera —de la vida diaria—, la incitación de un tumulto vital que gracias a ese hecho se avecina proféticamente en el ulterior nacimiento de José Cemí. Un tumulto tan determinante y primordial como lo es toda percepción viva del mundo de un individuo —imagen, en una de las más básicas acepciones lezamianas de este término¹¹³—, y como lo es así la

¹¹² Sobre los términos continuidad y discontinuidad en el pensamiento lezamiano, ver “X y XX” (Lezama Lima, 2010, pp. 108-111) y de los agudos análisis de esta dualidad (Levinson, 1996, pp. 146-156; Lupi, 2012, pp. 129-134). De la dinámica entre metáfora —tropo— e imagen, sentido final o “resultado tonal” (Lezama Lima, 2010, p. 126), en especial las cavilaciones expuestas en “Las imágenes posibles” (2010, pp. 114-137), en “Exámenes” (2010, p. 172) y en la “Introducción a un sistema poético” (2009, p. 10). A su vez, en los estudios de la poesía lezamiana llevados a cabo por Bejel (1994) y Heller (1997).

¹¹³ “El cuerpo es la permanencia de un oleaje innumerable, la forma de un recuerdo, es decir, una imagen” (Lezama Lima, 1988, p. 259). En esta frase de Fronesis se aprecia que, para que ese cuerpo que es imagen exista, el origen recordado ha debido pasar por “un oleaje innumerable”, o sea por todas sus experiencias, aunque solo algunas sean

propia novela ante nuestros ojos, la cual absorbe al mundo transfigurando en poesía a aquella vieja imagen sensorial o mental, llevándola a una apoteosis de su conciencia cósmica. Estamos ante lo que llamaremos luego una epifanía del argumento, o epifanía de la diégesis.

Por ello, el “rabo de cabeza de serpiente” de la frase con que Alberto le habla al otro sin mirarlo no es otra cosa sino la misma cabeza “con entrantes y salientes de llave, de contracifra” suya y de la novela, pues significa, en medio de la contingencia supuestamente prosaica de la anécdota novelesca, no poética —según la RAE: insulsa, vulgar—, una culminación y un inicio necesarios —sagrados en el sentido, tan próximo a la noción de destino, de forzosos e inevitables—, y configura a la perfección esa misma “cohesión dentro [del] frenesí” que Eloísa Lezama Lima nos indicara que su hermano, el escritor cubano, “como miembro de su propia religión”, aspiraba “a que la imagen pueda lograr”.

Ahora bien, una vez vislumbrada esa circularidad poética en *Paradiso* y el corpus de la obra de José Lezama Lima, hay que detenerse en la palabra definitiva de la frase de Eloísa: “imagen”. En primer lugar, subrayemos que se trata de un concepto lezamiano básico pero muy difuso, al que podemos definir, en general, en el sentido de percepción transfigurada poéticamente. Por eso, el logro suyo: el logro de la imagen al que ella se refiere —esa “cohesión dentro de su frenesí”— puede advertirse en una cita como la que traemos de la novela, o de la manera tácita en que se hace presente en otros lugares de los escritos del autor sobre poesía que podrían hacer parte de *Paradiso* por los comentarios de la narración o divagaciones propias de Cemí o Licario.

Veamos:

Hay una tregua, prueba hiperbólica, donde parece que se remansa lo que es en su centro la propia prolongación del poema. He ahí la segunda transmutación. Del combate, descompuesto en un eco y un remolino, queda como el gran zumbido que representa lo temporal, el tiempo no encarnado, el tiempo que no hace historia sobre la tierra. Tiempo

cruciales para un efecto determinado. Tengamos en cuenta desde ya que la frase prosigue a la formulación del concepto de súbito, en la línea anterior de la novela.

poemático, forma sutil de resistir sin hacer historia. Y el espacio donde conversan el aprendiz y la sabiduría percederamente encarnada. (Lezama Lima, 2010, p. 125)

En este fragmento de “Las imágenes posibles” (1948) se define eso que el escritor cubano llama allí —y en otros ensayos— “la prueba hiperbólica” como “tregua” en donde solo parece que se remansa lo que es en sí mismo un centro, la unidad prolongada entre “un eco y un remolino”, lo mismo que podemos asumir en términos de la frase de *Paradiso* citada más arriba como la entrega, devolución, al personaje, José Eugenio, de la historia —“laberintos y bahías”— que él encarna. Es decir que esa prueba hiperbólica de la poesía sería un remanso interior y exterior de la novela, una prolongación o hipóstasis, segunda transmutación, de esta, o sea: una imagen pura de sí misma, su imagen en germinación para el lector, o en fin, la imagen de una imagen; la imagen en el lector de esa imagen de los personajes —presente en el autor— que es toda novela.

De otra parte, esa polivalencia de la imagen nos lleva a asumir que estamos en un terreno de figuración y exégesis permanente, en el que la intertextualidad, la referencia del narrador de *Paradiso* a Cronos, y la intratextualidad, las connotaciones del término imagen en los ensayos del autor, no se bastan, aunque se convocan y conjugan de maneras ineludibles, inmanentes. Y es que, tanto las reflexiones de José Lezama Lima, las palabras de Eloísa y los comentarios autorreferenciales o teóricos del narrador y de algunos personajes de *Paradiso*, hacen parte por igual —remitimos a 3.2.2, nota 103— de la voluminosa bibliografía de críticos que, en sus aproximaciones a la obra lezamiana, no pueden dejar de glosar, o recientemente contravenir, una explicación de lo que el propio escritor llamaba su sistema poético.

Pero, y ya se ha anunciado, por la índole ensayística y autorreflexiva de *Paradiso* no podemos eximirnos de ese tipo de ritual de prueba —aunque no sea procedente volver sobre lo que tan bien se ha dicho muchas veces—, por lo que en las páginas que siguen inscribiremos

enunciaciones sumarias del sistema poético lezamiano, o interpretaciones variables de su funcionamiento, a partir de los conceptos suyos o emanados de la novela con que nos vayamos encontrando. Es decir: no es dable recuperar en un párrafo la esencia de ese sistema poético, pero sería caer en una trampa el tratar de extendernos en ello, y así, lo que haremos será tocar aspectos del asunto cada vez que sea pertinente, privilegiando las explicaciones del autor en *Paradiso* y en ensayos decisivos suyos, especialmente “Preludio a las eras imaginarias”.

En tal caso, la imagen es el primer concepto lezamiano con que topamos de frente, y si desde nuestra perspectiva contrapuntística cualquier elemento del sistema poético nos sirve como entrada al mismo —podría ser también el paisaje, el origen, la lejanía o cualquier otro—, al propio tiempo, tal encuentro no es tan fortuito, sino favorable¹¹⁴. Lo más indicado será aclarar que para José Lezama Lima la imagen es antes que nada manifestación y reducción de unos orígenes, o en términos formales de la lingüística, del referente, de aquello de lo que se habla. En *Paradiso*, la presencia de este concepto es constante y llega a un punto álgido en los varios escauceos y encuentros eróticos de Fronesis con Lucía¹¹⁵ y de Foción con Daisy¹¹⁶. A su vez, en las

¹¹⁴ Es en especial esta metodología abierta para afrontar la estructura del discurso la que se emparenta entre la lógica del contrapunto y un pensamiento ancestral en la tradición oral de los minika. En palabras de Vivas (2015), en el pensamiento *itofético* de esa cultura “cualquier detalle, por secundario que parezca, da lugar a un retorno al mundo en estado de gestación” (p. 120), o es decir: una vuelta al origen.

¹¹⁵ “Aun en el plano de un erotismo inmediato, [Lucía] intuía los excesos de laberintos, avances y retrocesos, a que le arrastraría la fascinación que sobre ella ejercía Fronesis, fascinación que sólo podía interpretar en el esguince eléctrico de sus nervios, cuando se sentía invadida por aquella imagen, que al descender a su interior, comenzaba por quemarle la piel en el roce. Luego, la imagen iba ascendiendo, dejando en su espacio interior el recorrido de la memoria muscular que al fin desprendía la imagen de la incitación, para volver a circularse en una energía que no encontraba su espiral de salida” (Lezama Lima, 1988, p. 274).

¹¹⁶ “Pensé encontrarla al bajar en el elevador, pero más rápida que mis miradas había desaparecido. La imagen, llegada como por innumerables reflejos, ninguno de los cuales se precisaba, se apoderó de mí de un ímpetu, no siendo impedida por el tono vagaroso de los reflejos de abrirse en mi pozo interior. Creo que es la manera favorita del Eros para penetrarnos [...] Los sentidos asimilan con más derivación esos reflejos [o imágenes] que si la totalidad del cuerpo, en la más dominada intimidad, cayese sobre nosotros [...] La puerta de su cuarto cortaba su figura al sesgo, la mitad de su cuerpo parecía que recogía la otra mitad para llevarla en una cesta de agua, ondulante, variable, reflejo, flecha” (Lezama Lima, 1988, pp. 338-339).

consideraciones que le merece al narrador el fiel acompañamiento del recuerdo de Fronesis a Cemí¹¹⁷.

Puesto que esta imagen, como hemos dicho, es principalmente la percepción sensorial de un devenir incesantemente oculto, misterioso e inapresable —tal cual lo representan a ojos vistas las entidades seductoras y contaminantes del ser deseado—, la percepción engloba así mismo al lenguaje que presenciamos, y puede incluir ella a, o ser también extensión de, un lenguaje o signo pictórico, sonoro, táctil, etc. El lenguaje rescata a la percepción pretérita al decir algo, o sea: al referir una imagen anterior, en una “segunda transmutación” que nos lleva justamente a lo sagrado, al misterio sobrenatural que reverbera en la figura. Sucede, por ejemplo, cuando una mujer en la cama con Farraluque dice unas palabras súbitas: “*la ondulación permanente*” (Lezama Lima, 1988, p. 205) cuya singularidad poética transfigura la situación.

Por eso el erotismo exige una apropiación en signo —no necesariamente verbal— de la percepción, que la haga a esta extraña, habitada, lo que consigue un impotente Fronesis, para excitarse, recortando un círculo de la camisa de Lucía y haciéndole a este círculo un nuevo hoyo con el que la tela delinea el vacío incitante del sexo femenino, poetizando o dando carácter al hecho en bruto del coito. En tanto que Foción, en todos sus encuentros promiscuos, no consigue, pese a su potencia animal, esa apropiación consciente de la imagen, la cual apropiación consciente es a su vez la gran añoranza de su aséptica amistad —por frustrado romance— con Fronesis¹¹⁸.

Puede verse que la imagen ofrece numerosas acepciones. Valencia (2017) diferencia imagen de diseminación e imagen de recolección (p. 329-331), pero en su análisis se pueden

¹¹⁷ “Mientras estaba en la fila surgía en él la impulsión de una imagen, cuando ya se acercaba su turno la imagen soldaba sus fragmentos oscilantes en un rostro. Cuando estuvo frente a la ventanilla, el rostro anónimo que contemplaba adquirió la presencia del rostro de Fronesis. El impulso hacia la imagen rompió los cristales del rostro anónimo, y al reaparecer su deseo había elaborado la imagen de la búsqueda anterior, por encima de la realidad anónima que contemplaba” (Lezama Lima, 1988, p. 298).

¹¹⁸ La imagen erótica de Foción, desengañado de una amistad que para él siempre es obsesiva, es un círculo trazado en el lugar del corazón que guíe a un cuchillo que lo mate. Ver Aladino (2017).

elucidar al menos cuatro acepciones distintas del concepto de imagen¹¹⁹. Sin ir aquí tan lejos en esa fértil y necesaria abstracción, sino a partir de una elaboración restringida de los ejemplos que hemos traído en este caso, vemos que la percepción, propiamente dicha, debe de ser imagen determinada —no solo visual— para existir, o si no es un mero impulso sordo, inconsciente, una reacción maquinal que anula al sujeto o se le impone. Por eso el narrador dice que la parálisis inicial de Fronesis ante Lucía se da porque “no lograba alejarla, convertirla en imagen, para que pudiese circular más libremente por sus centros nerviosos” (Lezama Lima, 1988, p. 287). Un signo lo aviva todo.

Sin embargo, luego del encuentro, Lucía y el círculo de tela se volverán para el muchacho una “imagen opresora” (p. 294) de la que se libera dolorosamente, como en una muerte, lanzando la camisa hoyada al mar. Por consiguiente, se hace claro que incluso una misma acepción de imagen, en este caso la percepción poetizada en signo o determinación consciente de la imagen, puede sumar caracteres opuestos para el mismo sujeto. Así, las acepciones del concepto de imagen se extienden hasta el infinito, si consideramos la derivación en red que ha hablado Mignolo (1979) (ver 3.2.2), quien además señala que el “discurso conceptual [de José Lezama Lima] no es menos agrupamiento de variaciones inconexas que lo es su prosa o sus versos” (p. 98).

Por lo pronto, si acudimos a la frase citada del "Preludio a las eras imaginarias" —frase de un orfismo subvertido que nos devuelve al submundo—, aquel segundo concepto básico de imagen, un acto creativo de consciencia refractado o derivado de la percepción sensual, se puede apreciar, en consecuencia, como una presencia constante y estimulante de la llamada hipertelia en

¹¹⁹ Hablamos de imagen en tanto: 1) paisaje en trance de representación, o lo que llamamos percepción de y por el cuerpo; 2) forma convenida en el lenguaje; 3) signo creciente o hipertélico, y 4) acepción de un tiempo consumado, o “*imago* final”, al que el novelista alude varias veces asociándolo al Apocalipsis (Lezama Lima, (1988, pp. 42, 332). Esta amplitud del concepto imagen en el escritor cubano se evidencia en numerosos estudios (Ruiz, 1980, pp. 61-64; L. Ulloa y J. Ulloa, 1998, pp. 366, 378; Levinson, 1993a, pp. 101-102; 1996, pp. 159-166; Fernández Sosa, 1978, p. 879; del Valle, 2010, p. 37-38; Fino Gómez, 2012, pp. 131-162; Rodríguez Matos, 2017, p. 84, entre otros).

el lenguaje que realza de manera ya indiscriminada las dotes poéticas del mismo, tan solo al ser capaz de reactivar al signo. La imagen en este sentido ulterior se gira y vincula de modo activo, no solo transmisor, a lo palpable con lo invisible, al significante con un referente real pero liberado, y nos lleva entonces a una dimensión trascendente de la experiencia viva, repotenciada ya desde un pasado no en tanto referente actual, sino como algo sustancial pero inquieto y enriquecido, sustancia mutante: una sobrenaturaleza, un sobrepasamiento o, según lo hemos definido en 3.1, una hipóstasis del sentido al modo de transmutación.

Cuando advertimos, a continuación, el reflujo de sentidos de que somos testigos, nos vemos llamados a entender de modo casi elemental que la imagen, sí, es una transmutación súbita de lo referido, pero que esa transmutación se hace efectiva sobre todo en la invocación: desde el llamado o conjuro del signo, pues sin este, el origen sería un cuerpo perdido, y esto aun sin necesidad de subjetivismo ni de una preponderancia del recurso poético demasiado desajustada o violenta, “*radical tropology*” (Lupi, 2012, pp. 69-100). Es decir: como cuerpo trascendente, lo sagrado es justo lo invisible, pero, del modo en que lo hemos venido exponiendo, la propia invocación, el signo, comporta un momento suscitador vivo, epifánico, al modo del relato en el momento inicial de la amistad entre José Eugenio Cemí y Alberto Olaya, en la primera referencia de la triada que estamos analizando.

En un instante o brote poético como ese encuentro natural y, no obstante, providencial, de los dos personajes —lo que llamaremos un súbito casual—, se establece una circularidad, una epifanía del argumento, entre el evento supuestamente prosaico o mundanal, pero hipertélico, y la cristalización del mismo en cuanto enunciado del lenguaje poético, sin necesidad de obedecer jamás a una descripción literal del evento, pero también sin que este quede confinado exclusivamente a la iteración del tropo —lo que se da es, crasamente, un contrapunto—. En otros

casos, la descripción puede ser abiertamente inconexa, lo cual establece aquello que, como lo veíamos en 3.1.2, algunos críticos han llamado carnavalesco pero que es solo el extremo de una sacralización o sublimación de la diégesis, de aquello que festivamente renace y retorna al origen.

Con esto tenemos una primera sucinta enunciación ilustrada de un sistema poético novelesco lezamiano, centrada aquí en el concepto de imagen al que hace mención Eloísa Lezama Lima en la frase recuperada más arriba y desde un análisis de sus dimensiones conjugadas de hipertelia, súbito y epifanía. Lo que nos interesa es, retomando la analogía de José Lezama Lima en su ensayo, el modo unitario en que, con la imagen novelesca de *Paradiso*, salta Adonis a la vida de lo efímero y se sumerge Adonis en él, o vuelve al, reino de lo trascendente, de lo invisible. La imagen logra la cohesión de su propio frenesí en el modo en que su rabo en forma de cabeza de serpiente casa con una cabeza de entrantes y salientes, en una contracifra o enunciación poética que garantiza la plenitud que, en el mismo contexto del ensayo “Preludio a las eras imaginarias”, José Lezama Lima (1971) llamaba “resurrección” (pp. 29-30).

Se hace preciso, entonces, concebir a la prosa narrativa lezamiana como una incitación a leer no solo su novela sino el mundo en una clave sagrada, anagógica.

4.1.2 El autor poetizado

Esta forma de abordar lo sagrado en la escritura tiene que ver con la figura del poeta como profeta. La novela es un texto multivalente, como lo resalta Auerbach (1996) (2.2.2), de modo que una nueva lectura anagógica siempre será posible e incluso necesaria. Con este propósito, debemos retomar la idea ya expresada de que la coherencia entre *Paradiso* y múltiples y a veces opuestos textos ancilares, que abarcan tanto las críticas sobre el libro como el resto de la obra lezamiana, es otra evidencia que permite corroborar que la novela del escritor cubano, ya que suscita un tan

amplio abanico hermenéutico, toda esa filigrana en la exégesis —en el sentido clásico del término—, cuenta con los atributos de un texto sagrado en todo rigor, también en tanto normativa sapiencial y, por supuesto, en tanto mitología de un universo cultural.

De hecho, para insistir en asuntos ya tratados, muchos de los intérpretes de la obra lezamiana, entre ellos el propio autor, han indicado, y algunos con no menos autoridad han rebatido —ver nota 103 en 3.2.2—, la esencial importancia, si no la obligatoriedad, de acudir a José Lezama Lima, al conjunto de sus escritos y declaraciones, para entender a *Paradiso*. Se ve aquí, entre otras cosas, un culto a la personalidad y una polémica frente a la obra no gratuitos, al modo de un gurú involuntario —quizá más notorio de lo que él quisiera (3.2.2)— que, además de sus amistades y las repercusiones creativas de su obra, provocara fanatismos, adopciones y anatemas.

Podríamos recordar tan solo a Ruiz (1980) cuando tajantemente señala que “se puede afirmar sin temor que el mejor intérprete de su propia obra es el propio Lezama” (p. 221). Pero también nos es menester recordar cuando Eloísa Lezama Lima, en su prólogo a la ya referida edición de Cátedra de *Paradiso*, aventura, a la inversa de Ruiz, que es posible una interpretación de la visión del mundo de José Lezama Lima a partir de esa novela —asumida así como un texto capital, una fuente de saber—, y no solo, según él lo quisiera (Lezama Lima, E., 2003, p. 13), la más ortodoxa interpretación de *Paradiso* a partir del resto de su obra.

Cierto es que tal interpretación de José Lezama Lima desde la novela, propuesta por Eloísa, sería desde luego plausible porque ese texto es el relato ambicioso, absorbente, de todo un esteta en su momento de esplendor creativo e intelectual: una novela total, con la ironía o dicción de soslayo del Realismo y los símbolos de la fábula aunados, o bien, con la riqueza más plena de la poesía literaria, y así pues, la suma de su pensamiento y su vida en un sentido más que histórico, sino además filosófico y artístico como lo hemos visto en el 3.3. En un nivel medular en que

aquella historia, estética y filosofía se funden sacramentalmente con la coherencia epifánica que nos hablaba su hermana en tanto vocación poética del escritor cubano, uniendo muerte y vida.

De tal manera, la obra llama al autor y el autor llama a esa su obra magna, que de nuevo lo implica todo: absorbe a sus ensayos, a sus poemas, a sus testimonios diversos en entrevistas y cartas, e incluso a las historias que de él cuentan sus amigos, cada aspecto en un estilo que a veces puede leerse como hermetismo jeroglífico o bien, simplemente, variación poética. En últimas, la dimensión monódica y mediadora desde el Romanticismo de esta novela —según un razonamiento que, tal y cual lo planteamos en 2.1.2 frente a la polifonía centrífuga bajtiniana, nos permite defender el carácter poético y fundamentalmente sagrado o rapsódico del género novelesco—, nos invitaría a considerar en realidad a toda novela dentro de lo que José Lezama Lima y Cemí, su personaje, llaman en el capítulo IX de *Paradiso*, “el contrapunto” de su autor, refiriéndose en ese pasaje a Cervantes y *Don Quijote* (Lezama Lima, 1988, p. 241).

Dicho de otra manera, para comprender a *Paradiso* debemos considerar, sí, por una parte, que el universo cultural del autor es un todo originario que lo nutre y del que él es un amplio vocero —un rapsoda—, pero esto ciertamente implica, de otro lado, romper el formalismo estricto, casi contradecir a la teoría literaria en nuestra perspectiva crítica y entender al autor en tanto personaje central y modulador de su creación. Según nuestro punto de vista, *Paradiso* especialmente nos conduce a pensar que la sumatoria de los textos de un autor configura al sujeto empírico que, a su vez, por efecto de la ficción de la palabra novelesca, se vuelve o se hipostasia en un personaje imaginario: José Cemí, narrador imaginario distinto en cada nueva lectura pero que es siempre el mismo José Lezama Lima.

En esta línea, los linderos entre uno y otro concepto, autor/narrador/personaje, solo podrían y deberían discriminarse gradualmente. De este modo, el lenguaje no solo historiza la poesía, en

la Orplid, sino que además poetiza a la historia, lo cual implica, desde luego, que también el tiempo histórico es función formal. Esta presencialidad del autor real nos lleva a acudir de manera magra y concreta a aquellas tres categorías del texto: hipertelia, súbito y epifanía, que trenzan un sistema poético novelesco por el que pasan todas las referencias culturales que él suscita y determina — desde las guaguas habaneras y las instituciones educativas cubanas, hasta la música de Brahms y el Zend Avesta—, como referencias sacramentales, no solo ficticias ni solo fundadas en lo real.

La vivencia de esas categorías, en un sentido amplio, puede rastrearse en la tradición literaria, por otra parte, no solo al modo de características tradicionales de las que hemos hablado en la novela moderna, en breve: polisemia, mundanidad, auto-consciencia, sino visiblemente en tanto expresión suya de lo sagrado en la modernidad. Por esto, mientras miramos en detalle la presencia de los tres conceptos y su disposición formal en el texto en cuanto función narrativa, echaremos breves vistazos a ejemplos de hipertelia, súbito y epifanía en otras novelas canónicas más ortodoxas y que son, de una manera u otra, importantes para nuestro afán: ya sea por lo que significan para la historia del género, *Don Quijote* (1605-1615) o *Madame Bovary* (1857), o bien igualmente por lo que significan para José Lezama Lima y para *Paradiso, Papá Goriot* (1835), *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795).

Acudamos ahora, en consecuencia, al rico y vasto tejido de esos tres conceptos que envuelven circularmente, igual que un vientre —o un canasto minika—, a la experiencia en sí que relata la novela y al propio entendimiento o interpretación suya, en una literal auto-exégesis de tal experiencia y tal relato, hasta que ambos entendimiento y experiencia cobijan e implican o integran al lector, exaltándolo en un nivel simultáneamente metafísico y corpóreo, sacramental o, cabalmente, epifánico. La hipertelia, el súbito y la epifanía son características fundantes de *Paradiso* que subvierten, no niegan, pero transforman, a la novela en su acepción convencional

decimonónica, afianzada esta en buena parte por la fuerte influencia del estilo llano y alusivo de Hemingway, aunque no sin antecedentes para tal subversión de José Lezama Lima¹²⁰.

Estos rasgos conceptuales se proyectan y transmutan unos en otros hasta hacer de toda alegoría perceptible en la novela una realidad histórica superior, sagrada, y de este modo también hacer del texto aun en pasajes mucho más sencillos, en apariencia, una revelación o conocimiento perenne, de resonancias insospechadas. Ejemplo claro de esta dualidad insólita —uno entre muchos— sería la alegoría de la sociedad moderna en el mito de San Jorge y el dragón, expuesta en el último diálogo entre Fronesis y Cemí, en el capítulo XI de *Paradiso*, que estudiaremos a fondo en el capítulo 5. Lo que hay por insistir en este punto es que tal pasaje es solo un ejemplo característico de la forma en que, a lo largo de toda la novela, esos conceptos fusionan lo real y lo irreal.

Porque la hipertelia, el súbito y la epifanía, en suma, son caras de un solo “poliedro verbal”, al modo de la palabra copta tamiela para Cemí (Lezama Lima, 1988, p. 356), o bien, transmutaciones de una sustancia (3.2.2). Recapitulemos: la historia de José Cemí, su crecimiento en los años iniciales de la República en La Habana, Cuba, en medio de una familia de costumbres

¹²⁰ Sin duda habría que empezar un breve recuento de esos antecedentes transgresores con un libro tan importante para José Lezama Lima como lo fuera *Ulises* (1922), de Joyce, aunque vale mencionar también *Las olas* (1931), de Virginia Woolf, a la que podríamos considerar como una novela rapsódica por excelencia, o los atrevimientos latinoamericanos de la llamada novela total en el siglo XX, contemporáneos del escritor cubano y que comienzan, en parte —después de las piedras de toque de Carpentier y Rulfo—, con *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes, y suponen tanto una disrupción vanguardista como una busca patente de lo ancestral. Esto nos lo ayuda a percibir José Lezama Lima (2001a) en *La expresión americana*, al hablar de Joyce, Stravinski y Picasso en relación con “regiones que parecían sumergidas, formas de expresión y conocimiento que se habían desusado, permaneciendo creadoras” (p. 161). Al mencionar el vínculo de Joyce con la escolástica (pp. 159, 161), de Stravinski con Pergolesi (pp. 160, 161) y de Picasso con “la tradición [pictórica] española” (p. 158), del Greco a Goya, nuestro autor astutamente obvia las relaciones mucho más evidentes del escritor irlandés con la Grecia arcaica, y del músico ruso y el pintor malagueño con el mundo africano. Pero, con la explicación que citamos unas líneas antes, resalta el carácter elevado de eso ancestral que solo se reconoce y no se suele estimar debidamente en el arte moderno, y modula los hallazgos humanos de las formas y disciplinas creativas de la humanidad en todos los tiempos: “abejas históricas rindiendo un manto con emblemas de todas las épocas” (p. 159). En este sentido, la expresión novela rapsódica no remitiría exclusivamente al aedo griego, sino también a los *roraima* o cantores de la cultura minika, las *kataribe* del Japón antiguo o los *griots* de la tradición africana, casos en los que el narrar y lo narrado confluyen en una sola imagen que se autogenera incesantemente. De tal modo que el narrador y la obra coinciden en su presencia y en su germinar, en su origen y en su aparición siempre diversa.

exquisitas y trágicos avatares, y de igual modo su progresivo descubrimiento en la adolescencia —entre amigos y conocidos que suponen cada uno un reto espiritual diferente— de una poesía que le revela el carácter absoluto, sagrado, de su existencia humana, es una contingencia individual que se vuelve patrimonio íntimo, espiritual, de una cultura —una reservada familia espiritual americana y mundial—, y se erige en percepción, conciencia y expresión del universo.

Este proceso solo puede darse en el interior de la novela según la rotación de esas tres esferas —la indeterminación de los propósitos, el milagro de la realidad mundana y la unión del sujeto y el cosmos—, aclarados extensamente, y de diversas maneras, por el narrador y los mismos personajes —en tanto conceptos o categorías—, al mismo estilo en que lo hace su creador, en otros escritos, ensayos y entrevistas. De este modo, el ordenamiento empieza, o concluye, en la hipertelia o ambigüedad semántica, continúa o proviene del súbito o mundanidad incondicionada y desemboca y renace en la epifanía, o conciencia de ser en el mundo del personaje y el lector.

Consideremos independientemente estas tres categorías dinamizadoras del relato novelesco en *Paradiso*.

4.2 La hipertelia de la inmortalidad

Cuando, en *Don Quijote*, el caballero y su escudero entran de noche al Toboso y casualmente se topan con una estructura reconocible para todos los habitantes del mundo ficticio de la novela y los lectores de su época, la expresión del Quijote toma un rumbo incierto. La frase “Con la iglesia hemos dado, Sancho” (Cervantes, 2007, p. 610) parece cobrar varios sentidos y, para el lector avisado, así el texto adquiere un matiz no solo irónico sino aun sarcástico, aunque

no de modo forzoso¹²¹. En un sentido ajustadamente prosaico, la Iglesia se percibe menos en tanto institución que simple edificio con el que es fácil tropezar en la noche —más fácil de encontrar que un alcázar—, y para la misión aventurera del personaje y el autor, el comentario ofrece resonancias reconocibles pero imposibles de determinar fijamente y que el narrador solo encara de manera práctica.

Esto es ya una acción de la hipertelia que se repetirá a lo largo de la novela moderna. Cuando un personaje de *Papá Goriot* afirme el carácter inescrutable de la Divina Providencia (Balzac, 1975, p. 181), el agnosticismo programático del arte de Balzac —el menos poético de los maestros, según un saber común¹²²—, o bien: ese mismo distanciamiento cervantino llevado a un extremo racionalista apenas correspondiente al siglo XIX francés, que encuentra su apoteosis en Flaubert y Zola, pareciera estar previendo un destino, o sabiendo, en la fábula o diégesis, de un hado, al final de esa novela, que en ese momento de su lectura aún fuera imprevisible. La contingencia misma de los hechos en el muy localizado tiempo burgués de la secularización se disuelve, todo es invadido por un aura providencial y misterioso —poético— sin perder su carácter prosaico o profano, aunque lo aceptado es que nunca sabremos el juicio del narrador Realista frente a las ideas religiosas que manifiestan sus personajes.

Por su parte, en *Paradiso*, el capítulo III comienza con una especie de narración milagrosa en la que una niña llamada Rialta casi corre por las altas ramas de un árbol que crujen cuando ella

¹²¹ Para Francisco Rico, “de forma totalmente extraña al contexto del *Quijote*, la frase se ha proverbializado [*sic*] para indicar que la Iglesia o una autoridad se interpone en la realización de un proyecto” (Cervantes, 2007, p. 610, n. 8). Esta extrañeza, por demás, es una circunstancia no extraña sino común a la prosa y a la literatura en general, especialmente en el caso de creaciones tan populares como la novela cervantina. Véase, si no, el empleo y las transformaciones de la palabra Macondo por fuera del contexto de *Cien años de soledad* (1967), que a un tiempo dicen y desdicen de esta obra.

¹²² Hallamos un ejemplo de este aserto en la siguiente sentencia, extraída de un estudio sobre *Papá Goriot*: “A nuestro juicio, [Shakespeare] le supera [a Balzac] en fuerza y en grandeza, y sobre todo, en poesía, que hace también la grandeza del grande, sea artista o escritor, y es tal vez aquí donde hay que señalar el gran fallo de nuestro autor; es lo que ha impedido, a mi juicio, que, tomado en conjunto, Balzac pueda ser situado al lado de Dostoievski, de Cervantes, de Dante o de Tolstói” (Arbó, 1975, XXXII).

pasa, pero no cae, y cuando baja, reconvenida por una mujer que solo sabe decirle que no robe las nueces, la narración hace sutilmente explícito, como si de un juego se tratara, que Dios la posa sin daño en tierra firme¹²³. Ese terreno seguro será reiterado en un lugar significativo, no lejos del final de la novela, capítulo XI, en el que se nos señala y no se nos señala —dice el personaje doña Augusta, no el narrador, que “éramos necesarios” (Lezama Lima, 1988, p. 365)—, acaso, o al menos en consonancia, porque en el mismo capítulo III el centro de la historia era la muerte de un niño, el hermano de Rialta, al caer de un elevador por causas así de contingentes.

La ubicación de ese accidente fatal está dada cuidadosamente en el marco de una discusión entre dos bandos teológicos sobre la importancia de nuestra voluntad en los actos, discusión de más frentes que ya hemos tratado —ver nota 92— en las palabras que doña Augusta le decía a Florita, la esposa del organista de la iglesia protestante en Jacksonville. El católico don Andrés Olaya —padre de Rialta, Alberto, Leticia y Andrés hijo, o sea el abuelo de José Cemí—, le permite a Andresito asistir a una tómbola para tocar el violín porque quiere darle alas a una gracia de su hijo que debe enfrentar a su destino, y su voluntad es bendecidora, pero lo que el niño encontrará será la muerte, como nos referimos en 2.2.3, y esta muerte, a su vez, es provocada impensadamente por las decisiones de la voluntarista pareja protestante, que sin saberlo determina el daño del elevador.

La disposición de los eventos, como se ve, es del todo conceptual y busca hacer caer en la cuenta, entre otras cosas por contraste entre la buena fortuna de Rialta al inicio del capítulo y la mala ventura del niño, de una paradójica —aporética, inexplicable, absurda— desavenencia entre lo indeterminado de la existencia y la necesidad ulterior de eso que parece en un primer momento

¹²³ “Y súbita, la luz comenzó a invadir su contorno, guardándola de nuevo en su segura levitación terrenal” (Lezama Lima, 1988, p. 38). El lenguaje empleado en este momento de la novela no es indiferente: el adjetivo súbita no oculta y ni siquiera nada más implica, sino que aquí manifiesta, revela intenciones casi ideológicas, incluso evangelizadoras, según podremos comprobarlo en el siguiente acápite.

contingente. La aporía es encarada de frente, con total decisión. El que Rialta se salve de una manera igual de accidental o innecesaria que la manera en que muere Andresito suscitará, nada más y nada menos, el que José Cemí pueda nacer y la novela que leemos logre, de modo salvífico, rescatar la historia de los Olaya, marcada por la tragedia, como si lo fatal nos hablara sin motivo. Pues bien, una de las principales cosas que nos dice es la hipertelia.

Consideremos de cerca este paradigma lezamiano, que le da un giro inesperado y bien pensado al distanciamiento de la novela moderna, como una ironía —mágica— de la ironía —realista—. La voz hipertelia, que no existe en español, diferenciada de algunos usos irregulares en biología y otras ciencias que para nuestros propósitos resultan aparatosos, es un concepto muy tempranamente acuñado por José Lezama Lima para significar por vía negativa —o sea, por contraste, mediante la alusión continua a lo inmotivado de los deseos, actos, hechos y accidentes humanos—, el propósito mayor, y además desconocido, que albergarían los propósitos individuales o simplemente profanos de la existencia, y, de hecho, para describir tal propósito mayor, en palabras suyas, como propósito incondicionado, o hipertélico, que habitaría en la existencia misma.

Tal vez, el hecho de que la palabra hipertelia no haya sido reconocida por el diccionario de la RAE pudo alentar en José Lezama Lima la idea de jugar con ella en un sentido neutro desde el punto de vista de los valores humanos, o incluso amoral, que apuntaría con exactitud al centro de su etimología, de su raíz lingüística: un cariz excesivo o sobreabundante, en términos lezamianos, del *thelos* o finalidad de algo, y aun de la vida en *Paradiso*, ahora relacionado este *thelos* abundante con un sentido trascendente aunque inescrutable de la realidad. En *Paradiso*, en fin, son claras las relaciones de esta hipertelia con una religión no dogmática.

Específicamente, la hipertelia alienta una actitud en el escritor, y la genera en la lectura, de atenta y libre receptividad ante lo irracional, lo inesperado y lo confuso o imposible de clasificar, y desacomoda o intensifica nuestra percepción de lo más común o de los significados convencionales, alentando la pluralidad de sentidos. Es muy importante porque, organizada en dos momentos o fases, una objetiva y la otra subjetiva —consciente—, la hipertelia en *Paradiso*, además de sustentar al propósito escritural como sentido inmotivado de la vida —simplemente agraciado—, hace de la novela, palabra por palabra, una revelación o epifanía que surge del llamado súbito, especie de accidente poético: un hallazgo mundano. Es decir, la hipertelia puede centrar los conceptos que hacen de *Paradiso* un texto sagrado; pero vamos por partes.

Este concepto aparece, más que definido, larga y juguetonamente debatido en el capítulo IX para demostrar que toda idea de causalidad es incapaz de dar cuenta de eventos tan cruciales como el sexo y el deseo, por ejemplo, y así mismo del amor, o sea, en últimas, de eventos que son el origen y, de algún modo material o fisiológicamente irrefutable, el sentido u objeto de la vida. Es Foción quien primero habla de una “*hipertelia de la inmortalidad*” (Lezama Lima, 1988, p. 251) [énfasis nuestro], en el largo diálogo pseudo-platónico que sostiene con sus dos amigos, José Cemí y Ricardo Fronesis, para comentar el escándalo en la universidad de un violento homofóbico, Baena Albornoz, que fuera descubierto como sodomita oculto. En este punto, la hipertelia es nombrada con todas sus letras en un postulado más bien atrevido del propio Foción:

Todo lo que hoy nos parece desvío sexual, surge en una reminiscencia, o en algo que yo me atrevería a llamar, sin temor a ninguna pedantería, una hipertelia de la inmortalidad, o sea una busca de la creación, de la sucesión de la criatura, más allá de toda causalidad de la sangre y aun del espíritu, la creación de algo hecho por el hombre, totalmente desconocido aún por la especie. (p. 251)

Es notorio que Foción no reconoce un propósito ya dado en la vida, sino que en el sexo generador, sea santificado o no, o es decir, en la reproducción humana, habría presupuesta una

aberración genética, aunque neutra en términos morales, o una estricta difracción, la participación simultánea y caprichosa del cuerpo en un placer inmanente que se basta, o es decir: inmotivado, incondicionado, un desvío en ese *thelos* o propósito mayor —la reproducción humana—, que realmente no sería tal desvío. Por el contrario, la ideación de esa hipertelia de la inmortalidad en un debate sobre el “desvío sexual” apunta a una liberación del determinismo de la especie y también del cuerpo, o de la vida material, sin negarlos o subestimarlos, sino al contrario: ampliando prodigiosamente su campo de acción.

Esta orientación de Foción, desde luego, invita a revisar la poesía y la narrativa de tema homosexual y plantear si efectivamente se trata de una desviación —lo que va en contra de la norma: lo *queer*— o también de una resistencia, o si quizás es un retorno al punto de partida, donde no habría límites para el cuerpo y la existencia. También en este sentido es que José Lezama Lima tal vez se haya hecho un gurú, pues con *Paradiso* animó y liberó a muchos jóvenes escritores homosexuales para que vivieran comprensiva pero astutamente su vida corporal en un contexto innegablemente terrible de opresión. Lo cual, no obstante la tal vez pretendida y sin duda polémica astucia de su bisexualidad clandestina, al fin le costó a él en buena parte el ostracismo de sus años finales en La Habana¹²⁴.

Entre tanto, José Cemí, al concebir una posibilidad hartamente sugerente en la idea de Foción, y despersonalizándola sugestivamente con un lapsus —atribuyéndola a Fronesis—, o sea universalizándola, lleva la hipertelia a lo que podría considerarse una legítima y soberbia realidad completiva. En las católicas palabras de Cemí:

No hay una sustancia del mal, no hay una región destinada a Satán, los que pensaban que la fascinación de la materia eran las lentejuelas del diablo, olvidaban que al verbo encarnado responde el cuerpo para la resurrección en la gloria. Luego el diablo no puede

¹²⁴ La diversidad de posturas sobre el homosexualismo en *Paradiso* se puede apreciar cotejando a (Pellón, 1989, p. 42; Buckwalter-Arias, 2010, p. 31) y el minucioso trabajo de (Cruz-Malavé, 1994, pp. 88-93).

habitar más de una noche la sombra del higueral en el desierto. (Lezama Lima, 1988, pp. 267-268)

Es decir que para Cemí la existencia del cuerpo es la gloria, la mera existencia de ese territorio que es el paisaje y se expresa como imagen supone una seguridad por anticipado, inmotivada, incondicionada, que se escabulle a la muerte o a su propio misterio en la sucesión del tiempo y, sobre todo, que se hace refractaria a cualquier objeción moral que interpongamos entre la vida y nuestra noción de la misma. Para la crítica castrista Raquel Carrió (1988), Cemí “proyecta, por la fe, un sentido superador afianzado en la posibilidad de restauración de la materia, sus imperfecciones, a través de la resurrección” (p. 667), y esto implica un manto de gracia sobre el bestialismo:

Enlaza [Cemí] con el concepto de “hipertelia de la inmortalidad” (Fronesis/Foción) y tiene su clave en el ideal del “acto puro” [...] Diseña la utopía de un estado de pureza o incontaminación que no significa el retorno —o la aceptación— de un estado primitivo inicial ([según] Fronesis); sino que proyecta una condición superadora, “sobrenaturaleza” que trasciende, perfeccionándola, la evolución natural. (p. 667)

De modo que —en esta lógica— la “pureza” de los actos sería Ley, sería irrecusable, un estado de gracia en el que no habría condena moral, ni muerte, en el que todo sería porque sí y se preservaría, y al que correspondería una soberanía de lo vital, superior aunque idéntica a sus manifestaciones, y siempre incesante, similarmente a una vida nueva, que recobra el impulso de vivir y lo eterniza. No obstante un costado lezamiano indubitable en lo utópico de esta lectura desde el marxismo, nos parece que Carrió debería ser debatida ampliamente. Desde nuestra lectura en contrapunto, no materialista, vemos en el comentario de Cemí a Foción una correspondiente vuelta al origen, una identidad genética de la hipertelia con la especie, y no exactamente una evolución, por sobrenatural que sea en su inmanencia absoluta.

Recordémoslo: lo sagrado sigue siendo la imagen —el cuerpo— en unción con lo invisible. Por eso, el único acto puro en la noche pernicioso o espejo de la muerte aludidos por Cemí en el mismo diálogo sobre la homosexualidad que citamos del capítulo IX, es el que haga de ella, ver 3.2.1, una oscuridad fértil: la poesía, o es decir, como lo hemos formulado, la percepción transmutada en consciencia mediante una imagen casi impensada —súbita—, inmotivada, que pueda ser relatada o comunicada, a su vez en tanto imagen, y que pueda ser provechosa: “un alimento que pueda ser de todos” (Lezama Lima, 2010, p. 107), en las paulinas palabras de XX en “X y XX”, cuyo mesianismo se corresponde con otros momentos del discurrir lezamiano¹²⁵.

Realmente, para Cemí la existencia humana habría de ser, ante todo, una celebración, por más que esta santificación pida primero una suerte de restitución intelectual, estética o piadosa, a través de la imagen. Por su parte, esa restitución primordial, ese recuerdo inmotivado o conciencia poética, que es la del “verbo encarnado” al que luego “responde el cuerpo para la resurrección en la gloria” —con el poema pintado por un amigo de Cemí, cocinado por Baldovina o escrito por el narrador/autor—, tan solo enlaza el nivel objetivo de la hipertelia con un nivel subjetivo de la misma que podemos definir como niveles macro y micro, respectivamente.

4.2.1 Hipertelia objetiva e hipertelia subjetiva

El descubrimiento del orden hipertélico de la existencia implica por parte del individuo un reconocimiento de su valor especial —del misterio de su cuerpo— y, al mismo tiempo, de la relativa prescindencia de sus fines personales o, al menos, circunstanciales. A esto se debe, sin duda, la burla que merecen personajes pagados de sí mismos, y harto dogmáticos, del corte de

¹²⁵ Recordemos tan solo aquella conclusión inequívoca de “Exámenes”: “Un sistema poético del mundo puede reemplazar a la religión, se constituye en religión” (Lezama Lima, 2010, p. 172).

Selmo Copek y el organista Frederick Squabs, Santurce o Martincillo el ebanista, entre otros, como si el dogmatismo fuera un secreto, punto en común entre el voluntarismo, el cientifismo y la ebriedad.

Ahora bien, este descubrimiento de tal prescindencia real de los afanes mundanos puede ser una epifanía en sí mismo, por su consciente desplazamiento —no anulación— del yo, pero lo queremos circunscribir por el momento a la relación del sujeto con su propio destino o, digamos más bien, con su propia situación: una situación que nos es dada¹²⁶. En ese sentido, la hipertelia subjetiva pertenece todavía, y quizás en un rango más profundo, a la misma consideración de la hipertelia en tanto realidad trascendente, pero que ahora nos integrará y nos aclarará individualmente en ella, al modo de la Iluminación, conocida como Samadhi o también llamada Nirvana, en las disciplinas espirituales dhármicas: hinduísmo, budismo, entre otras prácticas.

Enunciaremos brevemente tres pasajes en que este descubrimiento, que se vuelve una sensación intermitente, una visita periódica, se encarna como parte de un proceso ascensional, también relacionado muy desde otros caminos, con el género de la *Bildungsroman* o novela de formación —a la que se integra muy conscientemente José Lezama Lima, véase 2.2.3, nota 74—, donde el personaje central descubre progresivamente el mundo y sufre una transformación nutricia, en la que se encuentra a sí mismo, acoplándose armónicamente a la naturaleza exterior. Se nos

¹²⁶ Recordemos que para Bataille (1981), lo dado es justo lo contrario de lo sagrado (pp. 34-39). Así, para el francés, lo dado, como situación del todo distinta a la individualidad, se corresponde con lo que entendemos más convencionalmente como lo profano, pero esto incluiría obviamente al destino y también a toda idea de identidad o espiritualidad anterior a nuestro ser subjetivo. Para Bataille, lo sagrado es lo inmanente, y al mismo tiempo toda subjetividad es por esencia inarticulada; lo sagrado, en ese sentido, sería un yo anterior a la imagen lezamiana. La diferencia con una definición de lo sagrado como trascendencia, por ejemplo en James, es patente, a no ser que tengamos en cuenta las consecuencias que tanto James (1986, pp. 555-568) como Bataille (1981, pp. 104-107) encuentran al fin en sus definiciones, cuando, tanto en uno como en otro, lo subjetivo y lo objetivo se buscan y fusionan en la noción propia de lo sagrado en la modernidad —fluida y no dogmática— descontando, claro, a los cultos profanos del nacionalismo, el individualismo, etc.

hace imprescindible, primero, retornar a aquel ejemplo que resulta ser el más palmario de exposición del concepto ya para entonces conocido de la hipertelia en el crecimiento de José Cemí.

Esta es la primera reflexión que le mereciera al joven, en un momento dado —analizado en diversos aspectos en 2.2 y 3.2.2— “lo que en un instante pasa de la visión que ondula a la mirada que se fija” (1988, p. 351), o sea, el orden temporal de su propia percepción —bien sea percepción de las palabras, bien lo sea de los objetos—, o esto es, lo que unas líneas más abajo se nos revelaba como el descubrimiento del “carácter sagrado” (p. 351) del encuentro entre el yo y la realidad: “El ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal *de finalidad desconocida*, le iba desarrollando una extraña percepción por las palabras que adquieren un relieve animista en los agrupamientos espaciales, sentadas como sibilas en una asamblea de espíritus” (Lezama Lima, 1988, pp. 350-351) [énfasis nuestro].

Ese “relieve animista”, como hemos visto previamente, es un encuentro prodigado por el momento, es el momento mismo, un tiempo ajeno, adquiriendo la fuerza de un mensaje personal, directo. En este punto es necesario resaltar que aquella hipertelia de la inmortalidad de la que hablaba Foción —el fin creador desconocido del deseo, que Cemí en el mismo diálogo asocia a la idea de la resurrección de los cuerpos (p. 269)—, está aquí reasumida y exaltada en cuanto ejercicio de la poesía de finalidad desconocida, luego de los sesudos e insatisfechos, socráticamente abiertos, intercambios de Cemí con sus amigos. Ya una vez interiorizada esa hipertelia exterior u objetiva de manera natural, en la que el propio joven en su subjetividad, en su sensibilidad y ambiciones, se acoge pasiva y sanadoramente a un fin incondicionado, la “percepción por las palabras”, o es decir, la imagen derivada del lenguaje, adquiere relieve para él: textura y pertinencia, vida.

Es decir que el mundo asoma como un ser vivo —“espacio gnóstico”— en los “agrupamientos espaciales”, y en ellos el poeta advierte pasiva y plenamente profecías para una comunidad de objetos animada, no inerte, las palabras son “sibilas”, pero su entorno es toda una “asamblea de espíritus”. Y todo está conectado, además —y al fin y al cabo es inmediato en la narración, recordémoslo—, a lo que Cemí reflexiona luego, en un tono proustiano, sobre su incidencia activa al mover intuitivamente los elementos de un determinado grupo de estatuillas y otros objetos culturales en un estante.

Pudo precisar que esos agrupamientos eran de raíz temporal, que no tenían nada que ver con los agrupamientos espaciales, que son siempre una naturaleza muerta [...] El hombre sabe que no puede penetrar en esas ciudades, pero hay en él la inquietante fascinación de esas imágenes, que son la única realidad que viene hacia nosotros, que nos muerde, sanguijuela que muerde sin boca, que por una manera completa que soporta la imagen, como gran parte de la pintura egipcia, nos hierde precisamente con aquello de que carece. (Lezama Lima, 1988, pp. 353-354)

Es decir, primero que todo, que para Cemí la poesía, o bien: la revelación de la hipertelia objetiva, de la proliferación vital de sentidos o plenitud resplandeciente de una vida incondicionada, está mucho más allá de las palabras, es una “sanguijuela que muerde sin boca”, o sea: está más allá del juicio, o lo que quiere decir también, más allá de todo significado social, pero también más allá de toda formulación y también de toda voluntad¹²⁷. Los previos argumentos de Fronesis sobre la hipertelia en cuanto a la homosexualidad vienen a emparentarse y muy seguramente han influido en Cemí desde un punto de vista casi ultra-moral, aunque además de repercusiones existenciales.

¹²⁷ Aquí la hipertelia adquiere un tinte normativo. En efecto, para explicar las palabras “sanguijuela que muerde sin boca”, el narrador afirma: “Lo hecho para morder no existe” (Lezama Lima, 1988, p. 354). Quiere decirnos que la escritura debe de ser inocente, sin reminiscencia ni objetivo alguno. Esto sería un sablazo contra la definición restrictiva del escritor en tanto profesional de las letras, pues el propio José Lezama Lima se negaba a ser considerado un novelista profesional (E. Lezama Lima, 2003, p. 53). Por otro lado, no olvidemos la alusión despectiva de Foción a quienes creen que la poesía “sólo viene a hipostasiarse en el poema” (J. Lezama Lima, 1988, p. 250).

Recordémoslo. Luego de proferir una especie de discurso de evolucionismo no darwinista, sino poético, a semejanza de una formación —*Bildung*— del conjunto humano relacionada pero también contrastada con el espíritu hegeliano, un evolucionismo anfibio en el que importará sobre todo el aliento primordial encarnado, hipostasiado, en una respiración “laberíntica”, individuada, inmanente, Fronesis afirmaba:

Su cuerpo [el cuerpo del ser humano] como soporta todos los impulsos, se reabre en la diversidad de los sentidos, pero el vicio y la repugnancia le llegan cuando sólo recoge una hilacha de la brisa y sus experiencias se vuelven polvorientas al insistir en un solo sentido. (p. 262)

El ser humano es entendido por Fronesis, entonces, en tanto encrucijada de la que no es pero puede hacerse dueño, y la poesía, así, resulta ser más que la escritura o cualquier expresión de “la diversidad”. Por eso, en segundo lugar, no solo es que Cemí sienta la poesía en los conjuntos de objetos más inesperados como un fenómeno temporal en el que lo invisible se hace dado, sino revertida en un fenómeno íntimo que hace contacto, se acerca y se hace propio en el intercambio de una vida activa —al mover él una copa, al recomponer un grupo de objetos—. La realidad se vuelca sobre nosotros y nosotros nos volcamos en la realidad sin dejar de producir jamás inquietudes —“la inquietante fascinación de esas imágenes”— que se velan, sin una significación unívoca, en la falta de una respuesta distinta a la propia inquietud, que es el poema donde fuere: en el fogón o el canto, en el telar y en la danza, en el escrito.

A la manera de un lenguaje, más que hermético, sin traducción posible, la hipertelia objetiva se constituye en una hipertelia subjetiva que debe descifrarse en sí misma —“sanguijuela que muerde sin boca [...] nos hiere precisamente con aquello de que carece”—, pero esto, a su vez, supone el encuentro incesante de Cemí con un destino dado: profano y sagrado, una situación tan suya como ajena y que se hace imagen, por lo cual torna en una sucesión enriquecedora, un

crecimiento incluso moral, aunque no determinista. La certidumbre de la percepción adueñada por él mismo le brinda una satisfacción y entereza inmortales, milagrosos —más allá de la aparente orfandad del ser, tema central de *Paradiso*—, en un tumulto de presencias anónimas “que son siempre una naturaleza muerta”, y esa satisfacción es al fin el hallazgo de un auténtico sentido personal de vida, que al fin se expresará por sí solo en *Paradiso* como conjuro ante la muerte —no solo— del padre. A todo esto volveremos más adelante.

Así pues, la hipertelia es una concepción unitaria del espacio y del tiempo en *Paradiso* que solo conseguiremos discernir adecuadamente a partir de su estructuración meta-ficticia en dos niveles interconectados, uno básicamente objetivo y otro plenamente subjetivo, pero que completa a la realidad y la rehace. Esta concepción de lo real, en un sentido lato, supone en el primer nivel —objetivo— un fin desconocido, y en el segundo nivel —subjetivo o personal, individual— un fin no voluntarista aunque determinado trascendentalmente. Porque ese “fin desconocido” que es la hipertelia, es aportado justo por el ser humano en tanto posibilidad, según una experiencia particular, íntima, de encuentro con lo sagrado, y que requiere del reconocimiento y asunción de uno mismo en la continuidad de una causa lejana, reconocible esta como eso sagrado, que desemboca en la gracia y en una suerte efectiva de resurrección.

Fina García Marruz (como se citó en Vitier, 1988) lo ha dicho de esta manera: “La imagen en Lezama no sólo no regresa a su sentido inicial, sino que prolifera y se aleja cada vez más de ella” (p. XXVIII). O es decir: en José Lezama Lima, la poesía —y esto es más que la palabra, pero por supuesto es también la novela— desborda su finalidad y su origen, y este origen, más que reposar pasivamente en el pasado para ser recuperado por la imagen, se proyecta y adelanta e integra con el lector una y otra vez, negándose a la fijación de una versión excluyente del sentido vivo (ver 3.2). Xirau (1987), Vitier (1988) y del Valle (2010) han profundizado en las resonancias

teológicas de la hipertelia. Dentro del despliegue de *Paradiso* como sistema poético novelesco y escritura sagrada de la modernidad, la hipertelia se expresa en la articulación del concepto con la epifanía mediante el súbito lezamiano.

4.3 El súbito de la reminiscencia

José Lezama Lima (1971) definía al súbito en su “Preludio a las eras imaginarias” de esta manera: “lo incondicionado actuando sobre la causalidad, se muestra [en la poesía] a través del súbito” (p. 27). Es decir que para él, en ese texto explicativo de su sistema poético, el súbito, de un modo eminentemente técnico, ilumina las zonas inertes del lenguaje, sus prosaicos hábitos o inercias, lugares comunes, conocimientos estancados. En tal sentido, tiene semejanza con la escritura automática de los surrealistas, aunque su búsqueda de contacto con una realidad trascendente puede ser también exterior a la psique, o sea: se da en el terreno de la alteridad total¹²⁸.

A su vez, en ese escrito, tal acción hipertélica —incondicionada— del súbito sobre la causalidad, está en íntima ligazón con otro concepto, el de vivencia oblicua: una vivencia “que parece crearse su propia causalidad” (p. 26). Pero ambos conceptos, vivencia oblicua y súbito, nos son expuestos como recursos forjados por, el desgaste de, la evolución histórica o tránsito de la poesía misma para, sí, dar efectiva plenitud, en últimas, a la hipertelia, al dar o resultar en un “incondicionado condicionante” (p. 27), que el escritor José Lezama Lima llama “*potens*” (p. 30),

¹²⁸ En “Preludio a las eras imaginarias”, el autor afirma: “Todo lo acepta el hombre, menos que es un asombro, un monstruo que lanza preguntas sin respuestas. Se asombra del incondicionado de la divinidad, pero se niega a aceptar que él es un incondicionado igualmente asombroso” (Lezama Lima, 1971, p. 19). Esta frase, que parece una apostilla al famoso asombro agustiniano frente al alma humana (San Agustín, 1979, pp. 8-15) da pie, a renglón seguido, al mismo énfasis en lo milagroso de la dimensión existencial del cuerpo: “Encuentra [el ser humano] en los desarrollos que le rodean [a él] un signo causal, pero si se le obliga a creer que él forma parte de esa causalidad mientras duerme, enmudece” (Lezama Lima, 1971, p. 19).

por el cual todas las líneas causales hallan profunda —mística, epifánica— conexión con los orígenes, con lo sagrado, en lo más inmediato.

Se aprecia, entonces, que, dentro del desciframiento global del misterio de la existencia que el novelista intenta operar en *Paradiso*, el concepto de súbito y su variada realización conforman una categoría creativa literaria en toda su extensión —aplicable por igual a la novela que al poema— que, más que nada desde lo estilístico, apuntala al concepto abstracto de hipertelia y su respectiva realización, y conduce igualmente, hasta en los lugares del texto donde menos lo imaginamos, a la epifanía. Gracias al súbito, la estructura epifánica se abismará y bifurcará en epifanías discretas o, digamos, menores, como las epifanías de la diégesis y otras que veremos más adelante en 4.4.

Antes de afrontar esta categoría en sus funciones concretas, acudamos a un ejemplo característico y bien significativo dentro de la idiosincrasia particular de las múltiples expresiones o formas del súbito. La pregunta que el narrador de *Paradiso* evoca en el pasaje de la novela que citamos a continuación, es la que se hace el Coronel José Eugenio Cemí, padre —como sabemos— del protagonista de la novela, José Cemí, cuando aquel viaja a México y atiende a algunos detalles de la vida en esa nación que sobrepasan toda explicación lógica o toda causalidad. “¿Qué costumbre de oro, qué ley de ágata, precisaba el refinamiento vicioso de esos guerreros, que acariciaban flores de pistilos rojos, floreando sus escudos?” (Lezama Lima, 1988, p. 35). Esta pregunta va en pos de algo más que una imposible ley del azar. Del mismo modo en que veíamos que la hipertelia intenta conciliar la causalidad lógica y profana de todo evento —desencadenante de otros hechos— con la idea emancipada y sagrada de un fin incondicionado en la existencia, en la pregunta citada tenemos un ejemplo privilegiado de cómo el llamado súbito intenta conciliar o dar continuidad a lo propiamente incongruente dentro de lo más característico, típico o explicativo,

solo que esta conciliación y esta continuidad no serán las de lo homogéneo, lo simétrico o algún orden regular. Tampoco sucede, desde luego, que lo accidental se vuelva una constante.

La “ley de ágata” que precisaría o perfilaría el “refinamiento vicioso” de los soldados “que acariciaban flores de pistilos rojos” sería casi lo contrario de lo sagrado, en un sentido recto: sería lo inmanente, algo peculiar, mundano, intransferible o apenas contingente¹²⁹. Sin embargo, daría en su imagen, en la rotundez de su fisionomía hipertélica, con la perfecta cualidad de lo absoluto lezamiano, de una vida robustecida en el esplendor de lo intrínseco, al modo de una mística resurrección instantánea, un *thelos* abundante, una forma final, y trascendente, de la materia. Veamos cómo en el mismo diálogo pseudo-platónico en el que se proponía el término hipertelia, Fronesis emplea la palabra súbito para designar tal cualidad sagrada o espiritual de lo inmanente: “El cuerpo, como se ve en el *Charmides* de Platón, es el súbito de la reminiscencia. El cuerpo es la permanencia de un oleaje innumerable, la forma de un recuerdo, es decir una imagen” (p. 259).

En una palabra, el súbito es el chispazo de la imagen. Difícilmente se puede encontrar un ejemplo mejor de la presencia del súbito en la tradición de la novela que el momento en que el boticario Homais y el padre Bournisien asperjan gotas de cloro el uno y de agua bendita el otro en la habitación de donde acaba de ser sacado el cuerpo muerto de Emma Bovary (Flaubert, 2010, p. 430). Lo que Bajtín (1989) llama ideograma está presente allí en toda su dimensión no solo por sus resonancias —la coexistencia de dos visiones del mundo enfrentadas nítidamente—, sino porque se trata de un “objeto de representación” específicamente novelesco (p. 150) que, digámoslo, permite emerger de súbito un “oleaje innumerable” que la imagen hace permanecer.

¹²⁹ Nos es preciso recordar lo dicho en la nota 124 sobre Bataille, que también se puede aplicar a la narrativa *itofética* y la cosmovisión del mundo ancestral amazónico que analiza Vivas (2015). Para estos teóricos, lo sagrado es lo inmanente, y justo porque su interpretación varía o contradice la idea convencional de lo sagrado como trascendente, que debemos entenderlos propiamente como posturas heterodoxas.

Tal soberanía súbita de la imagen es lo que hace “la grandeza del grande” en la novela moderna, pero que Arbó no considera poético en Balzac, véase nota 122. Sin embargo, José Lezama Lima le hace guiños al novelista francés, de quien se sabía tan disímil, para sugerir vínculos que muestran la secreta vocación poética de la novela¹³⁰. El súbito en Balzac (1975) se podría rastrear de manera extensa, pero basta cotejar el animismo con que se nos habla del barrio de la pensión de la señora Vauquer, en *Papá Goriot* (p. 6), con la descripción en *Paradiso* de las calles Obispo y O’Reilly (Lezama Lima, 1988, p. 236), o el modo en que los personajes de Balzac hacen símiles festivos, con el tipo de símil inconexo que en *Paradiso* se hace figura primordial del súbito, o en fin, se pueden resaltar las subtramas monetarias de José Eugenio niño o de Rialta, de corte netamente balzaciano.

Sin embargo, en *Paradiso*, a partir de una actitud conscientemente desviada de la narración, la existencia corpórea —ya sea la del ser individual, la de los objetos que nos rodean e incluso la existencia corpórea de sentimientos y elucubraciones imposibles que han sido transmutadas en el signo — presupone y concita, como lo señala Fronesis, un vínculo que resplandece entre ese existir y los orígenes. El súbito sería la manifestación imperiosa, inmediata, de ese vínculo: el cuerpo de ese resplandor. De hecho, el súbito, en esa novela, expande ese vínculo permanente con los

¹³⁰ Pese a que José Lezama Lima se apartaba de la novela “de raíz balzaciana” (Lezama Lima., E., 2003, p. 53), un rastreo de la presencia de Balzac en *Paradiso* es fértil, sobre todo por la reverencia con que aquel cita una frase de *Papá Goriot* en la evocación que hace Cemí del difunto amigo pintor invocado por la Chacha en la sesión espiritista (J. Lezama Lima, 1988, pp. 408-411). La cita corresponde a la presentación de Goriot en la novela de Balzac, que dice por boca del narrador omnisciente: “Peut-être est-il dans la nature humaine de tout faire supporter à qui souffre tout par humilité vraie, par faiblesse ou par indifférence” (Balzac, 2020, p. 34). En *Paradiso* la frase es citada así: “Tal vez haya en la naturaleza humana una tendencia a hacer soportar todo a quienes todo lo sufren por humildad verdadera, por debilidad o por indiferencia” (Lezama Lima, 1988, p. 411). Aunque el escritor cubano inserta un matiz de “tendencia” en lo que para Balzac tal vez sea la naturaleza humana —no sabemos si por una traducción que él usa o por decisión, lo cual es probable, dado su familiaridad con el idioma francés—, el comentario del pintor sobre esta frase que el narrador/Cemí/Lezama recupera, es todo un manifiesto agradecido con la tradición y que insinúa al novelista Realista como sabio y como poeta —creador de metáforas—, y dice: “qué bien ha hecho Balzac en *unir* [igualar poéticamente] la humildad, la debilidad y la indiferencia”(p. 523) [énfasis nuestro]. Para decirlo mejor, en Balzac, según José Lezama Lima, habría de todo menos el prosaísmo de la modernidad, sino una profunda visión espiritual del mundo, aunque esta poesía sería soterrada o bien, precisaría de su propia anagogía.

orígenes al entregar, aunque inasible, un dato irreducible incluso en su rastro, en la nominación o catalogación verbal o conceptual que le merezca el relato, como si cada estadio en la desenvoltura del tiempo fuese o pudiese ser el nuevo punto de encuentro con una inmanencia de los orígenes, en cada palabra nueva al ser leída o pronunciada otra vez.

En este orden de ideas, el súbito, de cierta manera, es todo y es nada: como la imagen que viene a encarnar, vale por lo que no es pero es lo único que se tiene; se le debe interpretar, en tanto súbito de la reminiscencia, como aliento de un devenir que solo se actualiza en la memoria permanente de un “oleaje innumerable”, inseparable de un presente sensual y mutante, por supuesto, por eso su presencia es una prolongación de lo invisible y un ocultamiento de lo visible, al modo de ese fin desconocido que ya mismo se consume, y de una revelación a la que accedemos, pero cumpliendo ambos cometidos según una lógica propia, inmanente — retórica—, mundana y que podríamos llamar prosaica si no fuera porque no solo se hurta a la razón sino aún más al sentido común, desafiando toda costumbre. En su inmanencia y parcial insignificancia, el súbito es la expresión por excelencia de lo sagrado en la modernidad.

Estamos es ante una forma y una teoría sagradas de la poesía que con *Paradiso* irrumpen con derecho propio en la prosa novelesca canónica para hacer conciencia más honda del carácter profundo de este género narrativo. Si en la modernidad la novela relataba hechos y representaba personajes desprovistos de toda referencia axiológica y todo carácter individual absolutos, lo azaroso y lo contingente conllevaban una fuerza en apariencia demoníaca, licenciosa. El súbito lezamiano viene a refrendar ese imperio disoluto de lo profano ofreciéndole un nuevo matiz, en el que lo irrepitable y ajeno del tiempo histórico, y su percepción inmanente, se integran en una reminiscencia equiparable punto por punto al milagro de la vida, sea este el milagro de la

cotidianidad, el milagro del cuerpo visible o el milagro de lo inesperado —de lo irracional, de lo absurdo, también en un orden mental, onírico o imaginario—.

Ahora, como antaño, la vida en constante movimiento, lo prosaico, es también lo sagrado. Por eso lo sagrado en el escritor cubano rebasa a cada momento las coordenadas temporales, espaciales, lingüísticas y culturales.

4.3.1. Formas múltiples y función doble del súbito

En *Paradiso*, el súbito adquiere diversas formas, y algunas de ellas son menos recurrentes pero igual de importantes —o más— que las formas más comunes. Además, hay que indicar que por regla general el súbito no adopta exclusivamente una sola de estas formas, sino al mismo tiempo dos, tres o más de ellas. En atención a la verdad, una discriminación del abanico de formas del súbito en esta novela es ilusoria, pues esto tiende a ser en el relato un procedimiento heterogéneo por excelencia, solo asimilable a la diversidad del momento. Entre sus variedades posibles y mixtas, el súbito suele aparecer como:

a) Figura poética, sobre todo símil y metáfora, de naturaleza y prolongaciones casi siempre incoherentes o inconexos: “A pasos muy rápidos y nerviosos subieron la escalerilla central, mientras el soldado en un no ensayado ballet que podríamos titular *Las estaciones*, seguía con igualdad de pasos la marcha de la pareja” (Lezama Lima, 1988, p. 9); “era lento, ceremonioso, parecía que guardaba sosegadamente límites y sombras en el bolsillo del chaleco” (p. 68); “detrás de la nube que cubría su ojo derecho, su pelo de una noble sustancia, como el de los animales más fieros, dardeaba en la cuerda de los arqueros del séquito del domador de potros” (p. 217).

b) Hecho histórico o símil culto, con mixturas incoherentes: “[la abuela Munda habla] rastrillando las palabras con pequeños globos de pastosa saliva, con la irritación de un vikingo

nonagenario apaleando una aguja fuera del agua” (p. 76); “las decisiones de la Mela avanzaban en punta, como un escuadrón de aqueos que pasa ululando a las naves de proas de cobre” (p. 116); “vio Cemí la sucesión pedregosa de la fortaleza y de inmediato pensó lo que harían Kafka y Cocteau con aquellos laberintos defensivos” (p. 242).

c) Clave de la vivencia oblicua, núcleo de un logos poético que se desarrolla en largos tramos alucinatorios de interpretación a la par imposible, irregular o múltiple: la fiesta de Elpidio Michelena (pp. 48-54); la carta irracional de Alberto a Santurce sobre las familias de peces (pp. 170-172), el paseo de Alberto con un músico, previo al accidente en el que muere (pp. 193-197).

d) Casualidad, o azar puro en la diégesis, súbito casual: las tres —luego se dice que son dos— manchas de remolacha en el mantel durante la comida familiar del capítulo VII (p. 183); el rayo que parte el árbol alrededor del cual camina Foción (p. 367); el error de la visita de Cemí a Licario (pp. 416-417).

e) Cognición visionaria de la hipertelia, lógica profética, súbito cognitivo o súbito visionario: en diversos sentidos, desde la visión de Cemí en el Castillo de la Fuerza, que anticipa al diálogo sobre la homosexualidad (pp. 242-243), y ciertas características proféticas de Fronesis en la descripción que de él hace Cemí (p. 279), hasta el encuentro premonitorio de un Foción suicida con el Pelirrojo acosado que ese día quiere matar a alguien (pp. 291-293), o el método adivinatorio de respuestas de Oppiano Licario (pp. 430-433).

f) Reto vitalicio —en lo poético: “intentar lo más difícil” lezamiano, “Sólo lo difícil es estimulante” (Lezama Lima, 2001a, p. 49), anejo a la epifanía del peligro—: lo que significa el descubrimiento de la mencionada carta de Alberto a Santurce (Lezama Lima, 1988, 172-173); la invitación de Rialta a vivir en peligro (pp. 230-231); los lúcidos retiramientos de Cemí de los lugares donde, en sus palabras, no tiene nada que hacer: discusiones bizantinas, peleas políticas

(pp. 247, 269); el enfrentamiento sereno y consciente de Cemí a un Foción borracho (pp. 346-347); la temeraria asunción de lo poético, visible en las sobremesas de Licario y expresada por su madre con preocupación (pp. 421-423), o asumida de modo feliz en el análogo y opuesto comentario de un José Cemí pleno después de saborear un ajiaco: “—Cuando el general Torrijos se levantó en Tarragona, saboreaba unas torrijas —lo dijo con gracioso acento hispano. Una risotada donde se abrazaron los comensales fue el punto final, oloroso a perejil” (p. 235).

Al modo de figura poética, símil o metáfora —usualmente inconexos, pero destacando un hecho por oposición a una sombra irreal—, y al modo de hecho histórico comparativo o símil culto —asemejando el gesto de alguien, al de un remoto dios, por ejemplo, o una legendaria zarina—, el súbito cumple funciones narrativas que desajustan y refundan la descripción, hasta proveer al espacio o personaje descrito —en una fulguración— de una segunda o ulterior naturaleza más profunda —la “sobrenaturaleza”, en términos lezamianos, pero engastada en las apariencias más próximas—, e incidente que permitiría entrever una descripción objetiva o casi realista.

No obstante, el súbito en tanto figura poética caprichosa o en tanto hecho histórico pseudo-erudito puede ser, incluso si mucho más puntual o discreto, así de sugestivo y crucial para la trama que a la manera del azar eventual —súbito casual— que se vuelve determinante en la historia, o aquellos símiles y datos, o simples vocablos impredecibles que, como una clave, llevan de inmediato a profusos tramos de vivencia oblicua, en los que la experiencia fluctúa entre diversos ámbitos de realidad, fluyendo de la fantasía y lo remoto a la realidad común, o sea: entreverados en una hiperrealidad no fantástica sino —internamente, en la diégesis— embrujada o infernal.

Por lo común, en estos tramos de vivencia oblicua asoman otras formas de súbito: allí todos los hechos históricos son a la vez símiles inconexos, pero el súbito visionario de un Cemí autor ficticio hace de los símiles inconexos una forma de conocimiento que exalta al reto vitalicio de su

madre, por ejemplo en la carta del tío Alberto o en la visión del Castillo de la Fuerza. El examen de este mecanismo nos lo reservaremos para un caso específico de vivencia oblicua en el próximo capítulo.

Igualmente, el azar o casualidad pura de las tres o dos manchas que deja el reguero de unas rodajas de remolacha en el mantel en el que come la familia, en el capítulo VII, se vuelve tan significativo del espíritu de la situación que permite, o provoca, la resurrección visible, la epifanía, y esto es crucial como función del súbito. Son esas manchas de remolacha y el juego que hace Alberto con ellas y un langostino un súbito casual vivificante, aun en su fatal presagio: la muerte de Alberto.

Pero esas tres manchas le dieron en verdad el relieve de esplendor a la comida. En la luz, en la resistente paciencia del artesanado, en los presagios, en la manera como los hilos fijaron la sangre vegetal, las tres manchas entreabrieron como una sombría expectación. (Lezama Lima, 1988, p. 183)

A la manera más refinada de la novela moderna, un accidente en el terreno prosaico de la materia tiñe espiritualmente a un evento, marca en él un carácter impuro y, sin embargo, integrado más a la trascendencia que a la fatalidad, o que a la simple realidad, o bien: integrado a una realidad siempre fatal y trascendente, pues “el relieve de esplendor” es así mismo “una sombría expectación” y, cuando ya Alberto esté muerto, Cemí aún estará recordando el rejuego de su tío con el langostino.

Ahora bien, en una dimensión más subjetiva o imaginaria, dentro de la realidad ficticia, tales capacidades oraculares o angélicas, de emisario, del término súbito, llevan a una cognición visionaria según la actitud o disposición de los personajes ante esa permanente revelación. Esto es crucial porque el narrador está contagiado de esa locura de sus personajes y ello delinea un tipo especial de epifanía que trataremos luego, con indicios en los comentarios auto-referenciales y

ligeros síntomas de la meta-ficción en el texto (3.1.1). Por lo pronto, ilustremos sucintamente aquel súbito cognitivo.

En un diseño vagamente simétrico que tiene bien otras manifestaciones o usos en la novela, el súbito visionario viene a revelar ficticiamente a un tipo de absoluto de la hipertelia, del propósito superior e incondicionado de la existencia, afirmando que todo es posible, en el curioso método de adivinación o especulación que emplean dos personajes: doña Augusta al inicio de la saga de los Olaya y Oppiano Licario al final de la novela. Sobre las inquietantes capacidades visionarias de Licario, el narrador afirma:

Licario estaba siempre como en sobreaviso de las frases que buscan hechos, dueños o sombras, que nacen como incompletas y que les vemos el pedúnculo flotando en la región que vendría con una furiosa causalidad a sumársele [...] Estas sentencias no quedaban nunca como versos ni participaban en metáfora, pues su aparición era de irrupción o fraccionamiento casi brutal y necesaria en esa llegada, parecían borrar la compañía, hasta que después comenzaban a lucir sus temerarias exigencias de completarse. (Lezama Lima, 1988, p. 429)

Con la atención puesta sobre el ritmo u oleaje innumerable que pasa a su lado, Licario logra captar una lógica imprevista justo en el instante previo, una lógica autónoma del instante y siempre imprevista. De este modo él, en un pasaje de ese capítulo final, responde con acierto, cuando le hacen un examen de historia, a preguntas cuya solución ignoraba (pp. 424-428) e igualmente, en otro pasaje, adivina el pensamiento de sus contendores en un juego con citas de versos del Barroco español (pp. 430-433).

Lo más significativo es que este método, que a un profesor de Oppiano Licario le parecía en un principio “un proceso relacionable mental montaraz e inconsecuente” (p. 423) —pero que luego este profesor debe aceptar que es un pensamiento literalmente adelantado a su tiempo—, es muy similar a la forma en que doña Augusta le preguntaba a Flery, la hija pequeña del organista Mr. Frederick Squabs y su esposa, Florita, en el capítulo III, cómo debió de ser la boca del dueño

de unos chapines que le muestra, su difunto tío sacerdote, y argumenta que la respuesta impulsiva, quizás errada, de la niña, podría corregir a la realidad, llevándola al posible deseo trascendente del clérigo:

—A ver, Flery —le dijo a la niña, usando una breve fórmula muy cariñosa—, si tú me dices cómo crees que tenía que ser la boca del señor que usaba esos zapatos tan bonitos.

—Pequeña y muy colorada —contestó Flery, permaneciendo casi inmutable.

—Quizá no fuera así —musitó Augusta—, pero ya usted ve, Florita, el acto de regalar aquellos chapines qué milagros produce, que su hija pueda reconstruir su figura tal vez en la forma que el buen canónigo quería para asistir a la cita final en Josafat. (Lezama Lima, 1988, p. 42)

La convicción de doña Augusta está emparentada con la idea, central en el pensamiento de Licario, de un vínculo sensible entre todo y en el cual sucede parecido a como señala el discurrir de Cemí cuando afirmaba que en la poesía “el hombre es el punto medio [visionario] entre naturaleza y sobrenaturaleza” (p. 351). Con ello estamos plenamente avisados, aunque con gran discreción, de lo que llamamos la función doble del súbito: expresar, aun irracionalmente, el poder incondicionado de la hipertelia, y llevar a la epifanía, evidenciar la resurrección de lo real-irreal en la fábula que es así mismo el contacto con los orígenes invisibles, pues la cita final en Josafat no es más que el Juicio Final, el Apocalipsis, cuando, para los cristianos, se consumará el tiempo.

La visión delirante de doña Augusta presagia o contiene a la de la novela misma, a aquello que José Cemí irá descubriendo —y que Licario ya sabe— y es una forma de sabiduría en la fe que legitima o también es legitimada en su función poética por esos absurdos métodos cognitivos de Licario, paralelos en la historia, que se descubren al final. La relación con el entorno por medio del súbito en todas sus dimensiones puede equipararse a la idea de gracia católica, tan importante para el escritor, a esa posibilidad permanente de redención de lo fatal, y permite, en cuanto realización efectiva de la hipertelia, una liberación del determinismo en la que, de modo más fiero,

lo accidental despunta en una revelación o epifanía y puede ser incorporado como el reto vitalicio de vivir en peligro o “intentar lo más difícil”, que planteaba Rialta a su hijo.

En este sentido, todo sería una vivencia oblicua y a *Paradiso* solo cabría leerlo abiertos a “todas las posibilidades de la imagen” (p.453). O sea, a partir de Frye, anagógicamente.

4.4 La epifanía del peligro

Consideremos ahora la siguiente frase con que el narrador de *Paradiso* nos pinta al coronel José Eugenio Cemí, poco antes de que este muera. “Siempre vio en su familia cercana, su esposa y sus hijos, el único camino para llegar a la otra familia lejana, hechizada, sobrenatural” (Lezama Lima, 1988, p. 150). La “otra familia” del Coronel Cemí a la que se refiere el narrador de la novela cuando nos cuenta el trance de su muerte, es un cúmulo imaginario de entidades ejemplares, una suerte de arquetipos entre los que se cuentan “hilanderas, asambleas de reyes teocráticos, sueños de vidrieros medievales” (p. 150), entre otros, que lo guían. “Detrás de su gran alegría, la eticidad era el fondo del carácter del Coronel” (p. 149), se nos ha señalado antes, y lo más significativo, para nuestro examen de la categoría de la epifanía en *Paradiso*, es que “el único camino” para comunicarse con esa por él admirada y lejana parentela de espíritu, sea brindar esa su alegría como un profundo modo ético de ser a la familia cercana, propia: a su esposa Rialta y a sus hijos.

Justamente en esos instantes el Coronel está muriendo. Su fallecimiento va a determinar una experiencia de la ausencia en ellos, semejante, pero más definitiva, que la que ya ha determinado la desaparición de Andresito en la familia Olaya. El Coronel es el jefe del hogar, según se nos enfatiza en repetidas ocasiones, y el vacío producido por su muerte obrará en Rialta una ansiedad por lo que será el futuro de su familia sin él. Cuando José Cemí comience su vida por fuera de casa, en su adolescencia, ella le dirá que no deje de enfrentar el peligro, pero que no

lo enfrente de cualquier modo. Sus consejos de vida estarán marcados por un hecho anterior, por una figura, la figura ausente del Coronel, por su muerte, de modo que para ambos este se convierte en un mediador entre lo invisible y aquello que, si para las disciplinas espirituales de Oriente — taoísmo, hinduismo, budismo— solo es la realidad manifiesta, un reino dual y engañoso, para el catolicismo, y para el novelista José Lezama Lima en especial, es una forma de unirse con lo eterno: la imagen¹³¹. Las palabras de Rialta lograrán orientarnos:

No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil. Hay el peligro que enfrentamos como una sustitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ese es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, *el peligro sin epifanía*. Pero cuando el hombre, a través de sus días, ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso [*sic*], sabe que ese día que le ha sido asignado para su transfigurarse, verá, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad. (Lezama Lima, 1988, p. 231) [énfasis nuestro]

Es preciso interpretar esa descripción de “los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad” en cuanto forma de hablar de la vida en su muerte, en eso que lo mundano tiene de muerte: lo efímero, utilitario o falaz, en tanto que “los peces en la canasta estelar de la eternidad” significan la vida en la gloria de lo consumado, y son en propiedad la epifanía del peligro, de ese “intentar siempre lo más difícil” que tácitamente aparece caracterizado durante toda la primera parte de la novela en la alegría bondadosa del padre o, ya lo hemos visto, en una forma fulgurante de ética. Si el Coronel fundaba su actuar en unos arquetipos intuitos o familia lejana, a la que solo podía acceder por medio de su familia inmediata, el mismo Coronel Cemí, luego de su muerte o

¹³¹ En “El ‘no rechazar’ teresiano” de 1955 y en *Paradiso* el pensamiento lezamiano expresa lo inevitable y necesario de vivir por fuera de los éxtasis, para conocer por la imagen. Para el narrador de *Paradiso*, en expresión indirecta del pensamiento de Cemí, “toda disciplina tiene que estar acompañada por la gracia que regala la imagen, pues amputarse la posibilidad del recuerdo es acto que sólo los místicos pueden conllevar” (Lezama Lima, 1988, p. 298). Sobre este aspecto (del Valle, 2010, pp. 35-39).

transfiguración, será una suerte de arquetipo para su hijo, que lo guíe, por supuesto, a la epifanía, a un constante “nacimiento”, en términos de Rialta, por doquier.

4.4.1. Epifanías del argumento

A lo largo de la novela, esa manifestación, aparición o revelación que es la epifanía, según la RAE, y que debemos relacionar con las experiencias místicas en que lo inmanente y subjetivo se funde con lo trascendente y absoluto, según se describen desde lo clínico psicológico (James, 1986, pp. 419-472), se presenta, de nuevo, de diversas maneras y funciones, igual que sucedía con el súbito, o en diversas fases o estadios, como se expresa la hipertelia. Es posible concebir a la epifanía, en primer lugar, al modo de una constante anecdótica de la propia novela, epifanías del argumento: por ejemplo en la sucesión casi imperceptible de milagros que se suceden a lo largo de *Paradiso*, desde cuando el niño Cemí se salva de la muerte en el primer capítulo en un hecho claramente providencial —pues las fricciones en alcohol al pie del fuego no terminan con el crío incendiado—, hasta el final, cuando el misterioso tintineo de una cuchara “corpori[za] de nuevo” (Lezama Lima, 1988, p. 459) al difunto Oppiano Licario, siendo entonces vencida la muerte.

Estos y otros ejemplos narrativos de la epifanía, mejor dicho, se nos comunican en la realidad ficticia de modo externo o formalmente objetivo, igual que en los relatos míticos de la vida de un semi-dios, de un profeta o un santo. Es lo que llamamos, pues, epifanías del argumento, que no cabe confundirlas con la hipertelia objetiva, o sea, con esa revelación del propósito incondicionado de la existencia, aunque su correlato, las epifanías personales, sí tendrán su relación con la hipertelia subjetiva, en el hallazgo de un propósito individual trascendente. Es decir, contrariamente a la hipertelia objetiva, que funciona ante todo como un concepto, la tesis de unos personajes cuya comprobación en la novela debemos inferir, la epifanía del argumento, que es la

mayor prueba de esa tesis, pertenece del todo a la diégesis y hay en ella la comprobación de una plenitud en una concatenación de correspondencias anecdóticas, eso que, al inicio del capítulo IV, el narrador llama “un ondulante destino” (Lezama Lima, 1988, p. 64), y que, debemos añadir, según él mismo, se hermana justamente con la historia sagrada y la historia de la familia.

Es decir, los milagros de que hemos hablado y otros —el modo en que Rialta se salva cuando niña de caer de un árbol, al inicio del capítulo III, o cuando Cemí casi resucita luego de ahogarse en el capítulo VI— pueden contarse entre las epifanías del argumento porque vinculan sólidamente, desde un súbito, a lo más improbable y azaroso, a lo más aparentemente contingente o intrascendente, con lo sagrado, al revelarse cual origen incesante y decisivo para la vida de Cemí, puntos de contacto que son parte misma de los orígenes de la vida. Pero podemos decir igual de asuntos supuestamente menos milagrosos, como el momento citado anteriormente en que se conocen Alberto y el joven, futuro Coronel José Eugenio Cemí —momento que es “clave de [una] felicidad primigenia” (p. 74)—, o el súbito casual con que, el día de la boda del Coronel y Rialta, Paulita Nibú, una amiga de la familia, resuelve, por intuición inexplicable, el problema nimio y a la vez gigante de un abrochador que no funcionaba, dando lugar a la inesperada y aún más festiva bendición augural por parte del narrador a la boda en tanto —renovado, festivo— origen de la novela (pp. 122-123).

La consecuencia entre estos eventos es absoluta, y por eso la sucesión concatenada de milagros, súbitos y azares concurrentes —expresión familiar en el novelista José Lezama Lima (1988) que se repite no del todo al acaso en *Paradiso* (pp. 424-444)— define como epifanías del argumento dilatadas a tramos reconocibles de la novela que, de diversos modos y con distintos fines, la crítica ha discriminado, y acá la periodizamos así:

- a) Los inicios de la familia: capítulos III a VI.

- b) La relación entre los Olaya y Cemí: capítulos I-II, y VI-VII.
- c) La juventud de Cemí y el profuso diálogo con sus amistades: VIII, IX, X, XI.
- d) Su maduración y su encuentro con Oppiano Licario: capítulos XII, XIII y XIV.

Vistas en conjunto, las epifanías del argumento apuntan a la conformación de lo que conocemos como estructura epifánica, o sea, a la conformación no solo de Cemí en tanto sujeto, sino de la propia novela en una gran epifanía de la meta-ficción, tal como si la novela y sus lecturas fuesen la encarnación o manifestación suma, una epifanía mayor —epifanía de la resurrección—, de la propia experiencia del héroe; a la manera del dictado de la palabra divina por el arcángel Gabriel al Profeta —Mahoma—, en *El corán* (2:41), o bien, tal como las Sagradas Escrituras exaltan su mensaje cuando el Deuteronomio es leído ante un conmovido rey Josías (2 Reyes 22:8-13).

4.4.2. Meta-ficción y epifanías personales

Según lo hemos expuesto, tal carácter de meta-ficción se nos sugiere veloz aunque incisivamente al inicio del capítulo X, cuando Cemí piensa en “la novela que yacía oculta” (Lezama Lima, 1988, p. 271) detrás de su diálogo con Foción y Fronesis, y se refleja con nitidez en el capítulo XI, cuando la digresión de Cemí apunta de modo entre subrepticio y obvio a la sustentación o basamentos teóricos de *Paradiso*. Veamos:

Lo que es tan sólo novedad se extingue en formas ornamentales. Pero tanto Fronesis como Cemí sabían que lo verídico nuevo es una fatalidad, un irrecusable cumplimiento. La profundidad relacionable entre la espera y el llamado, en los más grandes creadores contemporáneos, se cumple en una anunciación que les avisa que es naturaleza que tiene que crecer hasta sobrenaturaleza, que es derivación que tiene que lograr de nuevo ser creadora. (p. 326)

Es decir, la novela tendría una cualidad imperativa y visionaria que la haría gozar de la protección reservada a los llamados, a los elegidos o profetas: no sería una obra contingente, sino necesaria. A esta protección la llama el escritor José Lezama Lima (1971), en “Preludio a las eras imaginarias”, “*obradit*” (p. 29), una salvaguardia angelical a la creación necesaria de un pensador o un artista, como extensión sobrenatural o respuesta poética de la vida al “*umbravit*” (p. 29), protección angelical al espíritu humano de Jesús. De esta manera se genera una sensación de sacralidad vivencial en la lectura de *Paradiso* y se comprende que una experiencia alcanzó su perfección en la palabra, o más bien: en la conciencia a la que accede, o que permite, la palabra, como si esta diese cuenta de —y al tiempo encarnase en— una revelación o, insistimos, de modo convenido, una epifanía.

Esto nos es claro, pero, en tal sentido, el interés en conformar una visión meta-ficcional del relato en tanto novela que se cuenta a sí misma no es de ningún modo superior, sino solo correspondiente, al más acusado interés de ver en *Paradiso* el fruto de situaciones que varias veces llevan a Cemí en tanto narrador a la epifanía personal, o es decir: a percibir conscientemente como suyas las constantes epifanías del argumento, de la diégesis. Así, toda epifanía personal supone un fenómeno de hipertelia subjetiva —sentido trascendental alcanzado por Cemí— aunque esto sea un hallazgo discreto e inmediato, propio del instante, y de índole ante todo racional, en el que el yo sí se diferencia, se hace presente. La diferencia con la hipertelia subjetiva, consiste en la focalización del punto de vista. Recordando a James (1986), en toda epifanía, y por ende en las epifanías personales de *Paradiso*, el sujeto y el objeto se unen o se funden momentáneamente (p. 409). Aquí el yo del personaje se identifica con la narración.

Los ejemplos más claros, desde luego, son los varios tránsitos súbitos e inmotivados, hipertélicos, del narrador en tercera persona al narrador en primera persona. En Balzac y Flaubert

la soltura del narrador parece integrarlo, así sea de manera extradiegética, con los universos de sus novelas, pero la novela Romántica ya nos ofrecía en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* casi un esquema sobre el que se funda este aspecto de *Paradiso*. Por eso, las intervenciones del narrador omnisciente en la novela lezamiana sobre un material escrito en el que trabaja, que para Cortázar (1970a) son ingenuidad (p. 153) y para Vitier ironía (Lezama Lima, 1988, p. 17, nota w), son más bien de la más pura ortodoxia. En nada se diferencia, funcionalmente, la famosa pregunta del narrador de *Paradiso*: “¿Qué hacía, mientras transcurría el relato de sus ancestros familiares, el joven Ricardo Fronesis” (Lezama Lima, p. 286), de un corte protocolario que se hace hábito del relato, y la siguiente acotación del narrador omnisciente de la novela de Goethe (2016) —y no es el único ejemplo—: “La vieja se apartó rezongando, nosotros también nos marchamos para dejar a la pareja a solas con su dicha” (p. 89).

Estas intervenciones pueden mirarse, en cuanto constituyen un relato del relato, como una epifanía personal sintomática de un narrador-dios, pero no impersonal, en la novela tradicional: representan una fusión suya con la historia, nos hunden en una onda mística, son el tropo de una mágica salmodia¹³². En *Paradiso*, según puede apreciarse, la relación entre la meta-ficción y las epifanías personales de José Cemí, es justamente una nueva o más amplia epifanía del argumento: el crecimiento de José Cemí en tanto conciencia de la vida en la sobrenaturaleza, o bien: la epifanía como resurrección.

4.4.3. Epifanías cognitivas y epifanía de la resurrección

¹³² A despecho de una consideración estrictamente formal sobre este asunto, nuestro deber es retomar y resaltar la citada idea, apropiada por Fernández Sosa (1978), de Gwendolyn Bays (1971) sobre este tránsito del narrador en cuanto presencia de una visión mística en la escritura (pp. 91-92).

Pero también hay formas de la epifanía que no solo tienen que ver con el ser u ontología de los hechos, es decir, no son epifanías del argumento ni pertenecen a la historia personal de Cemí —no son epifanía personal—, sino que pertenecen a la percepción o experiencia individuada de otros personajes, incluyendo al narrador cuando, en el estilo indirecto libre o en los diálogos, se transmuta en esos personajes: Rialta, Fronesis, Licario. Así, no siempre son epifanías diegéticas, eventos relacionados y discretos del argumento, sino el esplendor imperceptible del relato vivo, casi sin narrador —ni personajes— o emanaciones transitivas de una u otra subjetividad.

En últimas, todas las formas de epifanía están sutilmente vinculadas, y de hecho, hay falsas epifanías —como la borrachera de Martincillo, que es más bien el imperio tiránico de lo inmanente (Lezama Lima, 1988, pp. 402-403)—, milagrosamente desdobladas ante nuestros ojos. Pero la forma a la que acabamos de aludir es la epifanía cognitiva del narrador, una tercera variedad de la epifanía, más objetiva, momentos en que el narrador, e insistamos en que este a veces pasa a la primera persona del singular o el plural, accede a una visión impersonal que prefigura, no que describe, sino que anuncia, en otra cabal unión mística, a los descubrimientos posteriores de Cemí en cuanto personaje realmente ajeno a ese narrador, o doble suyo.

Entre estas se cuentan, entonces, las simples enunciaciones de epifanías de otros personajes, más aisladas o diferenciadas que las epifanías personales de Cemí/narrador o que las epifanías del argumento. Por ejemplo, las epifanías cognitivas de Oppiano Licario son eso: hallazgos aislados, conscientes o racionales del narrador en la experiencia que cuenta de otros personajes distintos a Cemí. En una de ellas, de hecho, podemos encontrar una definición perfecta de la epifanía como concepto Romántico: “Cuántas veces al ladearse para escurrirse frente a lo fenoménico, lograba alcanzar los reflejos de lo numinoso [la musa], la respiración inapresable de los arquetipos” (Lezama Lima, 1988, p. 418).

Ya para entonces, primer párrafo del capítulo final, podemos entender con esas palabras que Oppiano Licario es un sabedor experimentado de lo que por otros lados hemos venido descubriendo lentamente con Cemí, y un vínculo de resonancias cósmicas asoma o se prelude. En último término, la epifanía lleva a la resurrección que nos promete en tantos apartados el escritor, la resurrección de lo natural en sobrenaturaleza, y en ese sentido es la apoteosis o comprobación plena de la hipertelia de la inmortalidad. Por ello, también, cuando Alberto o Licario mueren, no han muerto. En momentos en que el tío calavera ha expirado, su primer maestro, Cemí lo está recordando y para él, incluso, está vivo, pues el niño está reviviendo ese súbito casual —las tres o dos manchas de remolacha en el mantel de la cena de la noche anterior— con que Alberto pusiera a jugar un langostino, dándole sentido o espíritu poético a la situación: “Pero él recordaba tan sólo la tibiedad de la mano que había cogido de las suyas el langostino para que se abrazase al pie de cristal del frutero” (p. 198).

Todas las formas de la epifanía del peligro a que nos invita Rialta, en rigor: epifanía del argumento o de la diégesis, epifanía personal y epifanía visionaria o cognitiva, que conforman esa epifanía de la meta-ficción que respira en la estructura epifánica de la novela entera, se dan en cada imagen que evocamos desde aquel súbito de la reminiscencia o aparición incondicionada de lo oculto, de los orígenes lejanos, de lo sagrado, para que la vida efímera, prosaica y mortal permanezca o fulgure poéticamente, desde un siempre alcanzado, “en la canasta estelar de la eternidad”.

De este modo, la meta-ficción queda liberada. Si las epifanías cognitivas ponen a las epifanías personales de José Cemí en el mismo plano que la revelación de un maestro, Oppiano Licario, que nada más confirma, lo que no es poco, lo que Cemí venía descubriendo en esas sus epifanías personales, ya el relato no es siquiera la revelación de un José Cemí convertido en autor.

Ahora el lector mismo, de una manera plenamente novelesca, desde adentro y desde afuera, accede a la epifanía de la resurrección. Por esto, el momento del encuentro de Cemí con Licario en el bus, capítulo XIII, constituye el quicio especular de *Paradiso* (Lezama Lima, 1988, pp. 413-416). El numismático Licario —el que examina hipertéricamente al dinero, ídolo de la modernidad—, sabe que cumple con la misión que le encargara el Coronel Cemí de encontrar a su hijo, porque este se ha encontrado a sí mismo al rescatar para Licario un simple dinero que este ve como pura poesía, cargado de un valor estético, cognitivo y aun funcional, superior e incondicionado: el Tesoro.

Ese afecto poético suscita un sentido íntegro en el gesto, permite el encuentro. Ha sido fundamental una invocación hipertélica para que el súbito los reúna.

4.5 Conclusiones

Podemos anotar lo siguiente. Estos recursos, conceptos funcionales, fases propias e imbricadas del relato, y en especial la meta-ficción en tanto epifanía, hacen de la novela una metáfora alegórica, inscrita en el mundo con valores simbólicos pero acuciosos, pertinentes incluso en términos políticos no desconocidos. En ese sentido, la hipertelia, el súbito y la epifanía materializan históricamente a Cemí y su universo ficcional, y eternizan o rehacen, resucitan a José Lezama Lima y a su universo histórico.

Hay una diferencia clara con la literatura sagrada tradicional, que en su origen era también histórica y, en ese sentido, suele tender al dogmatismo, pero esta diferencia termina por ser solo una variación de aquella escritura sagrada en virtud de la oblicuidad expresa del relato en *Paradiso*, oblicuidad que no solo hace virtual al devenir sino que lo santifica en un plano dignamente imaginario o verazmente espiritual y, de tal manera, ya lejano al dogma, a la vehemencia confesional y al voluntarismo de la salvación personal. Y bien, del mismo modo, si no hay

dogmatismo, tampoco el relativismo omnímodo que la tradición crítica suele ver en la novela desde Cervantes. El lenguaje poetizado por una voz monódica aun en los diálogos se teje en tanto sublimación del mundo, al alcance de todos, pero reservada para pocos.

De esta forma, la idea de novela rapsódica llevada al extremo, como sucede en *Paradiso*, a una nueva escritura sagrada, parecería contrariar la idea canónica de novela, y en un sentido estricto es así, y sobre todo por la figura del escritor José Lezama Lima. Pero, según hemos visto y reiteramos aquí, esto se debe solo a un giro que *Paradiso* consume de aspectos del género que son pilares de nuestra literatura moderna y desnudan su carácter poético y sagrado solo por ser asumidos en un innegable envés.

En el siguiente y último capítulo de la tesis analizaremos minuciosamente ese desarrollo en un intrincado y culminante episodio de *Paradiso* que, entre otras cosas, demuestra que el género occidental y moderno de la novela tiene una fase ulterior en las nuevas escrituras sagradas latinoamericanas, y que la novela lezamiana es la realización y subversión o revisión consciente de esa fase y ese género, en contravía de los usos y la mentalidad con que la sociedad burguesa quiso constreñir desde el siglo XVII —sin lograrlo— al relato novelesco que la miraba, poética, encendidamente.

Capítulo 5

El tiempo completo de la imagen en el diálogo sobre San Jorge y el dragón

Culminaremos nuestro examen de *Paradiso* en tanto escritura sagrada moderna mirando en detalle el tejido de la novela. Para ello haremos acopio de lo que hemos hallado. Recapitulemos. Primero, consideramos a *Paradiso* desde los propios fundamentos teóricos con que el texto fue construido, la lógica lezamiana del contrapunto, una lógica que incorpora la cultura universal a la experiencia sincrónicamente. Advertimos, en segundo lugar, que esta novela consiste en un acto absoluto de intuición del universo sensible y erudito, acto que, a tono con el ideario Romántico, busca develar un milagro unitario en la existencia según un espíritu mediador moderno y similar a las mitologías y los textos sagrados de todos los tiempos.

En un tercer momento hemos interpretado la estructura epifánica de la meta-ficción de la novela y el estilo escritural de su relato en un llamado método hipertélico suyo para la creación —o de sentidos no del todo determinados—, lo que nos demuestra un carácter poético de *Paradiso* que deviene en teúrgia y transmutación de un cosmos vivo en autor y lector. En el cuarto capítulo de la tesis identificamos tres categorías conceptuales, postuladas en la misma diégesis del libro, que reforman la tradición de la novela realista y funcionan como dispositivo poético de la narración, o tropo de la prosa, hasta configurar un sistema poético novelesco en rigor que hace de *Paradiso*, simultáneamente, una novela y un texto sagrado modernos.

Aquellas tres categorías, la hipertelia, el súbito y la epifanía, imbrican las características fundantes de la novela canónica, como hemos visto —respectivamente, la ambigüedad semántica, la mundanidad de la prosa y la consciencia del relato—, en un todo que ni desmerece de los epítetos clásico ni vanguardista o experimental en cuanto al desarrollo del género, pero sobre todo hacen de la coyuntura histórica del libro —en contrapunto— un trasunto mitológico que remece la

actualidad de nuestros contextos en tanto lectores y que, al mismo tiempo, le confiere un aura de eternidad inmanente, más que de intemporalidad, a sus mutantes signos y a nuestro tránsito sensible frente a ellos.

En este capítulo, nuestro objetivo es hacer explícita la presencia y la actividad de la hipertelia, el súbito y la epifanía desde un fragmento central de *Paradiso*: el diálogo de Ricardo Fronesis y José Cemí sobre San Jorge y el dragón. De este modo queremos precisar la resonancia de la novela de José Lezama Lima en una dimensión sacramental y, podríamos decir, evangélica, que ofrece en la poesía no solo un credo, sino también un modo sutil —hipertélico— de habitar y leer el mundo. Los temas centrales de *Paradiso*, la amistad y la muerte, el arte y la religión, el deseo, el sentido misional de la vida, el amor filial, la paternidad y la maternidad, la cultura cubana, pasan todos por ese tamiz que es puramente literario y surge, tal como veremos de nuevo, de una experiencia vital hecha imagen, lejos del voluntarismo, el prosaísmo y el utilitarismo de la burguesía.

Con estas miras haremos primero una lectura anagógica del fragmento y luego consideraremos según esa misma óptica sus repercusiones en el conjunto de la novela.

5.1 Lectura anagógica del pasaje

El diálogo sobre San Jorge y el dragón se ubica en un momento diferencial de la historia que nos cuenta *Paradiso*. Por diferencial entendemos un lugar de la diégesis que caracteriza al texto, un evento que no solo se destaca entre los demás, sino que muy en especial define y liga al relato en general. Momentos diferenciales de *Paradiso* son, entre otros, el descubrimiento de la poesía en la carta del tío Alberto, en el capítulo VII, el llamado de la madre en el capítulo IX, o la referencia a una novela subyacente en el capítulo X, pero el diálogo sobre San Jorge y el dragón

tiene dos características que lo hacen aún más determinante que aquellos otros pasajes, los cuales, más bien puntuales o anecdóticos, fungen principalmente como símbolos de la novela. Este episodio, por una parte, suscita una síntesis conceptual de *Paradiso*, y por otra, decide el destino de sus personajes, e incluso del lector, o bien: de la experiencia del libro como tal.

Lo primero es una característica que igualmente comparte con otros episodios ensayísticos o reflexivos de la novela. Lo clave es que aquí se integra la esfera ensayística y comunicativa de *Paradiso* —filosófica, conceptual— con la esfera narrativa y poética —lúdica, metafórica—. Por eso, aunque las consecuencias no son directas sí son rastreables en el final y, desde allí, cuando se nos invita y casi fuerza a recomenzar la lectura, son también identificables a lo largo de la novela. El diálogo sobre San Jorge y el dragón, o diálogo sobre el Apocalipsis, es una reflexión sobre el sentido del tiempo y la realidad del poeta en la secularización, que penetrará la ficción elaborada por Cemí en el capítulo XII —o desde el capítulo XII— y nutrirá al relato, por reflujo metaficcional, desde su origen. Puede decirse que, además, implica un encuentro de Cemí con él y con el otro que es el corazón de *Paradiso*, preludio del encuentro con Oppiano Licario.

Sigamos con atención el pasaje deteniéndonos en los detalles de mayor trascendencia en el relato, a la luz de la hipertelia, el súbito y la epifanía.

5.1.1 Un marco intratextual

Nuestro método de análisis retoma a Roland Barthes y a Fray Luis de León. La experiencia de lectura sugerida por Barthes al redactar *S/Z* (1970) se funda, recordémoslo, en el análisis de la novela realista balzaciana según el caso de *Sarrasine* (1830), pero vale añadir que tiene su paradójica semejanza con la exégesis de los textos sagrados, como los comentarios de Fray Luis de León (1977) en sus versiones al castellano del *Libro de Job* y el *Cantar de los Cantares*, en el

siglo XVI. Consiste este método, dice el poeta salmantino, en descomponer el texto en sus segmentos discretos —nosotros tomaremos algunos— y explicarlo luego más en extenso —aunque en lo esencial, o con brevedad—:

Lo que yo hago en esto son dos cosas: la una es volver en nuestra lengua [traducir desde el hebreo antiguo] palabra por palabra el texto de este libro; en la segunda declaro con brevedad, no cada palabra por sí, sino los pasos donde se ofrece alguna oscuridad en la letra, a fin de que quede claro su sentido, así en la corteza y sobre haz, poniendo al principio el capítulo todo entero y después de él su declaración [versículo por versículo]. (p. 200)

La correspondiente exposición de *Sarrasine* por Barthes no está lejos, en tanto es un análisis textual por partes que también pretende aclarar o definir la letra “así en la corteza y sobre haz”, o es decir, en la intimidad de su tejido, retomando primero las partes “palabra por palabra” y yendo luego a “los pasos” en donde hay un sentido por iluminar aun en el relato objetivista. De hecho, no dejemos de señalar que la demostración de Barthes (2004) de la denotación o nivel literal del texto en tanto “última de las connotaciones” y “mito superior” del Realismo y del discurso objetivista de la secularización (p. 6), es, a pesar del propio Barthes, síntoma de la plenitud en todo signo de una ambigüedad poética y de lo que José Lezama Lima llamaría hipertelia del lenguaje¹³³.

¹³³ Aunque Barthes (2004) afirma con vehemencia que lo que hace en *S/Z* no es una *explication de texte* (pp. 74-75), aquí se trata, de nuevo —y por supuesto—, de algo que va más allá, pero no solo del relato sino, también, con tácita e involuntaria certeza, más allá de todo análisis. Aquello, de un lado, se hace evidente en el relato Realista, como lo expone Barthes, ante la frase de Balzac: “Y la Marquesa se quedó pensativa” (p. 181), pues el adjetivo marca un espacio imponderable, “como si, habiendo colmado el texto, pero teniendo por obsesión que no esté *indiscutiblemente* colmado, el discurso intentase suplementarlo con el *etcétera* de la plenitud” (p. 182), o en breve, porque surge una irónica dicción suficiente de lo indecible. Con todo, por otra parte, la juiciosa descalificación de Barthes de una “supuesta profundidad” (p. 182) que aparentara alcanzar allí el simple sistema de signos del relato Realista —o clásico— mediante la representación convencional de la interioridad del personaje, es también una descalificación objetivista que más bien consigue solo destacar en ese relato Realista clásico su “última clausura: la suspensión” (p. 182). Aquí se toca a fondo la ambigüedad semántica del género de la novela, el extremo que desde José Lezama Lima llamamos hipertelia, un flanco —no— inabordable para la crítica objetivista pero que es, desde su raíz, el ámbito exclusivo de la lectura, o de un lector soberano. Estos testimonios nos facultan para ver en el análisis textual barthesiano una legítima anagogía materialista.

En el caso de nuestra lectura anagógica, la debida interpretación de símbolos e imágenes, para hacer explícitas las presencias implícitas y trenzadas en el texto novelesco lezamiano de una voluntad de sentido indeterminada —hipertelia—, un carácter milagroso que la prosa le da a lo mundano —súbito—, una fusión del autor y el lector en el relato o representación del universo, —epifanía—, debe sustraerse a las relaciones intertextuales mínimas y hacer énfasis en las relaciones intratextuales que se establecen entre los elementos del pasaje y el marco en el que están inscritos, esto es: realzar su proyección en la trama. Eventualmente acudiremos al reflejo de esos elementos o de las categorías analizadas en ensayos propios del autor, pero en lo posible obviaremos cualquier remisión a textos de la cultura universal por dos razones ligadas entre sí.

La primera razón para no tener mucho en cuenta, por ejemplo, a Sófocles, o a su obra *Antígona*, bien citada por Fronesis casi al comienzo del diálogo, o a Santo Tomás, a cuyo sistema filosófico alude Cemí, es que, en un cierto sentido, se trata de pistas falsas. Aquí importa sobre todo el modo en que la narración reasume consciente y directamente —o sea, subvierte crasamente— los postulados de otros escritores y creadores u obras propias de una tradición asimilada de modo muy personal. La lectura que *Paradiso* haga de Severo de Antioquía en este episodio es lo que debe importarnos, el modo en que la alusión o la referencia directa se relaciona con la novela, y no lo que un Severo —o un Sófocles, o un Santo Tomás— real u objetivo pueda haber sostenido.

En segundo lugar, no acudiremos al origen de estas pistas falsas porque —y en consecuencia— ellas implican más bien fases de la trama lingüística de la novela, o es decir: pasan de ser pretextos a ser corredores discursivos de la misma. Si Santo Tomás de Aquino se vuelve en este caso un personaje lezamiano y el hoy remoto Severo de Antioquía es casi un figurante de ficción por derecho propio en *Paradiso*, un himnario del Antiguo Egipto o el Apocalipsis son

entonces por un momento simples paratextos de esta novela a los que solo se puede acceder, al fin, testimoniando su nueva forma en el texto satélite, o parásito, y de ningún modo desde las fuentes primarias. Ciertamente es que la crítica sobre *Paradiso* y sus fuentes es numerosa y amplia en perspectivas teóricas. Nosotros la tanteamos desde Balzac, y en ese punto del texto también sería enriquecedora, pero haría parte de otro análisis.

En últimas, de sobra sabemos (ver nota 42) que José Lezama Lima hace uso de las citas, por lo general inexactas, para sus propios fines y sin el menor respeto por una idealizada o supuesta versión correcta de los referentes, pero esto es, según lo tratáramos en 1.3.3, parte de una lógica que asume a la cultura como un diálogo de refracciones y la cual, en su radicalismo, se constituye en una propuesta nítida, un desafío americano al objetivismo europeo. Así pues, con mayor razón hay que desconfiar cuando la cita es precisa. En el caso de *Antígona*, al modo de la cita de *Papá Goriot* (ver nota 130), la cita es verídica, pero se le da el uso de una metonimia. Detengámonos entonces por un instante en el procedimiento, para ir entrando en materia, esclarecedor del germen creativo de toda glosa y, de tal modo, así de revolucionario que tradicionalista.

Unas palabras de Ismene son usadas por Fronesis para hacer clara analogía entre ellas y la mentalidad de lo que él llama el coro de la sociedad moderna.

El misterio del coro ha cesado, como un jabalí acorralado ha terminado por ser atravesado por una lanza de plomo. El coro que discutía, que murmuraba, cuya voz se alzaba a los grandes lamentos, defendiendo y protegiendo a su héroe, languidece en su función de aplaudir. A su vista, los perros devorarán a su hermano muerto, y aplaudirán la caída de toda decisión prometeica, de arrancarle el egoísmo de su maldición a los dioses o a los hombres. Todos se quedarían en su palacio de vergüenza, al lado de Ismene, repitiendo sus palabras a Antígona: “¿Y qué, oh desdichada, si las cosas están así, podré remediar yo, tanto si desobedezco como si acato las órdenes?”¹³⁴. (Lezama Lima, 1988, pp. 328-329)

¹³⁴ La cita, según Vitier (como se citó en Lezama Lima, 1988), es extraída literalmente de la versión española de Fernando Segundo Brieva Salvatierra (p. 513).

Es transparente en este fragmento la instrumentalización del texto de Sófocles. Fronesis hace escarnio público del mismo coro de estudiantes que lo mira y lo ha aplaudido poco antes — y que lo lee en la novela, el público lector de la secularización— al igualarlo con una especie de Ismene rebajada, alguien que con regocijo dejaría que los perros devoren el cuerpo de su hermano. Esto hace más que evidente la relectura del mito, o sea: pone con más sobriedad que atrevimiento distancias entre él y su reuso, y la diferenciación permanece aun cuando luego se establezca una identidad entre las palabras de Ismene y la hipotética queja de un cómodo pueblo ilustrado, sin ideales, al héroe moderno que desafíe el egoísmo de cualquier poder omnímodo. Es decir, el comentario a un sentimiento trágico degradado es claro en su subordinación.

Sin embargo, de inmediato, la ulterior réplica de Antígona en la obra de Sófocles es objeto de un nuevo emplazamiento en la glosa de Fronesis:

Antígona rechaza después la decisión de Ismene de compartir su destino [el de Antígona], pues se había refugiado tan sólo en sus palabras y no había sentido su destino [el de Ismene, de ambas y, por extensión, el de todo ser humano] de acatar las leyes de Júpiter y no las del tirano Creonte. “Tú, en verdad, preferiste vivir, y yo morir.” Eso separó la decisión de las dos hermanas para siempre (p. 329).

Esta decisión de morir de Antígona será a continuación la clave que una al sentimiento trágico griego con el martirologio cristiano de San Jorge, y a este con la condición hipertélica del poeta en la secularización. Ahora, con una maliciosa cita exacta, Fronesis se adueña de la frase de Antígona y hace de sus palabras algo más que una postura trágica análoga —parecida— a la del poeta moderno, sino, en la perspectiva del relato, la propia respuesta ancestral del poeta moderno al poder en la civilización objetivista o, esto es, pragmática y materialista. Ha habido una sutil superación —otra *weak sublation*, para retomar la expresión de Lupi— en la que el vehículo de la metáfora o el objeto con el que algo secundario es comparado, toma el lugar del tenor metafórico o de aquel algo primario. Antígona no es Antígona, es José Lezama Lima.

Por tanto, si al examinar este pasaje hay que tener en cuenta en algo al espíritu trágico griego, o al platonismo medio de Severo, o al tomismo, a la *Legenda Sanctorum* que sin duda informa la visión de San Jorge de José Lezama Lima, o a los mismos Evangelios canónicos, hay que considerar las fuentes y lo que *Paradiso* hace de ellas. Nuestro enfoque, más precisamente, exige hacer de ese paso inicial para leer esta novela, un camino único. Incluso en cuanto a símbolos de más amplitud, como el árbol que parte un rayo al final del capítulo XI, cuyo ámbito es enunciado nítidamente por el narrador —“Los emblemas bíblicos [...] le estaban destinados”, nos advierte (p. 367)—, o la rica iconografía del mito de San Jorge que Fronesis recobra, solo pueden ser descifrados aquí circunscribiéndonos al léxico monódico y la poética fuerza centrípeta del texto.

Ciertamente, no lo olvidemos, estas mismas tendencias centrípetas asimismo pueden estudiarse a la luz de conceptos de la intertextualidad, o según Genette (1989) transtextualidad (p. 9), del corte del *pastiche* o sobre todo la *parodia seria*, o *forgerie* (pp. 23-44), y eso también sería un estudio de *Paradiso* “en el centro de su contrapunto”¹³⁵. Por lo pronto, hecha esta salvedad, ocupémonos de la novela. El pasaje que trataremos a fondo en el siguiente acápite se sitúa en un punto determinado del texto. Es el capítulo XI, el cual cumple también con un papel muy específico

¹³⁵ Convendrá tener en cuenta el siguiente apunte de Genette (1989): “La parodia es hija de la rapsodia y a la inversa. Misterio más profundo, y en todo caso más importante, que el de la Trinidad [...] lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas” (p. 26), pues *Paradiso*, que, ya sabemos, es rapsodia —novela rapsódica—, es también parodia de sí misma. Esto no solo puede ser constatado por sus sarcasmos a la erudición idealizada del enciclopedismo y de José Lezama Lima —juguetonas referencias en vano a obras inexistentes (ver 1.3.4), o las innumerables imágenes cuyas que bromean con la cultura universal, un cuarto en la noche comparado con “el abismo pascaliano” (Lezama Lima, 1988, p. 5), o el miquito en casa de Demetrio y Blanquita que “ya no se extasiaba, con cara de concentrada meditación unitiva, con la vihuela de un sapo” (pp. 165-166)—, sino que está presente en las ironías que la novela hace, en un registro más grave o melancólico, a obras previas del autor, como su libro *Enemigo rumor* de 1941 (p. 348) o su poema “Una oscura pradera me convida” de 1941 (p. 287), o a la propia figura pública de José Lezama Lima: Oppiano Licario asemejado por su madre a un “Aladino de la filología” (p. 422), o el crítico musical Juan Longo, que debe desprenderse del tiempo —dormir largas décadas— para, según sus colegas y sucesores, aclarar “su imagen de concepto” (p. 389). El doblez auto-paródico de *Paradiso* es lo que más legitima pero a la vez limita un acercamiento intertextual a esta novela en tanto texto sagrado moderno, que hace reverencia y profanación de su imagen: validación secular —*forgerie, parodia seria*—, o hipóstasis rebelde.

en una de las que llamábamos “dilatadas” epifanías del argumento (4.4.1), o sea, un grupo de episodios, definido por azares milagrosos, que da cuenta de todo un periodo en la vida de Cemí.

Hablamos de lo que podríamos llamar la educación sentimental de nuestro personaje, entre los capítulos VIII y XI. En este asunto vamos a afrontar la apoteosis de un lapso decisivo que, incluso, ha tenido sus anuncios o, al menos, su preparación, sus bases fundantes, en la previa observación atenta del ya difunto tío Alberto por parte de su sobrino, en el capítulo VII, y en las historias familiares que sabemos que Cemí oye porque muchas veces son contadas solo para él (Lezama Lima, 1988, pp. 43, 212) o porque él está cerca de quien se las cuenta a otro (pp. 140-141). Pero para el lector, ese proceso formativo, que culmina en la compleja amistad de Cemí con Ricardo Fronesis y Eugenio Foción, ha tenido un precedente mayor en la experiencia de José Eugenio Cemí, padre de José Cemí, quien llegara al destino de Rialta y creara su familia y diera origen a Cemí y a *Paradiso* gracias a que conoció a su vecino Alberto Olaya, propiamente, en el colegio.

Si la entrada al colegio de José Eugenio era comentada desde el diálogo de su abuela con el tío Luis Ruda en el sentido de un reto que el niño debía afrontar de una vez (p. 77), el paso de Cemí hijo por el colegio y su entrada a la universidad —llamada Upsalón, apelativo ficticio para la Universidad de La Habana—, es entendido como la misma prueba de fuego en que el individuo va a perfilarse, a tomar conciencia de su vida en un tiempo hipertético que reiteradas veces a lo largo de la novela se nos pinta como tedioso —en los pasajes referidos a la educación de José Eugenio (pp. 89, 91, 105) y en los pasajes asociados a Upsalón (pp. 223, 285, 324)—. La significación del proceso educativo en la formación personal se asume desde el principio hasta el final del relato con una seriedad herida ante la norma, ante un sistema educativo que no es capaz de nada sino de la regulación insípida frente a una vida sin motivo, o bien: hipertética.

Consideremos la aparición de la universidad en *Paradiso*.

La escalera de piedra es el rostro de Upsalón, es también su cola y su tronco. Teniendo entrada por el hospital, que evita la fatiga de la ascensión, todos los estudiantes prefieren esa prueba de reencuentros, saludos y recuerdos. Tiene algo de mercado árabe, de plaza tolosana, de feria de Bagdad; es la entrada a un horno, a una transmutación, en donde ya no permanece en su fiel la indecisión voluptuosa adolescentaria. Se conoce a un amigo, se hace el amor, adquiere su perfil el hastío, la vaciedad. Se transcurría o se conspiraba, se rechazaba el *horror vacui* o se acariciaba el *tedium vitae*, pero es innegable que estamos en presencia de un ser que se esquiva, mira opuestas direcciones y al final se echa a andar con firmeza, pero sin predisposición, tal vez sin sentido. (Lezama Lima, 1988, p. 223)

La herida ante la norma de la que hablamos está ya en el nombre simbólico de la universidad, y es una herida de la secularización. Por una parte, Upsalón sería, según Prats el nombre castellanizado de un dios escandinavo que designaría a la ciudad de Upsala y a la tradicional universidad de esa ciudad sueca (Lezama Lima, 1988, p. 487). Lo importante es esto último, en cuanto se trata de un signo del protestantismo y del capitalismo no solo injertado, sino ya del todo transformador en Cuba. Ese “horno” que transmuta y define un perfil del adolescente, tiene los atributos de una serpiente y de un dragón, su rostro —una escalera de piedra— es su tronco y es su cola, podría ser un uróboros y morderse la cola —lo que en esta figura suele interpretarse como auto-fecundarse—y seguiría siendo siempre un dios o diosa pagana, la serpiente, solapada durante la modernidad en el conocimiento, por el cual ascendemos o bajamos indefinidamente, con “algo de mercado árabe, de plaza tolosana, de feria de Bagdad”, algo profano, casi sucio¹³⁶.

Es decir, es un camino al cielo o al submundo que puede asimilarlo todo, lo popular, lo comercial e incluso lo que ya el relato nos ha pintado como forma mágica del lenguaje —el mundo feérico de Bagdad—, y no cambiará. A renglón seguido, la relación entre ese dragón y sus modos

¹³⁶ También Upsalón es ejemplo de escritura sagrada moderna, en tanto es la fusión de la universidad, la ciencia, con la religión, y de la racionalidad con el mito. Además hay risa: es la canonización interjectiva del error y la chanza —up, ups, upa—. La hora de la academia es la hora de la feria, de la plaza, del jolgorio, del choteo.

populares o vulgarmente humanos es más nítida: la definición del sujeto que encara el *horror vacui* barroco y el *tedium vitae* clásico en la modernidad, es hipertélica, porque “cada vez que [el estudiante] se pone en marcha para esa forzada salutación [a un profesor], se gana una enemistad o un comentario que lo abochornaría [al alumno] si lo oyese” (p. 224). De entrada se descrea del carácter elevado de la vida universitaria, aunque se considera inevitable y, de hecho, formativo, el ser definido allí y, de manera indeterminada, ganar enemistades o comentarios que nos abochornarían. Estamos en un mundo de alcances sobrehumanos.

Sin embargo, como anticipábamos, la expresión de un batallar entre la institución educativa y el estudiante comienzan desde bien antes. El dibujo del director del colegio de José Eugenio (pp. 85-87) y su oposición a la fuerza poética de Alberto (pp. 92-96), así como las fórmulas “monóticamente recitaba el texto” (p. 200) y “verdaderas naderías de una didáctica cabeceante” (p. 202), empleadas para describir al profesorado en el colegio de Cemí —y no son ellas los únicos ejemplos de un lenguaje despectivo frente a ese asunto—, demuestran una posición constitucional del texto no solo en contra de un tipo de educación instituido socialmente, sino que, sobre todo, el relato va en contra de la imposición de ese modelo. Es decir, esta es solo una de las líneas que nutren lo que seguidamente será el ataque a un fenómeno mayor: la secularización.

Si miramos bien, más adelante, el planteamiento de un nuevo currículo en boca de Cemí, hecho de “nuevas asignaturas en el futuro” (p. 304) para una más personal o humana “reunión de estudiosos [...] historia del fuego, de la gota de agua, del hálito, de la emanación o *aporroia* de los griegos” (p. 304), se opone, no al profesor o la institución, sino al objetivismo. En efecto, lo que entonces el personaje identifica como “el sentido histórico” (p. 304) y el “empequeñecedor espíritu científico” (p. 304), es para él una tara inoculada en la sociedad por medio del sistema educativo y contra la que la iconoclastia de Nietzsche, según Cemí, “arremete muy justamente” (p. 304). Con

todo, la oposición del pensador alemán estaría en parte desencaminada, pues, en palabras de Fronesis, “[a Nietzsche] lo guiaba no la plenitud de un sentimiento sino un resentimiento, dependiendo más de una reacción que de una acción, de una nueva creación de valores” (p. 299).

En *Paradiso*, la manifestación más patente de esa tara social está en lo que el narrador llama el coro, eficaz y versátil metonimia de la sociedad moderna. El coro es relacionado con la ópera, en la que suele hacer el papel del pueblo, para describir a los asistentes a la tómbola en la que muere Andresito (p. 60), pero aparece más caracterizado cuando se nos habla de los estudiantes en el colegio de José Eugenio: “las tímidas murmuraciones de los coros de los primarios” (p. 85) y se les asimila a “durmientes, como el éxtasis que recorre a los coristas en un *Kirie* de Palestrina, cuando la luz, amortiguada en la mañana por las blandas indecisiones otoñales, no puede saltar ya la espesura de los vitrales” (p. 87). En ese punto, la educación vendría a ser una misa cantada — polifónica, en contrapunto— que apacigua y doma a los disciplinantes en el momento en que el tiempo sucesivo amortigua una luz que ya no puede trascender las formas.

No obstante, y gracias al contrapunto —lo cual se siente en la propia presencia del narrador—, tanto en los tramos del relato que nos cuentan la experiencia de José Eugenio en el colegio como en los pensamientos de Cemí luego de entrar a Upsalón y desarrollar la amistad en sus recintos, el fenómeno de la educación es visto como esa oportunidad de conocer al contrario —y al sistema— y probarse a uno mismo, allí el adolescente ya “mira opuestas direcciones y al final echa a andar con firmeza”. Lo que difícilmente se logra eludir, y lo que es mejor que nunca se eluda, es el enfrentamiento con el coro, pues el coro siempre estará al acecho. El coro, verbigracia, es el que mira a Alberto salir del baño donde ha sufrido un castigo que le enseña que debe seguir su intuición, “Le quedaba tan solo ir más allá de Cotzbalam” (p. 95), y no las palabras de unos profesores “profetas de la decadencia” ante la “fingida curiosidad de un rebaño.

Así mismo, es el coro, un coro “estúpido”, en palabras de doña Augusta, el que goza las borracheras de Alberto para murmurar sin oficio (p. 160), y es también un “coro de remeros que testificaban su humillación” el que espía y con “malignidad” (p. 246) se burla del homofóbico Baena Albornoz cuando lo descubre entregado al sexo “tronitonante” (p. 201) del guajiro Leregas. La consecuencia del hecho placentero para el coro es descrita de modo ejemplar: “Los remeros que habían descendido para comprobar la humanidad, y aun la carnalidad, de aquel eterno triunfador pítico, lo habían hecho ya en acabada vestimenta, para huir por los más rápidos postillones dando avisos” (p. 246). Es decir, ellos ya habían oído “el grito del gladiador derrotado”, sabían de su “éxtasis bajo el colmillo” de Leregas y ya solo buscaban “burlarse” —vengarse— de lo que el narrador llama, simplemente, nuestra “humanidad”: una carnalidad a la que el coro le teme (p. 246).

Para Cemí resulta indispensable salir del adormecimiento y la estupidez malignos de una sociedad tarada ante su deseo hipertélico por el monótono sentido histórico y el empequeñecido espíritu científico de una estructura pétreo de la educación que solo sabe reproducirse a sí misma en formas inanes. Por esa necesidad, para el narrador las evaluaciones son “grotescas pruebas” y la puerta del aula que se cierra “un Polifemo beodo que le saliese al encuentro para impedirle seguir tratando esas cuestiones [con Fronesis] dentro de la tradición goethiana de una ‘precisa fantasía perceptiva’” (p. 305). Desde luego, esta alternativa de puertas afuera, que allí mismo nos es expuesta como un “deseoso fanatismo de conocimiento” (p. 305) en términos que para precisarse acuden a Martí, Homero, Goethe, Spinoza, el Génesis, la cábala, el taoísmo y los propios conceptos de José Lezama Lima en sus ensayos y en la novela que leemos, será el contrapunto.

Así pues, el capítulo XI comenzará en medio de esa búsqueda por lo que ya mismo es en el relato, gracias a la estructura epifánica, una respuesta personal de Cemí en tanto intelectual

creativo. En el diálogo sobre San Jorge y el dragón, o diálogo sobre el Apocalipsis, prosigue una busca ya avanzada en el súbito —esa luz no amortiguada por los vitrales—, es parte de la forja de un saber —la percepción hipertélica del universo— no domado por el objetivismo. Y de ese modo, lo que implicarán los hallazgos de Fronesis y de Cemí al enfrentar el coro de estudiantes que los observa será para cada uno la asunción de un camino en contrapunto o diálogo de paridad entre la tradición y su contingencia o mortalidad, camino solitario y arduo del verdadero poeta que la educación moderna solo alienta por defecto, pero que surge a su sombra de la amistad, de una forma de amor no adocenada ni convencionalmente erótica o finista.

5.1.2 Anagogía del diálogo

Encaremos ahora el análisis del diálogo al que nos hemos venido acercando y que hemos mencionado varias veces a lo largo de esta tesis. Solo digamos ya preliminarmente que antes de que el diálogo sobre San Jorge y el dragón se dé, Cemí viene, al inicio del capítulo XI, de una búsqueda explícita de Fronesis desde que sale de casa, y el narrador nos ha explicado largamente el sentido de la amistad que comparten ambos y también en relación con Foción.

Quando el resto de los estudiantes se mostraba desdeñoso y burlón y la mayoría de los profesores no podía vencer sus afasias o sus letargias, Fronesis, Cemí y Foción escandalizaban trayendo los dioses nuevos, la palabra sin cascar, en su puro amarillo yeminal, y las combinatorias y las proporciones que podían trazar nuevos juegos y nuevas ironías. Sabían que el conformismo en la expresión y en las ideas tomaba en el mundo contemporáneo innumerables variantes y disfraces, pues exigía del intelectual la servidumbre al mecanicismo de un absoluto causal, para que abandonase su posición verdaderamente heroica de ser, como en las grandes épocas, creador de valores, de formas, el saludador de lo viviente creador y acusador de lo amortajado en bloques de hielo, que todavía osan fluir en el río de lo temporal. (Lezama Lima, 1988, p. 326)

En ese momento queda claro que para los tres el discurrir intelectual es de primera importancia, no una opción y ni siquiera una actividad a la cual dedicarse, sino una exigencia del

deber ser —heroico, ético— frente a un falso saber mecanicista, y casi una necesidad vital. En el párrafo siguiente, sin embargo, Foción es excluido de la ecuación y solo se nos informa, en comentario auto-reflexivo de la novela (ver 4.4.2), que “tanto Fronesis como Cemí sabían que lo verídico nuevo es una fatalidad, un irrecusable cumplimiento” (p. 326), pues “lo que es tan sólo novedad se extingue en formas ornamentales” (p. 326). La explicación siguiente es, de hecho, un preámbulo conscientemente dispuesto, para el diálogo de los dos amigos, a la manera de una anunciación:

La profundidad relacionable entre la espera y el llamado, en los más grandes creadores contemporáneos, se cumple en una anunciación que les avisa que es naturaleza que tiene que crecer hasta sobrenaturaleza, que es derivación que tiene que lograr de nuevo ser creadora. Naturaleza que tiene que alcanzar sobrenaturaleza y contraturaleza, avanzar retrocediendo y retroceder avanzando, salvándose de un acecho pero vislumbrando un peligro mayor, entre lo germinativo y lo tanático, estar siempre escuchando, acariciar y despedirse, irrumpir y ofrecer una superficie reconocible que lo ciega. (p. 326)

Lo que parece un pensar a la deriva en el camino de Cemí hacia Foción se convierte en todo un estatuto que sin duda inspira y guía cada palabra. Se admite —en contrapunto— la influencia fatal de un “llamado” sobre los más grandes creadores contemporáneos, y en este reconocimiento consistiría su saludo a “lo viviente creador” y, al mismo tiempo, su acusación de “lo amortajado en bloques de hielo”, que no sería otra cosa —esto último— que “el conformismo en la expresión y en las ideas”. Fronesis y Cemí se saben parte de una tradición que no deja de crear valores y formas, “dioses nuevos”, porque no se arrodilla ante el “mecanicismo de un absoluto causal” relacionado con la decrepitud —afasia y letargia— de los profesores y la cómoda burla de los estudiantes, oportunismo condenatorio. Es entonces cuando se da el encuentro¹³⁷.

¹³⁷ Para una lectura del fragmento completo, remitimos a la edición crítica de Archivos de 1988 de *Paradiso*, a las páginas 326 a 335. En la edición comentada de Cátedra de *Paradiso* (2003) se puede encontrar entre las páginas 499 y 510, y en la edición de Era de *Paradiso* (2004), entre las páginas 350 y 360.

Cemí seguía avanzando por los corredores universitarios, donde estudiaban los filósofos, viendo siempre *delante* a Fronesis. Se abrió la puerta, acababa de terminar la clase, y Fronesis, seguido de un grupo de amigos, levantaba la voz en comentario de lo oído durante la hora susurrante en que el dómine había repetido sus monocordes recitados. Mientras los alumnos abandonaban la clase con visible alegría *cantabile*, el profesor rompía los cuadrados de su pañuelo para reabsorber de nuevo el sudor, extendía las manos, haciendo visible, en los puños de la camisa, los gemelos de topacio brasilero, colocaba de nuevo las gafas en su estuche, y cambiando sonrisas ornamentales, se iba retirando con la culpabilidad de ser un tráfuga de la plenitud de la alegría matinal. (p. 326)

El “*ver delante*” se nos ha definido al inicio del capítulo como “vieja frase adivinatoria” (p. 322), y en ese *ver delante* es la imagen de Fronesis la que ha acompañado a Cemí “desde que salió de su casa por la mañana” (p. 322). Como sucede en el capítulo X, donde vemos que ya para Cemí todo adquiere el rostro de Fronesis (ver nota 117), en este punto la fascinación de aquel convierte a este en un horizonte para Cemí que antes había sido el rostro de su madre, Rialta: rostro que se imponía en el sueño de su niñez “tutelando sus oscuridades y desfallecimientos, mitigando las groserías y agresividades de los demás” (p. 134-135). Cemí, en suma, ama a Fronesis, y ciertamente parece muy enamorado. La salida de clase, casi en aprobación de su sentimiento, nos muestra a un Fronesis heroico, altanero frente a un cuadro que, de no ser por su lenguaje y su transgresión de los valores, sería costumbrista: los alumnos celebran el fin de la clase y el profesor fatigado, sudoroso, vuelve a la normalidad, por decirlo así, guarda sus gafas y se retira con las zalamerías propias de una rutina que ha opacado la plenitud de la mañana: que con una enseñanza cansina niega el disfrute del conocimiento.

Con todo, se esboza en la insatisfacción de Fronesis una perfecta definición de Upsalón: la universidad empieza justo allí cuando termina la clase, cuando se levanta la sesión y los amigos salen del salón. Entonces se aprecia bien que hay por lo menos dos universidades que cohabitan espacios contiguos: la de los filólogos/científicos que intentan imponer la fe en la razón y la de los —otros— fantasiosos que se mantienen —consciente y beligerantemente— aferrados a la

pertinencia cognitiva y a la validez humana de las muchas religiones, de todas las mitologías reprimidas pero vigentes, de los viejos misterios tan irresolubles como fascinantes, de las nobles y creadoras intuiciones poéticas. Eso nos lleva a plantear que en *Paradiso* el súbito irracional, la hipertelia fervorosa y la epifanía mística constituyen conceptos de una episteme válida, el contrapunto, para acceder al conocimiento.

—Nos hablan —decía Fronesis colérico— de las águilas sobre la cabeza de Pitágoras, y la eterna referencia al muslo de oro, para comenzar solapadamente a disminuirlo, pero de su relación con Apolo Pytio, donde empiezan a cantar los números, guardan silencio. Si al menos nos enseñaran a contar, aunque fuera del uno al siete, de acuerdo con los símbolos numerales pitagóricos, tendríamos el encantamiento de la proporción y las columnas de los templos griegos y de las catedrales medievales. (Lezama Lima, 1988, pp. 326-327)

La queja de Fronesis es a una inercia que reduce el saber a unos datos. Él aprecia a Pitágoras como una lógica soberana o autónoma: todo lo relativo al matemático de Samos estaría imbuido en —o sería propio de— una mentalidad del todo distinta a la del enunciador del sistema educativo moderno —un vulgar “dómine”—, quien solo se contenta con repetir unas referencias superficiales, convertidas así en lugar común. En sí, lo que se ha obviado en clase es la central inspiración divina, o bien, mitológica, de Pitágoras, la cual entraña una concepción encantatoria “de la proporción” que, ni más ni menos, sería el mismo conocimiento que habría erigido a los templos griegos y a las catedrales medievales. Los “símbolos numerales pitagóricos” exigen aquí una forma sagrada y poética de vivir las matemáticas “donde empiezan a cantar los números”.

Más adelante comprenderemos que, entonces, lo que Fronesis reclama que sea considerado en las aulas es un pensamiento no cuantitativo, y que esa nueva asunción, implicaría, precisamente, un método no objetivista, una intuición simbólica capaz de percibir la simultaneidad, no la sucesión, de la línea de los números naturales en esa misma “manera completiva [hipertélica] que

soporta la imagen”¹³⁸ (p. 354). O sea: una intuición poética, sacralizadora de la cifra, una mitología de los números que ha operado en la historia generando cultura, pensamiento, creación, lejos de esos valores del objetivismo que nos hacen ver en ella un simple exotismo. Por eso Cemí y Fronesis elevan entonces lo que Vitier ha llamado, a tono con Fronesis, “cántico de los números” (Lezama Lima, 1988, p. 513), una muestra de diversas interpretaciones de cada número, del uno al siete, que se han dado a lo largo de muchas épocas y culturas —remitimos a las páginas 326-328—.

Pero una vez Cemí y Fronesis terminan la exuberante serie de ejemplos, sucede el hecho que desencadena su diálogo temerario sobre San Jorge y el dragón.

El coro de los estudiantes que había oído por primera vez el hechizo de los numerales cargados de símbolos pitagóricos, prorrumpió en aplausos mezclados con risotadas de alegría amigotera. Cemí abrazó a Fronesis, más para darle las gracias por la fineza que había tenido con su madre [el regalo de un ramo y un pastel de frutas luego de una cirugía, pp. 328], que por la pequeña proeza del conteo a dúo que habían hecho.

—Recuerda —dijo Cemí—, que Herder se le hacía insufrible a Goethe, porque en su presencia tenía la costumbre de aplaudir alguna cosa que le gustaba dicha por el guardián de Margarita.

—Los que nos oían —le contestó Fronesis—, estaban ansiosos de ser simples masas corales, no participar en el ascenso del número en el canto. Eso es uno de los signos de lo cuantitativo en nuestra época, su comodidad para convertirse en coro, aunque halle o no los grandes acentos trágicos. (p. 328)

¹³⁸ Lo completo es la apoteosis de lo hipertélico, en oposición a la perspectiva cuantitativa del objetivismo. Es, en un sentido estricto, la plenitud del pensamiento lezamiano, y puede apreciarse a carta cabal en el pasaje de *Paradiso* en el que se describe “el cuarteto de Ravel” —o sea, el célebre cuarteto de cuerdas en fa de Maurice Ravel, compuesto entre 1902 y 1903—. Ese pasaje, que debe ser citado en toda su extensión, señala: “En ese cuarteto, por encima de las suspensiones impresionistas, de la pureza en que se intentaba aislar la sensación, dándole una momentánea soberanía a ese fragmento, la forma cuarteto predominaba, desapareciendo casi la sensación en el continuo de una sonoridad apoyada, donde un fragmento se anegaba de inmediato en la totalidad de una fluencia, impidiendo la unidad de la corriente sonora los reflejos de cada ola, pues aquella forma contenía implícitas la participación y la justificación, así cada compás estaba hecho en relación con la corriente sonora, con su fluencia en persecución de una suprema esencia y al mismo tiempo parecía mirarle a la cara con fijeza a todo el que se le acercaba para dar cuenta de sus actos en el cosmos del sonido” (Lezama Lima, 1988, p. 235). Palabra por palabra, podemos relacionar aquí “la sensación” o el “fragmento” en el cuarteto con las cifras discretas de lo cuantitativo, mientras que “la unidad de la corriente sonora” corresponde a la intuición simbólica de un “continuo” temporal, “la totalidad de una fluencia”, que vincula o anega esas proporciones —“reflejos” suspendidos— momentáneamente soberanas “en el cosmos del sonido”, o es decir: en el cuerpo del tiempo, simultáneos.

Es un hecho palmario y de gran importancia el que Cemí y Fronesis coinciden de una vez en el rechazo al aplauso de sus compañeros. Su sintonía es mucho más honda que la que dicta la popularidad —es una “fineza” familiar, íntima—, y la proeza les parece pequeña, un simple “conteo” que tiene su acento trágico en la incomprensión de quienes lo celebran, pues justo lo que el real “canto” contravenía era el imperio “de lo cuantitativo en nuestra época”. Los estudiantes que los oyen —lo cuantitativo convertido en juez— “no participan” en ese “ascenso del número en el canto” que diverge de la sucesión acumulativa de los números naturales y, por ello, solo suman las pruebas de lo que les parece una exhibición erudita y aplauden por cualidades superficiales como la buena memoria de Cemí y Fronesis o la variedad de datos que estos exponen.

Son la vergonzante respuesta de sometimiento al destino, o mejor, de ausencia total para enfrentarse con el *fatum*. Serían incapaces de salir a enterrar a su hermano en contra de la prohibición que les dictan las propias leyes de su destino trágico. Como hay la poesía en estado puro, hay también el coro en estado puro en los tiempos que corren, que tiene la obligación impuesta de no rebelarse, de no participar, de no enterrar a su hermano muerto. Creen que nos halagaban con sus aplausos y nos entristecían. Nosotros les ofrecíamos una elemental entrada de la cuerda, que ellos deberían de haber sido los encargados de convertir en un desarrollo sinfónico. Aplaudir y reírse es su función de circo. (p. 328)

El sentimiento de vergüenza que aquí despierta en Fronesis lo cuantitativo cómodamente convertido en coro implica creer en una verdad anterior a los hechos —entenderlos como encrucijada o contrapunto, la dualidad religiosa cuerpo/alma—, o sea: una verdad paradójica frente a la cual el sentimiento trágico sea posible. Hablamos de “las propias leyes [del] destino”, que —desde la Grecia mítica, digamos un viejo Príamo arriesgando su vida en campo enemigo para rescatar el cuerpo de su hijo, semejante a esa Antígona rebelde, y previa a Sófocles, ante la prohibición social de “enterrar a su hermano muerto”— oponen al individuo y a las leyes humanas

o a la realidad ciega —en el caso de Edipo—, en una contradicción irreconciliable frente a la que los héroes no se someten, aunque caigan vencidos bajo la mirada estremecida del coro¹³⁹.

Fronesis, indignado frente al coro abyecto que son las masas sociales de la modernidad, dóciles ante una “obligación impuesta” e “incapaces” del sentimiento trágico, es recipiendario postrero de esas leyes del destino y con sus palabras hace a Cemí su compañero. Los amigos, en reveladora metonimia, “ofrecen” a sus escuchas un motivo sinfónico, “una elemental entrada”, desde la cuerda, grupo instrumental muy preciso —la sinfonía es el género musical de la burguesía por excelencia, y la cuerda es el grupo que solía conducir a la orquesta moderna, como los intelectuales de “las grandes épocas”—, pero “ellos” —lo cuantitativo convertido en coro— desmerecen de ese ofrecimiento: no lo entienden. Su actitud es “función de circo”, semejantes al payaso que no sabe que lo es, ese payaso “entristecedor” que se toma a pecho su rol de juez.

Lo que sigue es el fragmento citado antes (5.1.1) en el que se asimila el desencuentro entre Ismene y Antígona a la hipotética respuesta conformista del coro al héroe moderno y a la inmediata réplica de este —la heroína— en la obra de Sófocles: “Tú, en verdad, preferiste vivir, y yo morir”.

Entonces Fronesis continúa.

—Ese coro que no se rebela ante la prohibición pavorosa, que no participa, que no sigue al escogido para interpretar y deshacer el *fatum*, ha venido a reemplazar a los antiguos dragones, cuya sola función era engullir doncellas y héroes. El dragón entra en el combate que lo va a destruir en condiciones de desigualdad, que es lo que le da su grandeza. Por donde quiera lo rodean los envíos pestíferos, que él mismo elabora como una emanación de su maldito, llega a un lago y lo pudre, engulle la ternura del vellón como una cobarde

¹³⁹ Sin embargo, la modernidad, “los tiempos que corren”, no es la única coyuntura que ha borrado de las masas esa nobleza heroica del coro social en la vieja tradición. En “Las imágenes posibles” de 1948, José Lezama Lima (2010) lo expresaba de esta manera: “En el período mítico, el coro [aquí los escuchas y primeros lectores de los cantos homéricos] ondulaba y seguía al entonador [al rapsoda], que marcaba una medida, *indicaba y era* el individuado, el actor. *El coro vislumbraba al entonador, no al objeto*. En la época períclea, los dialogantes son sucesivamente objetos, oyen como estatuas y al hablar trazan un modelo, no una entonación” (p.118) [énfasis nuestro]. Así pues, para José Lezama Lima sería el objetivismo en la mimesis del teatro —al mismo tiempo que sucede la disolución del mito en la filosofía, durante el siglo de Pericles— el que fragua un vaciamiento del sujeto —el rapsoda, y por ende el dramaturgo, el autor en sí, dejan de existir— que proyecta su correspondiente descompensación objetiva en un coro y un colectivo que ahora contemplarán lo trágico con más resignación y secreta comodidad, y con más frialdad —en el distanciado estremeciendo de una catarsis terapéutica—, que auténtica conmoción o espanto.

regalía, tira su respiración contra las puertas de la ciudad que se derrumban en una llamarada de azufre. San Jorge, etimológicamente el labrador, conoce la tierra y sus exhalaciones odoríferas. Su armadura se anega en la luz. El dragón no tiene misión, puede vivir derrumbado en el lago, adelantando la pezuña para las contracciones de la alimentación que no transmuta. El dragón tiene que engullir la hija inocente, que aguarda abrazada a su oveja. El dragón duerme en el hervidero del lago y la doncella espera en oración. Es el momento en que pasa el caballero, cuya vida es sólo encaminarse a cubrir de ofrendas a su hermano insepulto. (p. 329)

Aquí entra en acción el súbito para, con un atrevido contrapunto, la analogía inesperada entre un coro trágico acomodado y “los antiguos dragones”, exaltar a la hipertelia. La hipertelia sería en la tragedia un resquicio por entre el cual la existencia humana se libera por un momento —súbito—, y en términos trascendentes, no objetivistas, de un orden impuesto, ya que la causalidad de lo cuantitativo o de las leyes humanas es puesta en crisis por el héroe trágico a la vista de un coro que lamenta la paradoja fatal. Pero ya que la sociedad moderna, según Fronesis, es un coro incapaz de cantar el contraste entre esa causalidad y un destino individual, se asemeja al insensible dragón, y es además prueba de la imposible y total liberación. La hipertelia, en últimas, sería confirmada por un héroe culto, un soldado ancestral —labrador, poeta— que conoce al dragón y lo enfrenta por azar, o por milagro —por la plegaria a Dios de la doncella—.

En efecto, el dragón, el coro moderno, entra al combate que lo destruye —la novela *Paradiso*— “en condiciones de desigualdad” porque su monstruosidad es evidente. La sociedad moderna estaría, como él, rodeada de unos “envíos pestíferos” propios y ya no trágicos, sino males que no pueden ser llamados de otra manera. En el listado de Fronesis son pudrición de las aguas, matazón de inocentes entregados por el poder cobardemente, destrucción de la cultura —“las puertas de la ciudad”— sin más sentido que engullir sin digerir lo que se destruye. El carácter redentor de la “hija inocente” debe aún en el diálogo aguardar por una definición más precisa, pero entre tanto el labrador, el poeta, aparece allí también sin motivo, hipertélicamente, en un súbito,

conocedor de esas “exhalaciones odoríferas” de la realidad, de la destrucción y de la muerte, y con el fin noble, ajeno al momento, de retar lo prohibido: honrar a Cristo, su prójimo insepulto, en medio —nos dice la leyenda— de la persecución a los suyos.

San Jorge es la réplica cristiana de Antígona, sólo que en el primero actúa la gracia, en la victoria y en el sacrificio, y a Antígona la fatalidad la ciega, entierra a su hermano muerto, pero provoca la muerte de su escogido Hemón. “Un dios gravemente irritado contra mí me sacudía la cabeza y me lanzó por funestas sendas”, dice el tirano Creonte levantando el cadáver de su hijo. Pero San Jorge en el esplendor frente al dragón, entrando mutilado en la gloria, ha escuchado la gracia que lo lleva a la eternidad de la gloria. Su destino es el más risueño de la naturaleza, cuando el martirio lo lleva, transformada su mutilación, a la suprema esencia de la sobrenaturaleza. Los dos enemigos, Antígona y Creonte, son derrumbados por el *fatum*, una no logra enterrar a su hermano muerto, —su grandeza está en ponerse en marcha para enterrarlo—, y Creonte pierde a su hijo cuando se decidía a escuchar el oráculo de Tiresias, hombre-mujer, ciego-visionario, dios burlón, el antitrágico, el cínico, el voluptuoso infinito, más allá de la carcajada fálica del dios Término, el acariciador de las ágatas de Birmania: dureza y transparencia. (p. 329)

De manera vertiginosa, Fronesis establece una nueva analogía. En un primer momento, veíamos que el coro trágico se degrada en la modernidad hasta ser similar a “los antiguos dragones”, y en especial al dragón de la leyenda de San Jorge¹⁴⁰, y en un segundo momento Antígona, la heroína trágica, deriva en el héroe de algo que hace de la tragedia un combate más claro, épico, de las fuerzas del bien y el mal. Ya el héroe puede estar convencido de que su entrega “en la victoria y en el sacrificio” es justa —un sacrificio del que no hay información pero Fronesis asume que conocemos¹⁴¹—, sin lugar al lamento, porque ahora el rival del héroe es justo un coro

¹⁴⁰ La visión del dragón que nos ofrece José Lezama Lima (1971) es distinta pero no del todo opuesta en “La biblioteca como dragón”, de 1965. En este ensayo, el dragón del que se trata es “el dragón inapresable” de Lao-tse (p. 110), “la tierra del dragón verde, lo inapresable” (p. 123), o más exactamente “una mutación” (p. 131), o sea, una imagen del Tao, exactamente igual a la biblioteca de Kung-tse, que expresa lo inefable, que atesora la sabiduría oral, “el signo de la eternidad” (p. 133). La semejanza está en que el dragón de este pasaje de *Paradiso*, y lo veremos en seguida, representa, a partir de una mixtura de otras tradiciones —de Persia y el Apocalipsis a la *Legenda Sanctorum* y la iconografía del primer Renacimiento—, la plena dimensión material o inmanente de la existencia, es decir: un orbe tangible pero efímero y también inapresable. La diferencia radica en que, mientras este dragón material solo acepta el triunfo total o la muerte definitiva, el dragón verde o el dragón del este —el dragón del taoísmo— no es inflexible, sino una totalidad que se deja metamorfosear por “los hombres de letras” (p. 137), lo cual se debe a la fluidez del Tao.

¹⁴¹ La figura de San Jorge, conocida desde los siglos IV y V d.n.e., fue canonizada por el papa Gelasio I en el año 494, más por la dignidad de un culto enormemente popular, que por la veracidad de su existencia. Según la tradición, San Jorge fue un soldado romano que se negó a hacer parte de la persecución contra los cristianos y por eso murió torturado.

insensible. La hipertelia es plena: San Jorge triunfa por la fe. Cuando se nos dice que él “en el esplendor frente al dragón, entrando mutilado en la gloria, ha escuchado la gracia”, la identidad de victoria y derrota es subyugante: entendemos que el dragón es el poder que mató a San Jorge, pero que este alcanza entonces “la suprema esencia de la sobrenaturaleza”.

—En el mundo helénico —prosiguió Fronesis—, los dragones aparecen en las escolleras de las Simplégades, rodeados de cuevas donde descansan los pescadores de las sustancias que tiñen. Están allí en acecho para engullir a los náufragos, o huyen llevándose a la madre de los peregrinos, lanzándoles peñascos del Hades para evitar su rescate. Los moradores de las Simplégades quieren apoderarse de los náufragos, para ofrecerlos como ofrenda en el sacrificio, pero entonces les sale al paso el dragón, evitando el sacrificio horrible a los dioses, pero tan sólo para engullir él esas víctimas de los naufragios. Parece como si se le hubiese brindado al dragón un destino opulento, salvar a los náufragos, pero que éste, aborto del Hades, lo hubiese rehusado. Sale al paso, en el mundo griego, para evitar el mal de ajanía y ofrendarse a sí mismo, de igual manera que el coro, en los días nuestros, sólo soporta las exigencias de sus contracciones y le sale al paso a los aventureros que quieren aumentar su dosis de pecado original, impidiendo la *felix culpa*, el mal como un momentáneo aventurarse en la noche, enriqueciéndose con las suntuosas lecciones de sus caprichos. En nuestra época sólo el dragón puede mentir, puede engullir, puede transformar la mentira en la piel del mundo. (Lezama Lima, 1988, p. 329-330)

De nuevo se extrae una profusa imagen del pasado —los dragones del “mundo griego”— para tejer una mejor descripción del coro en la secularización. En este caso, el rescate aparente que hacen los dragones a las víctimas de los sacrificios, solo para devorarlos ellos, sería igual a la seducción con que la sociedad moderna busca eliminar el riesgo de los aventureros. El contexto es siempre el católico, pues el aventurero es visto en tanto especie de pecador que no busca la comodidad sino el conocimiento y así alcanza una redención más plena por medio del incremento de la *felix culpa*, ese pecado necesario, según la escolástica, para la redención. El falso puritanismo de nuestros tiempos está en que es el coro moderno el que se arroga todos los derechos, ya que no

La leyenda del dragón surgió siglos más tarde y fue propagada en Europa desde el siglo XIII por el compendio hagiográfico de la *Legenda Sanctorum* —conocida como *Leyenda áurea* o *Leyenda dorada*—. Digamos desde ya, por demás, que el nombre Santurce, que lleva un personaje de *Paradiso* —el envejecido médico cuñado de Rialta—, es el nombre vasco de San Jorge. El uso de este nombre por José Lezama Lima es consciente y del todo irónico.

hay Dios, se pone en su lugar, legitima todos sus actos para adormecer y conducir las voluntades personales, y así transforma la mentira “en la piel del mundo”.

—La serpiente crece a dragón y disminuye a oso. En un salmo del himnario de Fayoum, se dice “el dragón de cara de león y su madre la Materia”. Ya podemos reconstruir la línea: coro, dragón, materia. Y era creencia de toda la religiosidad medieval que la materia había formado el cuerpo del Príncipe de las Tinieblas. Es esa Materia la que lucha contra los *eones* del héroe, de la poesía y de la luz. Pero la línea que anteriormente señalábamos contenía su devoración, coro, dragón, materia, Árbol de la Muerte. Severo de Antioquía ha señalado los signos de los miembros del Árbol de la Muerte: “No se conocen los unos a los otros, ni tienen noción unos de otros, sólo conocen su propia voz, ven solamente lo que está delante de los ojos. Si cualquiera de ellos grita, entonces se entienden”. Eso es lo único que perciben y se lanzan con impetuosidad halconera sobre la gritería. No conocen nada más, desconocen totalmente la lejanía, la creación de la ley de la extensión por el Árbol de la Vida la aborrecen, reposando en la eternidad de su ceguera. Todos los días al despertar el dragón le lleva una carreta de piedras al Árbol de la Muerte. (p. 330)

Esa mentira del mundo está en la capacidad polimórfica del dragón, que es una forma de la serpiente del paraíso, así como esta podría adoptar toda otra forma posible —el oso, la cara del león, el multicéfalo coro moderno, o el rostro de piedra de Upsalón¹⁴²—. La línea “coro, dragón, materia” —esto es, lo opuesto a la “profundidad relacionable entre la espera y el llamado, en los más grandes creadores contemporáneos” (p. 326)— es una línea genealógica que encuentra en el Árbol de la Muerte la raíz de su obcecación sin sentido. Si la sociedad secular se vislumbra como carne del “Príncipe de las Tinieblas”, gracias a una imagen de la alta cultura medieval, y si, según Fronesis, con un vocabulario propio del gnosticismo, en “*eones* del héroe, de la poesía y de la luz”, ella sería la propia pugna con la inteligencia divina, entonces Upsalón, como el mundo al que Cristo decía no pertenecer (Jn, 18:36), es un reino ciego poblado por ciegos que sueñan. Así, se hace claro el que ni el rostro de luz —la imagen— de Fronesis, ni el súbito, valdrían sino por una

¹⁴² Resaltemos esa mutación del dragón en la Universidad materialista de la secularización. La Universidad se aprecia aquí como Iglesia secular, un museo de otros dogmas, nuevas verdades absolutas, solapadas en un método supuestamente irrefutable e inevitable que el estudiante debe combatir y que el poeta debe reinventar.

forma intangible —hipertélica—, no por lo que nadie “vea delante”, así esto sea esa imagen mental u horizonte trascendente a “lo que está delante de los ojos”.

—En esa extensión que media entre el día del Juicio Final —intervino Cemí, aprovechándose de la pausa forzada por el cansancio de Fronesis—, cuando la tenebrosa frase de Jesús: *Ay de las mujeres lactantes y de las embarazadas porque serán pasadas a cuchillo*, y el banquete final que se dará en Jerusalén, después de la extinción del género humano, en que Cristo convocará a las alimañas y a las bestias del bosque, habrá tiempo para que el demonio prepare una de sus tretas.

—El Maligno se encontrará entonces, en el día del Juicio Universal, frente a la Resurrección. (Lezama Lima, 1988, p. 330)

Cemí inicia una réplica a la elucubración casi metafísica —pitagórica— de Fronesis. Sin continuidad lógica, sino a partir de otro súbito, una visión caprichosa, es el consecuente desarrollo de la “elemental entrada” propuesta por su amigo —y no sobra añadir, en el mismo ámbito íntimo de “la cuerda”, tal cual sucede en obras no sinfónicas, más recatadas, como “el cuarteto de Ravel” (ver nota 137)—. El nuevo movimiento, un breve y grave *adagio*, sugiere ya un mito derivado, del modo en que el discurso de Fronesis era también “derivación [...] creadora” (p. 326). En este caso se parte del mito cristiano del fin de los tiempos, consignado en el Apocalipsis, pues la imagen de un tiempo lineal que concluye es el lugar adonde llega por necesidad la lucha entre la intuición poética y una visión cuantitativa del mundo. Como examinábamos en 2.1.2, otra vez lo que apreciamos luego de un anuncio sutil, las digresiones de Cemí sobre el intelectual moderno, es la erección de un mito, ahora el mito central de *Paradiso*.

Retomemos las palabras de Cemí.

—El Maligno se encontrará entonces, en el día del Juicio Universal, frente a la Resurrección. Su vencimiento parece ser definitivo, ya no hay muerte y los cuerpos de gloria cantarán su esplendor. Pero es innegable que esas mujeres lactantes o preñadas, tendrán la secreta idea de continuar, en sus hijos, la aventura del vivir. Tendrán ellas que aceptar, por los hijos que lactan o los que lleven entrañados, la destrucción de sus vidas por la promesa de la resurrección. La resurrección les promete con entereza que esos hijos que lactan aparecerán en la cita final en el cumplimiento de su desarrollo y en el esplendor de

una vida plena, cuya promesa llegará también hasta las madres preñadas, que ese día, en una promesa que es más aterradora pues no han visto aún el rostro de su secreto entrañado, verán el hijo que no pudieron acariciar en el momento en que le enseñaban la luz terrenal, con un cuerpo que en el día de la plenitud tendrán que comprobar con unos ojos que les nacerán para ese momento de mortal reconocimiento. Tendrán que contentarse con ver un cuerpo que no logró desprenderse de sus entrañas, y cuya vida les será relatada por el relámpago de la vida eterna y no por sus maternales cuidados. (pp. 330-331)

La palabra “Maligno” se refiere, por supuesto, a lo cuantitativo hecho coro, que tiene su raíz en la muerte, pero es también la serpiente hecha dragón, y es Upsalón con su cara, cuerpo y cola de escalera de piedra. En un momento final del tiempo lineal, el tiempo acumulativo del historicismo objetivista y la cultura judeo-cristiana en que han sido criados Cemí y Fronesis, lo que queda es una imagen de esa línea: el cuerpo de la serpiente. La apreciación de la historia en todas sus escenas les confiere una simultaneidad eterna a sus actos. De hecho, una vez extinto el género humano, “ya no hay muerte”, no hay más tiempo, pero la evocación aún es vívida, prestemos atención a los tiempos verbales: “*es* innegable que esas mujeres lactantes o preñadas *tendrán* la secreta idea de continuar, en sus hijos, la aventura del vivir”. El simple cuadro es una culminación aporética: la muerte se hace más que nunca absurda, pues las vidas anuladas serían vidas en esplendor para unos ojos nuevos, “dioses nuevos”.

—Y lo que agravará aún más su terrible momento de escoger entre la destrucción de esos cuerpos y la resurrección de sus sobrecuerpos en el Valle de la Gloria, será que tendrán que decidirse con una dialéctica amaestrada en el racionalismo tomista, que les demostrará según razón y no según imagen, que la resurrección era el único final que se podía esperar. Se abandonarán a su razón, la mañana en que el ángel anuncie que la tierra ha comenzado a temblar y las madres tienen que ver morir a sus hijos recién nacidos y los aún nonatos en aras de la resurrección. No se habla de que les serán entregados sentidos nuevos para tan inusitado suceder; su vieja razón es lo único que les será permitido utilizar rodeadas de la tierra que tiembla. (p. 331)

Estas madres trucas, en verdad, aún vacilan, no se deciden todavía a dejarse ser “pasadas a cuchillo” con sus hijos, siguen haciendo repulsa porque en el momento final solo podrán

abandonarse a —o poner su fe en— una razón “vieja” que sustituye radicalmente a la fe o que viene generosamente en su apoyo, una dialéctica absurda, aporética, pero “amaestrada” en la lógica, que “demostrará” la necesidad de lo que es así de inevitable que inaceptable en un tiempo hipertélico, un tiempo trascendente y no simplemente objetivo: morir para vivir, o esto es, haber existido para ser, imagen de la imagen. La opción “entre la destrucción de esos cuerpos y la resurrección de sus sobrecuerpos” es falsa, pero lo que comprueba la implicación de lo último en lo primero, implicación igual al *uróboros* —y a *Paradiso*—, es un silogismo que se desprende de las palabras del ángel: “ver morir a sus hijos [...] en aras de la resurrección”, y que oscila sobre la imagen —la tierra tiembla—, en la percepción plena de la experiencia: todo lo que es fue, todo lo que fue era; *ergo*, todo lo que era es.

Se trata, en este punto, de la epifanía mayor, la epifanía de la resurrección.

—En ese momento su razón tomista tiene que estar convencida de dos postulados aparentemente antitéticos en la naturaleza humana, como son la repugnancia de la muerte y la resurrección. El sutil y vagaroso convencimiento de la resurrección tiene que llevar a las madres a la aceptación de su muerte y la de sus hijos, y abandonarse al convencimiento de una forma natural que seguirá actuando después de la muerte conforme a la naturaleza. Tienen que estar convencidas de que su materia está hecha para la muerte y su forma para la resurrección. Rodeadas del espanto del día final, tienen que soportar la sorpresa de una forma que hasta ese momento hipostasiada totalmente en su naturaleza, se libera ofreciéndole a esas madres la resurrección, en función de esa conveniencia formal. Y mientras han vivido en la naturaleza, en ese día en que su razón enloquecida tendrá que convencerlas de la terrible muerte de sus hijos para que vivan eternamente, tendrán que estar convencidas de que la muerte es contranaturaleza, y que lo que era desconocido para ellas, la resurrección, es naturaleza que se les presenta por primera vez para matar a sus hijos. (p. 331)

Esta es la conclusión que ofrece Cemí, como nuevo motivo para el diálogo con su amigo.

La idea de Fronesis que la materia y, en tal sentido, lo que vemos delante de nuestros ojos, sería muerte, solo es efectiva puesta contra la lógica cuantitativa —objetivista— propia de la escuela y la sociedad modernas. Aquí las madres, que en *Paradiso* observan la unidad, el tiempo completo

de la experiencia —al respecto hay pasajes clave inspirados en la sonrisa de doña Augusta (p.142) y la mirada de Rialta (p. 320)—, llegadas a la última consecuencia de un tiempo lineal sin poder cumplir con su naturaleza, se ven arrebatadas por el súbito mayor, “deben soportar la sorpresa de una forma [...] que se libera”, que “seguirá actuando después de la muerte conforme a la naturaleza”. Así, la voracidad hipertélica —ciega— de Lucía quedaría redimida en la misma sabiduría —hipertélica— de Rialta por cuanto una misma “razón enloquecida” será la que las convenza de la irrealidad de una muerte *contra naturam*, más transitoria o aparente que la imagen o que la vida misma. La resurrección, en cambio, sería una extensión sobrenatural de la vida: una imagen que recibe y precisa a la muerte.

Fronesis riposta en desarrollo armónico del contrapunto.

—Será tan monstruoso —continuó Fronesis—, como ver a San Jorge, el destructor del dragón, del monstruo, convertido en un monstruo también para entrar en el reino de los cielos. Como el dragón escogitando fuego sulfúreo, vemos a San Jorge en tierra, costuroneado, con una piedra gibosa sobre el pecho. Una rueda de acero punteado recorrió su cuerpo para trocarlo en una llaga amasijada. ¿No había luchado contra el dragón, cuyo cuerpo está lleno de dientes de sierra, quemantes como el ácido de la sal? Latigazos devoraron sus carnes, enseñando los huesos brillantados. Zapatos de hierro con carbunclos sustituyeron las antiguas espuelas. Al final, pidiendo que lo llevaran al templo de Apolo, los dioses paganos se negaron por sus propias cabezas huecas, entonces San Jorge afirmó sus dioses al cortársele la cabeza. Tan monstruoso como el dragón de su victoria, así como aquel se despeñó en la absorbente vaciedad de los abismos, con su larga baba cortada y su fuego de muñecón engullidor, San Jorge entra en el reino roto por todos los ojos porosos, con la piel corrugada por los restriegos del látigo y con el hueco sanguinolento de la cabeza quitada por el espadón del emperador infestado. Monstruo vencido y monstruo vencedor, cada uno a su lugar para la eternidad. (pp. 331-332)

La ambigüedad semántica es de una cobertura tal que solo nos permite columbrar ideas según la vivencia oblicua, la lógica propia que genera el súbito mediante la “derivación en red” (p. 99) de sentidos autónomos de la que habla Mignolo (1979). De este modo, no hay por qué temer, sino anotar, las connotaciones menos objetivas o más insólitas que podamos registrar. En especial, una frase ejemplar del súbito lezamiano articula innumerables circuitos de sentido: “Al final,

pidiendo que lo llevaran al templo de Apolo, los dioses paganos se negaron por sus propias cabezas huecas, entonces San Jorge afirmó sus dioses al cortársele la cabeza”. La interpretación se hace imposible a no ser que privilegiemos y acudamos a lo que se haya dicho antes, por ejemplo, sobre Apolo, o en general, al contexto católico de la frase en el diálogo. La relación de Apolo Pytio con la intuición poética de Pitágoras era perfilada cuando Fronesis inicia el cántico de los números y expone al número uno de esta forma: “Así, en Apolo comienza el Uno, *a* igual *sin*, *polys* igual a varios, exclusión de la multiplicidad” (Lezama Lima, 1988, p. 327).

Esta es una clave, por cierto, no poco enigmática, para descifrar la frase citada. Los que piden que San Jorge sea llevado al templo de Apolo son los dioses paganos. Quien niega a los dioses paganos es San Jorge, pero los niega porque son imágenes sin sustancia, cabezas huecas, o bien: “multiplicidad”. Por eso, los varios dioses que él afirma al dejar que su propia cabeza humana sea cortada —que su imagen viviente sea borrada—, son, sin duda, la Santísima Trinidad —que, digamos de paso, por los años en que surge el mito de San Jorge es aún parte de candentes debates entre los cristianos—, o bien: aquella exclusión de la multiplicidad —Apolo— que viene a dar en la realización de la hipóstasis, el monismo de Occidente, la presencia de Dios en el Hijo y en todas las manifestaciones del Espíritu Santo. Solo por exclusión puede una deidad afirmar al Uno, aquí la deidad es un animal —*ser con alma*— decapitado. La hipóstasis impone la monstruosidad, y esto es una epifanía mundana que no exime al vencedor del monstruo.

—San Jorge gana la bienaventuranza con los mismos signos monstruosos que el dragón se sumerge sin hálito en el lago de azufre. Ambos ascienden con su vestidura monstruosa a ocupar su distinto sitio en la eternidad. El cuerpo del dragón atravesado por la lanza, y San Jorge decapitado, sin piel, chamuscado, triturado casi, ambos se asemejan en la monstruosidad, pero se diferenciarán el día del Juicio Final, de la cita en el Valle del esplendor de los cuerpos en la Resurrección.

—En espera de ese día, quizá la misma víspera, cuando la palabra de vida le exija a las madres tan súbito y pavoroso sacrificio, el demonio aparecerá como la culminación de la

energía acumulada por el conocimiento y como el mejor intérprete de esa inocencia de las madres. (p. 332)

Fronesis se adentra en una cuestión terminal —cabeza y cola, germinal—. Si ya sabemos quién es el héroe, un ser monstruoso que con su sacrificio afirma su sustancia derivada, su existir en el Ser, ¿qué ser es el monstruo, o bien, qué es lo monstruoso en que se convierte siempre el héroe para vencerse a sí mismo? ¿Cuál es la diferenciación trascendente, “el día del Juicio Final”, entre el héroe necesariamente monstruoso y el monstruo? Fronesis lo entiende, y nos ha dado pistas de ello, en tanto “energía acumulada por el conocimiento”, es decir, en tanto suma total de un saber cuantitativo. No es solo juego retórico el plantear hoy en la informática y el universo de la internet una forma serpentina, de hidra, o alma de la Materia, en la acepción clásica de la forma¹⁴³, como el ánima del cañón, médula del Árbol de la Muerte.

En cambio, la inocencia de las madres, léase bien: su ignorancia, nuestra ignorancia, es la misma de “la doncella” en oración —en la *Legenda Sanctorum* su nombre es Hija—, pero la repulsa de ellas a la muerte es el anhelo por una aventura sin culpa, o lo que es igual: por una *felix culpa* sin redención necesaria, pues la inmortalidad es una vida sin fin, *a-télica*. El alma, o la forma hipostasiada —la Hija—, en el trance frustrado de prolongar indefinidamente “la aventura del vivir” en una prole, frente al cese de su prolongación inminente o efectiva “en aras de la resurrección”, o es decir, frente al triunfo aparente de la muerte, se negará siempre a ser aquel monstruo: a parir muerte o a ser devorada por la muerte que ha parido. Ahora bien, la idea de una *felix culpa* que la mujer ya preñada o lactante, la madre prendada de su hijo, quisiera superar o

¹⁴³ Aristóteles (2008) afirma: “Luego el alma es necesariamente entidad en cuanto forma específica de un cuerpo natural que en potencia tiene vida” (p. 168). En otras palabras, la sustancia individual —o ser de los entes— estaría determinada por la especificidad de su existir. En cuanto a la materia en tanto reino o continuo, su diferenciación constituye un vertimiento de lo indistinto en el fruto material del conocimiento, pero esto llevado al extremo de un conocimiento total terminaría por excluir a todo observador, o sea, en primer lugar, a Dios, y por supuesto al ser humano. Sin observador posible, no habría imagen, no habría forma, y en cualquier caso sería, por demás, un proceso sin fin, sin objetivo último o *thelos*: una consumación absoluta de la muerte o, más bien, del no ser.

desvanecer, complementa y refuerza a la aporía de Cemí sobre una madre rebelde que resultara redimida por el súbito (i)lógico de una resurrección mortal.

La figura central es la ambición infinita que promete lo cuantitativo en el extremo del conocimiento humano: el demonio, serpiente, dragón, el coro moderno.

En ese momento las condiciones térmicas en las que siempre ha vivido el demonio, tratarán de prevalecer sobre la doctrina de la gracia y el racionalismo tomista de la resurrección. Tratará de que tanto el óvulo como la esperma puedan excusar su diálogo, volviendo a los antiguos mitos, como el paso errante de los Idumeos por el *Génesis*. Desesperadas las madres de no poder amparar a sus hijos lactantes en ese día de la resurrección, comenzarán a oír al diablo, sensibilizadas a sus argumentos de impedir la resurrección por medio del fuego y de la energía que destruye toda resistencia. Colocará el diablo por toda la tierra gigantescas cubas donde se concentrará la energía capaz de destruir todas las cadenas nucleares. Y así mientras Jesús brinda un final, el banquete de la total destrucción, el diablo ofrecerá un comienzo, el conocimiento unido a una edad de oro, que el conocimiento nos lleve a la inocencia. (p. 332)

Fronesis se entrega a una visión profética que, igual que el Apocalipsis, nos habla de ayer, hoy y mañana. Es decir: un presagio que es así mismo, y antes que nada, una radiografía de sus tiempos. El orbe occidental de la segunda mitad del siglo XX es retratado aquí de manera tan esencial como lo fuera el Asia Menor de los primeros años de nuestra era en el Apocalipsis, en un estilo que permite leer tras el súbito cognitivo de sus rasgos (ver 4.3.1) una condición perenne de lo humano. Al modo de las exégesis teológicas tradicionales, hagamos las respectivas equivalencias: “condiciones térmicas” significa la continuidad activa de un tiempo finito. Lo que el demonio nos promete es una vida artificial, sin sexo, y la inmortalidad, “impedir la resurrección”. El fuego es la ciencia y la energía el conocimiento. Las “gigantescas cubas”, nombre que vale por “el gran lagar del furor de Dios” (Ap 14:19) y que José Lezama Lima usa con maña¹⁴⁴,

¹⁴⁴ Diversas versiones de la Biblia emplean en el versículo citado la palabra cuba en vez de lagar, esto es: la gran batea donde los labradores descalzos pisan la uva para sacar el mosto del vino. El “gran lagar del furor de Dios”, nombre usado en la Biblia de Jerusalén, o “la gran cuba de la ira de Dios”, es el lugar donde se da la extinción del género humano de la que ha hablado Cemí. La versión de Ediciones Paulinas, aprobada por la Conferencia Episcopal Española (1989), lo dice en estos términos: “Salió todavía del altar otro ángel, el que tiene poder sobre el fuego, y gritó con voz

y “la energía capaz de destruir todas las cadenas nucleares” son la energía nuclear, el dominio de lo indivisible, el reino de lo inmanente y los viajes en el tiempo.

Por su parte, la expresión “que el conocimiento nos lleve a la inocencia” indica: hacer un paraíso en esta tierra, o expulsar a Dios del Paraíso, reinar por el conocimiento. No son otras las resonancias de este pasaje, mejor dicho, que las de un verdadero Apocalipsis moderno, perfectamente actualizado. Si nos atenemos solo a la expresión más inocua, “gigantescas cubas”, advertimos que cuando el libro *Paradiso* es publicado ha pasado poco tiempo desde la crisis de los misiles en Cuba que Fronesis parece comentar sin saberlo, “Colocará el diablo por toda la tierra gigantescas cubas”, pero por décadas y hasta hoy el miedo a la Bomba Atómica será más que justificado en todo el mundo¹⁴⁵. Al mismo tiempo, ya es más que rutilante la fascinación con los avances del progreso en todos los órdenes: lo unisex, los primeros viajes espaciales, la píldora e incluso las primeras computadoras. Hoy mismo es un anatema relativizar los valores de un avance tan desmesurado como el de la tecnología contemporánea, y la sed diseminada por el planeta es para algunos “un comienzo”, una “edad de oro”.

Bien visto, este pasaje es la descripción en clave de una humanidad en el límite.

Entonces, al volcar sobre la cadera de la tierra sus cubas ígnitas y aparecer los comienzos, la serpiente tendrá la alegría de que, por haber ofrecido la tentación a los inocentes paradisiacos, su memoria ancestral le recordará que es a ella a la que se debe la perdurabilidad del estar en la tierra, y que con la alegría de las madres, por ver que [el] demonio ha salvado a sus hijos, comienza la nueva vida con el reinado del conocimiento

potente al que tenía la hoz afilada: ‘Echa tu hoz afilada y vendimia los racimos de la viña de la tierra, pues la uva está madura’. El ángel echó la hoz afilada sobre la tierra y vendimió la viña de la tierra, y arrojó las uvas en la gran cuba de la ira de Dios. La cuba fue pisada fuera de la ciudad, y de la cuba salió sangre hasta los frenos de los caballos sobre una distancia de unos trescientos kilómetros” (Ap 14:18-20). Añadamos que, además de su carácter simbólico, el uso de los números en el Apocalipsis es propio de la lógica lineal del tiempo judía para significar que no hay plazo que no se cumpla: “Dieron a cada uno una vestidura blanca, y les dijeron que tuvieran paciencia aún por un poco de tiempo, *hasta que se completase el número* de sus compañeros de servicio y de sus hermanos, que iban a morir como ellos” (Ap 6:11) [énfasis nuestro]. El uso de la palabra cuba en el lugar citado más arriba también puede verse en la versión de la página oficial del Vaticano, en este enlace: http://www.vatican.va/archive/ESL0506/_P11A.HTM

¹⁴⁵ Añadamos que la palabra cuba en un poeta cubanísimo, puesta en ese lugar por un profeta, no podría quedar aislada. La relectura que aquí se hace de una expresión como “la gran cuba de la ira de Dios” es otra figura de una escritura sagrada moderna. El topónimo moderno que borra los saberes ancestrales de la isla conecta a Cuba directamente con un acto sacramental, bautismal, en donde las relaciones teúrgicas están autorizadas.

eliminando las tinieblas. Será entonces cuando el demonio vencerá una de las condiciones que le han sido impuestas, su condición de príncipe de incógnito. Se quitará su antifaz, aparecerá sonriendo, orgulloso de haber salvado al género humano y de haber impedido la celebración del banquete en la ciudad de su odio, en la Santa Salem, en que Cristo, rodeado de animales, oficie en el fracaso total del conocimiento, de la energía y de la rebeldía frente a los dioses. (Lezama Lima, 1988, pp. 332-333)

La expresión “volcar sobre la cadera de la tierra sus cubas ígnitas y aparecer los comienzos” tiene un flanco sexual irónico, pues su sentido es profundamente anti-sexual. Esos comienzos son en realidad los de “la nueva vida”, liberada de la muerte. Es al voluntarioso saber cuantitativo, ya no al hipertélico goce vital, al que corresponde “la perdurabilidad del estar en la tierra”. Pero, tal y como se ha discurrido, eliminada la posibilidad de la muerte, esta perdurabilidad infinita no sería ya más que un existir sin ser en la tierra: el existir del no ser del cuerpo, sin acabamiento, y con ello, el existir del no ser —la derrota de Dios—. Una liberación así impone una memoria ancestral sin sujeto, limitada a la experiencia: solo a un conocimiento objetivo, neutro, se debe la inmortalidad. Sin reparo, el mal gobernará —el conocimiento indiferente—, pues es más que necesario: lo es todo para la elisión de la muerte. Así, quien queda eliminada es “la Santa Salem”, la comunidad muerta y resucitada, esposa de Cristo según la tradición cristiana, o sea: la Hija, el alma o forma hipostasiada, el ser hipertélico del existir¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Por supuesto que asociar a la Iglesia con la Hija, la doncella salvada de la leyenda de San Jorge —a quien el propio héroe llama Hija (Ferran y González, s.f., párr. 6)—, presupone en *Paradiso* una lectura incestuosa del Apocalipsis si partimos de la tradición hermenéutica tradicional de las Sagradas Escrituras —por ejemplo, en Fray Luis de León (1977)—, que ve en la Iglesia —la Nueva Jerusalén, la comunidad resucitada (*ekklēsia*, asamblea)—, la esposa de Cristo. Aquí la hipóstasis suscita el incesto: Dios sería Padre y esposo. Desde luego, el relato no deja de tener en cuenta este retorcimiento en el paralelismo de la historia de Daisy y George que nos es relatada de manera necesariamente yuxtapuesta —en el tiempo lineal de la diégesis— a la discusión sobre San Jorge y el dragón, pero que *se revela* esencialmente simultánea —como ser del existir—. Es por esto que Cemí, dueño de la diégesis y observador de la mimesis, de la imagen, piensa en “cómo el mismo desarrollo temporal, en la misma unidad de tiempo en que Fronesis en Upsalón hablaba sobre San Jorge y Daisy saltaba sobre la cama, se puede bifurcar en dos manifestaciones espaciales pero de opuesto signo. La plenitud de San Jorge en la resurrección, cayendo sobre la constelación del Dragón, se igualaba con la sombría grandeza del asesinato de Layo y la sucesión sagrada de un mundo incestuoso en el momento en que en un cuarto de hotel, Daisy saltaba sobre su hermano George para recibir y devolver el éxtasis, neutralizando un fuego condenado” (Lezama Lima, 1988, p. 342). De nuevo, el sexo es rescatado en su dimensión hipertélica, por fuera de toda categorización, aunque su igualación con “la plenitud” de una forma sobrenatural, “San Jorge en la resurrección”, es también una diferenciación con el “fuego condenado” del sexo, o sea,

Las madres al lado de Satán, con sus hijos salvados, instaladas de nuevo en el Paraíso, celebrarán su definitiva victoria. No habrá que borrar el grafito del Palatinado, en el que Cristo soporta su martirio como un inocente, tan sólo que la inocencia está representada con figura de asno, según la imaginación de hombres bondadosos, no de malvados ni de herejes, mientras los ángeles de la caída vuelven a ocupar el Paraíso. Serán los tiempos en que la serpiente se enroscará en la cruz, adorada por los ofitas que le rinden vasallaje. La serpiente de metal, invencionada por Moisés para salvar a los mordidos de sierpe. “Quienquiera que siendo mordido, la mirare, vivirá”, en esas palabras dichas por el Padre a Moisés, hay como un anticipo de lo que el Hijo dirá después en relación con su cuerpo y su sangre y el que beba agua de su fuente. (p. 333)

El paraíso construido en la tierra por el conocimiento de un saber cuantitativo admite todo credo porque convierte la naturaleza de los valores no objetivistas en parte de una adoración material. Cristo puede aparecer aún como Dios de bondad entregado por su voluntad al sacrificio, pero ese sacrificio ya no le importará a nadie, no es nada para una especie inmortal y las inteligencias emancipadas del Génesis, que tornan a su trono, porque ese dios es un simple animal que afronta la muerte —el alma es un asno doméstico, no un “hijo salvado”, inmortal—. La serpiente de metal es, en cambio, un Cristo mundano, el poder secular del papado. Lo horizontal —reptante, la serpiente, el demonio— ha ocupado lo vertical, domina el encuentro y supera el poder de una fuerza invisible que la imagen de la cruz establecía desde antaño en diversas culturas, tal como lo evoca el propio José Lezama Lima (1971) en “Preludio a las eras imaginarias”: “signo que resume lo que se conoce horizontal y lo que se desconoce vertical” (p. 24).

Al fin de los tiempos, ya todo se sabe, nada hay por fuera del poder humano.

En su nueva visita Cristo se encontrará con Satán, príncipe de la Tierra, instalado con toda voluptuosidad en sus dominios, y Cristo tendrá que usar todas las astucias de los declarados en rebeldía para luchar con unos seres nutridos de quebrantahuesos y búhos, de animales acuáticos sin escamas y sin agallas, con todo el cuerpo pintado de figuras, que han seguido con el mayor detenimiento todas las prescripciones entregadas a Moisés, para violarlas en todos sus detalles. Quitada la serpiente de la cruz, que obligaba a mirar hacia lo alto a los que buscaban vivir y no morir de veneno, y colocado en su sitio el demonio, Cristo en su venida, como triunfador con su espada, para cumplir su frase, *he venido a meter espada,*

con “la sucesión sagrada de un mundo incestuoso”, enigma de la Esfinge —por la inocencia del ser— y del dragón —de la Materia— que da en “el reinado del conocimiento” o existir infinito del no ser, solo perdurar del estar en la tierra.

podrá entonces dar la orden al ángel para el toque de queda y la definitiva diana matinal, la muerte y la vida eterna en la Resurrección. (Lezama Lima, 1988, p. 333)

Si la serpiente de metal, la Iglesia mundanal, no es el demonio, este comprende el poder que se la ha tomado a ella para sí mismo, que ha hecho de la comunidad un bastión imperial, un coro abyecto. La religión ya es solo parte de una serpiente mayor, el dragón, hecha de todo el cuerpo del universo viviente con miembros que, igual que en el Árbol de la Muerte, solo ven lo que hay delante y se lo apropian creyéndose dueños de la vida por medio del conocimiento. Se saben a la perfección las mismas leyes sagradas que se esmeran en negar y contradecir una por una, haciendo de esa contrariedad o negación una práctica, todo un método del saber cuantitativo y objetivista en la secularización: no amar al Padre —ni al Hijo, ni al Espíritu—, abjurar de su santo nombre, no santificar nada, no adorar a los ancestros que dieron en ti, matar sin escrúpulos, robar impunemente, fornicar —sin sexo—, mentir, codiciar, traicionar.

Esto es el saber cuantitativo en el extremo del conocimiento.

Por su parte, el veneno, la plaga, el fin de los tiempos, la simple muerte, que salva porque nos acaba —o da forma—, es la imagen, la incitante materia “puesta en su sitio” —final, definitivo—, pero no es veneno: es la nueva cruz, encuentro de lo desconocido con lo conocido, como insinúa Licario al evocar la revelación de Goethe cuando este, en su *Teoría de los colores*, mira a una mujer un rato y luego “percibe en la pared un rostro negro rodeado de luz y el color del vestido adquiere una tonalidad verde mar” (p. 429), y el narrador añade: “¿No percibimos en esa situación de sorpresa y color, de candor protegido por la señal verticalizada, como un cosmos que reencuentra los primeros escauceos de Margarita con el doctor de la nueva sangre?” (p. 429). Dejemos que José Lezama Lima (2009) aclare esa “señal” desde su texto “La dignidad de la poesía”, de 1956: “la primera aparición de la poesía es una dimensión, un extenso, una cantidad

secreta, no percibida por los sentidos” (p. 375). En una palabra, el rostro es sagrada expresión de Dios.

Tal ha sido la confesión de Fronesis a Cemí, la confesión de quien sabe encarnar la sabiduría y sabe que nada logra contener la revelación para quien la ha encontrado.

Lo que sigue es una mera conclusión, un apéndice, una cola, y un conducto.

—Ese será el día —siguió Fronesis—, en que el dragón monstruoso y San Jorge trocado en un monstruo por las torturas, se diferenciarán al alcanzar el inusitado esplendor del día y la noche que no se repetirán, finales. Se verá en el cielo, convulsionado en vapores bermejos y en relámpagos abiertos como aves de Juno, la constelación del Dragón. Sus pies y sus manos tendrán la originalidad transparente de los diamantes, con uñas de hierro adquiridas a martillazos de Thor. Su inmenso acordeón corporal al despertar, incomodará a la bóveda encogida. Su lenta respiración armoniosa procurará un fruncimiento imperceptible en el telón lleno de ojos. Tiene la inmovilidad de una vida secular, pero el brillo que como sudor lo recubre, atestigua un organismo que puede ser comprobado por la caricia del claroscuro estelar. En medio de una grandeza babilónica, la constelación del Dragón ya no atraparé más doncellas ni corderos, ni se enfrentará con los héroes de armadura solar. Está inmóvil, fría, su exudación disfrutada por los mortales en el plenilunio revela una agonía que se convierte en éxtasis, rodeada de miriadas de estrellas errantes. (Lezama Lima, 1988, p. 333)

Arribamos a un secreto punto culmen de *Paradiso*. El dragón no es lo mismo que San Jorge “trocado en monstruo por las torturas”. Lo horizontal —no vemos que este dragón sea alado— ocupa el cielo, pero las “uñas de hierro adquiridas a martillazos de Thor” tienen “la originalidad transparente de los diamantes”. Esto no es ya imagen de torturas o de victorias, es imagen de la imagen. La ciudad del conocimiento objetivo es restaurada por igual que todo el campo que ella ha desplazado —en la mitología nórdica Thor mata a una serpiente que no solo representa el mal, sino también otros valores que el dios incorpora, lo cual es reiterativo en los relatos de otros panteones, de la India a México, Egipto o el Amazonas (Gaskell, 1988, p. 676; Vivas, 2015, p. 137)—. Aquí se ha llegado a la quietud de la muerte, pero esa completud de la materia en el filo

del tiempo continuo y del saber cuantitativo, cumplido su plazo, tiene la virtud de “un organismo que puede ser comprobado por la caricia del claroscuro estelar”, o bien, de la mirada.

Se trata de una visión actual, no única de un futuro coyuntural. La imagen de un orbe material en el fin del tiempo reconoce su estar y halla su ser en un observador, una subjetividad que porta el conocimiento intuitivo de una ignorancia, inocencia o gracia “disfrutada” pasivamente —como fría exudación— “por los mortales en el plenilunio”, es decir, hoy y siempre. De un lado, el triunfo de la muerte es la proyección de una imagen que vence a la muerte tan solo determinándola. Pero además el tránsito de esta historia con principio y fin no se concibe sin un borrón, ese éxtasis agónico del súbito, esa pasión, semejante a la del cuerpo de Cristo, “disfrutada [enfaticemos, vivida subjetivamente] por los mortales en el plenilunio”. Hablamos de la orfandad del ser como paraíso, pues es la misma “vivencia de *el sol, la luna, las estrellas y demás seres*” (Lezama Lima, 1988, p. 57) que quiere Andrés Olaya para su hijo y que le da el Coronel a Cemí.

Una confianza ciega en la imagen, sin duda, pero como experiencia anticipada de la resurrección, o profecía: “como si oyéramos una cantata de gracia” (p. 234).

—En ese día de la resurrección veremos a San Jorge con su cuerpo intacto como su armadura de reflejos bruñidos. Su lanza buscará los pellejos de la garganta del dragón para hundirse con la muerte en el cuenco. De pronto, la constelación del Dragón, “aparece con su cola arrastrando la tercera parte de las estrellas del cielo”, y enfrente la mujer en gesto de parir, y mientras el dragón intenta engullirle el hijo, Jesús lo rescata y manda la madre al desierto por mil doscientos sesenta días, según el Apocalipsis. El dragón se liberará de su encadenamiento de mil años, según el mismo texto. La constelación del Dragón comienza a recorrer el cielo, apartándose las estrellas ante sus coletazos de fuego chorreante. Pero de nuevo San Jorge le avisará con sus milagrosas espuelas a su corcel para que salte cansando al dragón. Impulsado por los estallidos terrenales de ese día de la resurrección, San Jorge tripulando ahora a Pegaso, se derrumbará sobre la constelación del Dragón, rompiendo sus eslabones de estrellas, su cabeza de carbuncló y su engordado buche de luna palúdica... (pp. 333-334)

Así, el cuerpo intacto de San Jorge es el cuerpo absoluto de su ser en el tiempo, no de su estar en un presente aislado, incluso —y sobre todo— para un saber cuantitativo. Allí está él vivo

ahora mismo, vivo como el dragón, que solo quiere vivir. Y allí también, entregado a la muerte en el sacrificio, sigue San Jorge vivo con su cuerpo intacto en la tortura —en la imagen final de un tiempo lineal—, su cuerpo intacto en la decapitación, porque es un ser, no solo un estar. Entonces, la muerte del dragón solo es su liberación, solo puede ser su liberación. Su presencia “arrastrando la tercera parte de las estrellas del cielo”, una parte delimitada de la creación, su acoso al hijo de la mujer que aparece a su lado, y su encadenamiento de mil años (Ap 12:1-6; 20:1-3), son realmente hechos simultáneos en el gran fresco que hace *Paradiso* al fundir el dragón de la *Legenda Sanctorum* con el Dragón del libro de la Revelación, “que es el diablo, Satanás”, Ap 20:2, con la idea de Materia en el Medioevo, y con Upsalón¹⁴⁷.

Del mismo modo, la victoria de San Jorge está dada desde antes. No se puede transmutar el origen ni desafiar el destino sino en el conocimiento de la imagen mortal.

Y esa imagen, ese rostro, solo precisa de la observación, no admite la posesión.

—En ese momento en que Fronesis describía la victoria del San Jorge de la resurrección, sobre la constelación del Dragón, se oyó el tumulto de los alumnos filosofantes para entrar en clase. Fronesis hundió su mano en el bolsillo del saco, tal vez un poco tembloroso, sacó un sobre y le dijo a Cemí: Te hago este insignificante regalo, *excuse-moi de cet enfantillage*.

Cemí buscó el rostro de Fronesis al mismo tiempo que recibía el sobre, observó en el lento despliegue de los labios de Fronesis una timidez que no podía disimularse, abrió el sobre y leyó en un papel escrito a mano con tinta verde. (p. 334)

El “momento” en que se describe un imposible lógico, pues es una elucubración excéntrica en planos irreconciliables —“la victoria del San Jorge [mítico pero registrado en los relatos] de la

¹⁴⁷ Otras apariciones importantes de la figura del dragón en *Paradiso* como metáfora están relacionadas con lo tratado en este acápite, pero quedan por fuera del análisis. Nada más recordemos el momento en que Alberto, horas antes de morir, juega para Cemí y los niños de la familia con un langostino como si fuera “un dragón incendiando las nubes” (Lezama Lima, 1988, p. 183), también cuando se describe la película que ven Fronesis y Lucía diciendo que Tristán está “ejercitado ya para luchar con el dragón” (p. 273) o cuando se señala que el fibroma de Rialta parece “un dragón atravesado por una lanza” (p. 319).

resurrección [corpórea pero ficticia] sobre la constelación [animada] del Dragón [metafórico]”— marca un adiós, el final del encuentro entre Fronesis y Cemí. Ya era difícil llegar más lejos en una defensa de la poesía tan vehemente y compleja, pero ese adiós refrenda, si no la validez de los ácidos ataques de los amigos al sistema educativo moderno, al menos sí el dominio de este sobre la vida de ambos. Con todo, ese cruce de planos irreconciliables gravita como lo inexistente que la imagen hace real en una escritura hipertélica, y de ese modo el regalo que ofrece Fronesis a Cemí se vuelve una aclaración previa y casi un motivo, forma final del tramado excursivo que lo ha antecedido.

Ciertamente, es así.

Tal motivo previo de un manifiesto de adoración hipertélica a la imagen, al súbito, así de rotundo como el que hemos oído, es el hallazgo epifánico de Cemí de su propia imagen a ojos del amigo de cuyo rostro Cemí está enamorado y que ha venido buscando desde que salió de su casa. Un “retrato” suyo pasado de mano a mano con timidez y con una excusa dicha en clave—algo propio de la inestabilidad pero también las complicidades del artista adolescente—. El idioma en que se disculpa ese niño que no sale aún del sistema educativo pero que tampoco entra del todo en la modernidad, no es el inglés obligado que le enseñaban a José Eugenio en el colegio cuando Alberto es castigado por hacer un juego de palabras (p. 92). Es el francés de tantos poetas citados con amor por los amigos o los que José Lezama Lima estudia en sus ensayos: Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry, etc. Esta epifanía es un poema moderno, es decir, que señala vínculos y distancias en un código común, y determina al relato.

5.2 Repercusiones intratextuales y proyecciones paradigmáticas

El escrito, en tinta verde, el color de la tinta con la que le gustaba escribir a José Lezama

Lezama (ver anexo 3), dice así:

RETRATO DE JOSÉ CEMÍ

*No libró ningún combate, pues jadear
fue la costumbre establecida entre su hálito
y la brisa o la tempestad.
Su nombre es también Thelema Semí,
su voluntad puede buscar un cuerpo
en la sombra, la sombra de un árbol
y el árbol que está a la entrada del Infierno.
Fue fiel a Orfeo y a Proserpina.
Reverenció a sus amigos, a la melodía,
ya la que se oculta, o la que hace temblar
en el estío a las hojas.
El arte lo acompañó todos los días,
la naturaleza le regaló su calma y su fiebre.
Calmoso como la noche,
la fiebre le hizo agotar la sed
en ríos sumergidos,
pues él buscaba un río y no un camino.
Tiempo le fue dado para alcanzar la dicha,
pudo oírle a Pascal:
los ríos son caminos que andan.
Así todo lo que creyó en la fiebre,
lo comprendió después calmosamente.
Es en lo que cree, está donde conoce,
entre una columna de aire y la piedra del sacrificio.
(Lezama Lima, 1988, pp. 334-335)*

El poema es una expresión de la experiencia del tiempo en Cemí, de quien el relato nos ha dicho que es conocido entre sus cercanos por haber dominado el tiempo (p. 324). La conjugación en pasado, preponderante hasta el final, es definitiva, en esa perspectiva, pues parece representar la culminación de un sentido en el sujeto retratado. Esbozar de ese modo a alguien que aún vive es definirlo también en su porvenir, y más cuando los verbos y el tiempo presente del final —“Es”, “está”— dan un acabamiento a lo que se ha dicho antes. Podríamos decir que cada verso es esencial y que no hay un principio ni un fin, pero por lo mismo unos u otros se destacan dentro de cualquier

análisis y más desde un análisis sesgado por alguna búsqueda puntual, en este caso la de la hipertelia, el súbito y la epifanía. Lo epifánico, ya se ha visto, está en conjunción con la situación del poema en la novela, pero también está en ese final en presente

En verdad, el juego con el tiempo crea una pausa cuando el poema le da otro nombre a Cemí y nos dice, en síntesis, que su voluntad “puede” buscar un cuerpo a la sombra del árbol que está a la entrada del infierno. Aquí el poeta hace un temprano y malicioso intervalo metafórico y condicional, plenamente hipertélico. Cemí es algo más que lo que sabemos de él, el poeta lo renombra, y aquel puede, podrá siempre, buscar a Fronesis en un sentido corpóreo. Esto, en un nivel físico e informativo, quiere decir tan solo que Cemí sería capaz de hacerlo, pero también, más sutilmente, que él está autorizado, aunque de inmediato la definición del evento como maligno es patente, no por algún ilícito, sino por el empañamiento material del amor —e incluso del propio cuerpo— en un afán posesivo o reductor. Sin embargo, la fidelidad a Orfeo y Proserpina nos habla también de una búsqueda poética del cuerpo ido y perdido.

Y es que, en cambio, a eso sí se reduce todo, o hacia eso se amplía.

En este punto, la interpretación debe hacer del pasado, presente. El culto a los amigos y a un mensaje grato que emana del misterio, la melodía que se oculta, y de lo tangible, la que hace temblar al mundo en un escalofrío, es esa misma búsqueda poética del cuerpo ido y perdido. La compañía del arte, el regalo de la naturaleza, la calma y la fiebre son esa búsqueda primigenia que brota del poder buscar un cuerpo a la sombra, que ya no es una sombra culposa, sino una sombra restauradora en los lugares donde está lo que “se oculta”. O sea, Cemí busca beber del camino, de la vida —en la fiebre, infierno o delirio de la naturaleza, él busca en ríos sumergidos—, o bien, tiene sed de tiempo y no de pasado —no busca ir o volver, ni siquiera recobrar: busca ser—. Y es

entonces, cuando descubre por una gracia, “Tiempo le fue dado”, que su camino es el tiempo, su tiempo: “los ríos son caminos que andan”.

Una incompletud implícita del ser en el tiempo, del existir, es asimilada a la sed de la fiebre, pero el saber secretamente anhelado aparece cuando el tiempo regala una imagen: una frase del arte, de la cultura, que muestra el tiempo del tiempo, el tiempo completivo. Este tiempo epifánico es un estar súbito en el ser hipertélico. Es allí donde Cemí habita: en un conocimiento que es fe. La esencia del sujeto no se reduce a la materialidad ni aun en el estar, él “está donde conoce”, esto es el arte, la edificación espiritual del ser humano, la Orplid. Ese lugar, “entre una columna de aire y la piedra del sacrificio” —del héroe monstruoso— es un sitio de resignación y ascenso o conquista para quien ha dialogado incompleto, jadeante, con la tempestad y la brisa en busca de tiempo, y lo ha recibido. Es una entrega de sí para rendir y recibir la imagen propia.

Por supuesto, volvamos a las igualaciones exegeticas, lo que nos es dado es el súbito. El sacrificio es la hipertelia. El poema es la epifanía.

Cemí se detuvo por la sorpresa del obsequio de Fronesis. Una de las mayores sorpresas de su vida, una de las cuatro o cinco que recibimos mientras transcurrimos en la indiferencia y el hastío. La nobleza de Fronesis acababa de darle una prueba de amistad que sabía que era totalmente insólita en quien la otorgaba. A medida que fueron pasando los años para Cemí, sabría que eso únicamente lo había hecho Fronesis una vez en su existir. El obsequio de las flores a su madre había sido un modelo de la más fina cortesanía, pero hacerle un poema era algo tan misterioso como uno es un misterio para sí mismo. El rostro de Fronesis se fijó para el resto de su vida en las aguas interiores de Cemí. Su sonrisa al ofrecer el poema, su timidez al huir casi, la plenitud de que daba muestras al acercarse *al otro* en el voluptuoso y engañoso egoísmo de la adolescencia. (Lezama Lima, p. 335)

El diálogo sobre San Jorge y el dragón finaliza sin decir más acerca del mismo que estas consideraciones. Es oportuno entonces rever el cuadro —su imagen final—, de lejos. Ante todo, podemos darnos cuenta de que, al modo de los diálogos platónicos, pero con una actitud más radical en cuanto a las limitaciones que nos imponen las leyes del propio tiempo objetivo del que

se habla aquí, las reflexiones de Cemí y sus amigos no llegan a una conclusión definitiva, aunque algunas tendencias de apreciación son inteligibles. Fronesis, por una parte, no ve en el materialismo craso de la sociedad moderna más que un posesivo infundio diabólico. Cemí, por otra, considera que la sociedad moderna no puede escapar a una imagen hipertélica de ella misma, o sea, una imagen que va más allá de su causalismo, en el final de los tiempos. Fronesis ve que en esa imagen todos hacemos parte del mismo diabolismo. Solo el sacrificio de un éxtasis pasivo ante la imagen nos diferenciaría como entes en esa imagen final de la materia.

Es coherente que Fronesis vuelva al salón y deje solo un poema, y que en ese poema, desde el principio, manifieste una fe ciega en la poesía. El poema en sí —una epifanía personal— es un nuevo súbito, una imagen que ilumina la experiencia del tiempo desde lo incondicionado, y debemos entenderlo por lo que es, pero sin separarlo, justamente, del gesto iluminador que supone concluir, con la entrega novelesca que de él hace Fronesis a Cemí, un acercamiento tan íntimo de los dos amigos en sus disertaciones contra el saber cuantitativo. Es por esto que Cemí se detiene. Su rostro aparece frente a su rostro, él torna en serpiente y torna en monstruoso héroe cantado por la imagen “tan misterioso como uno es un misterio para sí mismo”. Fronesis se queda en su alma como un ángel, emisario que le ha dejado ver su propio rostro, ver su ser en tanto otro. Hay un desdoblamiento, una anagogía del libro en el poema, y una proclama central en defensa de la poesía como conocimiento absoluto, extático.

Esto es la presencia del poeta en la secularización o vida de la prosa, y la presencia del poema en la novela: un *summum* místico del tiempo, una sacralización.

Ahora bien, ¿cuáles son las proyecciones de esta epifanía en *Paradiso*?

Luego del evento que hemos reconstruido, el capítulo XI irá arribando a una especie de punto ciego de la novela que activará el despliegue de elementos que hasta el momento han

permanecido latentes. Aquel saludo a lo viviente creador era también la primera de varias despedidas. Examinemos brevemente algunas repercusiones de todo ello en cuanto a la noción de un tiempo completivo o epifanía de la resurrección implícita en el súbito de la imagen. De una parte, Fronesis y Cemí no se volverán a ver en el libro. El primero solo reaparecerá en una rememoración dolida del segundo, celebrando aquel una broma de este en el anodino lugar de trabajo de Cemí (ver 3.2.2). Ese recuerdo mostrará la necesaria pero angustiosa soledad a la que ha llegado el escritor adolescente en sus divagaciones sobre la poesía y lo sagrado.

Por otra parte, entre Foción y Fronesis se interpondrá un obstáculo, la brusca prohibición que hace el padre de Fronesis a Foción para que los dos amigos no se vuelvan a ver, y el mismo Foción se entregará a una embriaguez autodestructiva que lo exilia del mundo. El relato de lo que luego sabremos que resulta en su confinamiento en el ala de los enfermos mentales de un hospital es comentado por el narrador de esta forma:

Foción había desaparecido, Fronesis también, por motivos muy diversos, pero era lo cierto que la sucesión de los días, por esas dos ausencias, una conocida por Cemí, la otra, la de Fronesis, totalmente desconocida, había comenzado a pesar en una forma excesiva sobre los últimos años de la adolescencia de Cemí. Los amigos como Fronesis o Foción, son tan misteriosos y raros como el zorro azul corriendo por las estepas siberianas. Pero todavía es mucho más difícil su encuentro, pues no dependen de una búsqueda, de una venatoria por la ciudad, llegan como en una aparición y se van en una forma indescifrable. Causaron al principio de su trato, la impresión de que eran una compañía para siempre, cuando despertamos, ay, ya no están, se sumergieron en una fluencia indetenible, no los podemos rescatar, ya no contestarán a nuestra llamada, aunque nuestro gusto más soterrado les pertenecerá para siempre. (Lezama Lima, 1988, p. 350)

Evidentemente, asistimos a una formación del carácter y una educación sentimental que alcanza momentos definitivos. El tono es el de una épica íntima, la conocida redefinición del sujeto en un mundo que lo cerca, característica en la *Bildungsroman*, no sin ecos, como lo sugerimos al evocar una educación sentimental, de la novela secular por excelencia, la novela Realista francesa: ecos balzacianos —el ascenso espiritual de Rastignac—, además de los ecos flaubertianos. Una

tradicción y un tipo de héroe en la novela son claros. Pero la “fluencia indetenible” es algo más que el orden burgués de la vida adulta moderna, es algo que corre por entre ella. Es una dimensión, más bien, a la que ese orden burgués se ha sometido de manera cómoda. Es la dimensión de lo cuantitativo, o bien: de la muerte, de lo real, lo crasamente objetivo.

Luego de este cierre crucial del argumento es cuando, en una escena que ya conocemos bien, Cemí, a la medianoche, o es decir, sustraído al orden del mundo, descubre lo sagrado en eso que “en un instante pasa de la visión que ondula a la mirada que se fija” (p. 351). El autor cubano, fue sensible a la novedad que ese descubrimiento conllevaba en la historia, pues el párrafo que citamos arriba, tal como lo demuestra Vitier, fue insertado *a posteriori* entre el momento de la reclusión de Foción y el de este hallazgo seminal de Cemí (Lezama Lima, 1988, p. 350, nota ñ), para hacer énfasis en lo inevitable de aquella pérdida formativa, ese desencuentro implícito en el encuentro, en la amistad o en la comunicación. Lo que la soledad suscita, luego de la experiencia de la vida, es la percepción de una sola presencia compartida: la del poeta y lo que pasa.

Esto que pasa o sucede en el mundo de lo sensible —lo que es sucesivo e irrepitable en el tiempo histórico y humano— es ahora lo sagrado, o mejor: eso que pertenecería solo al orden de lo profano, por ser exterior al rito, es ahora efectivamente lo sagrado. Pasa de lo indiferente a una fijación simbólica en el tiempo lineal, y eso ya no nos deja ser indiferentes. Como sabemos, la reflexión de Cemí se ahonda, de hecho, en la índole de lo temporal, y advierte que lo que emana de un hallazgo poético es el tiempo completivo del Apocalipsis, en una óptica individual. El Apocalipsis sería origen efectivo de la poesía —génesis— y sería permanente. Al decir que lo que pasa de un ondular informe a la imagen consciente es sagrado, el narrador nos revela que el tiempo completivo de una muerte que configura —acaba— al mundo de modo continuo, sería la poesía y

el poema absolutos de una subjetividad trascendente, aunque incomprendida, digamos que en continuo sacrificio que se acepta o se rechaza.

Esto resulta claro en líneas que ya en parte hemos citado:

Lo hecho para morder no existe, pero la imagen en la lejanía es siempre completa, de tal manera que la ausencia bucal se niega por las flotantes islas violáceas, coléricas como ronchas, bien visibles en la piel, como si la boca ausente de la sanguijuela hubiera actuado sobre la piel con la realidad de una vesícula urdicante. (p. 354)

Toda significación es hipertélica porque las incalculables motivaciones del autor desaparecen —se ocultan— y algo ajeno se transmuta y rebrota de modo crasamente e imperceptiblemente escandaloso —mágico, teúrgico—, por lo cual se le suelen atribuir con fanatismo al autor tales o cuales afanes o taras, o bien, por lo cual se suele adoptar, en la ciencia literaria, una actitud contraria, gélida, que busca excluir al autor y ocuparse nada más de un valor que portaría el discurso objetivamente, a veces sin que la existencia de lo que se sigue llamando referente importe más que en cuanto dado contexto. Sabemos que la lógica de Cemí no se abandonará a opciones unilaterales, que más bien concibe la poesía —y el signo, en general— como dar y recibir un aliento en contrapunto, diálogo con una situación contingente que se nutre de entidad hipertélica.

Por eso, en la novela, si para Fronesis el desencuentro con su padre por la obtusa prohibición a Foción de volver a aparecer en la vida del primero conducirá a un reencuentro inesperado del hijo con Fronesis padre y con su madre adoptiva —más allá de toda lógica y de todo *thelos*—, la admonición del progenitor a su semilla viviente cobra un insólito matiz de consciente reconvencción del autor y aliento para quienes, al modo de Cemí y Fronesis, se fatigan en la discusión sobre un actuar justo en los tiempos del saber cuantitativo, esto es, sobre una improbable ética hipertélica:

Peca contra los dioses, apodérate de una nueva energía; peca contra la muerte por el hambre de la imaginación que quiere resucitar, pero no tengas rebeldía menor, que es la única dañina, que te lleva a romper la norma de juececillos con peluca de nieve. (Lezama Lima, 1988, pp. 360-361)

El saber cuantitativo sería solo una posibilidad, el enemigo es la imposición del mismo, y esto es la secularización, pero sobre todo el objetivismo y el dogma.

Así, Fronesis encuentra en las palabras de su padre una respuesta liberadora a la convicción de una imagen que solo podría ser borrón de la vivencia, “agonía que se convierte en éxtasis”, o contemplación del poeta, “no libró ningún combate”, y que excluiría toda idea de poseer —de apoderarse de “una nueva energía”, según Fronesis padre— o de afianzarse en el estar del existir. Dentro de una sucesión “indetenible” en un tiempo de los juececillos que también es nuestro —lineal y objetivo—, fluencia que quieren apropiarse y vuelven una imposición, pero que es por sí sola una muerte hipertélica, la imaginación será siempre ese nuevo fuego que robamos y una rebeldía mayor, un acto humano trascendental —en la Orplid—. No es solo un real disfrute pasivo, pues el deseo de resucitar, lo sabemos, no es igual, es lo contrario al solo deseo de estar.

Según esta visión, entonces, el tiempo lineal compromete también, casi esconde, cifra la epifanía del peligro para Fronesis, para todos, y al hijo su padre lo invita a emprender un viaje para que al final les cuente a sus padres su historia, de modo similar al consejo de Anticlea a Odiseo a su regreso del Hades, lo cual para Cemí es el mismo reto de buscar lo más difícil que le ha planteado su madre, dar una imagen, o sea: morir y resucitar en vida. Eso sería más a fondo, volviendo al poema que le regala Fronesis a Cemí, ser lo que se cree y estar donde se sabe. Por su parte, para Cemí la última despedida en ese capítulo XI, la despedida de su abuela agonizante, será el encarar la mortalidad del poeta en quien le diera a conocer los primeros secretos de la imagen

con las cerámicas que compraba, sus sabias recetas de cocina y sus historias míticas de familia y refranes plenos de súbito.

Las palabras finales de la abuela son una invitación, y también un aviso. Porque Cemí, al verla frágil y del todo contingente, ya sabe, o constata, que la muerte en su visita final será una derrota —el inspirado o “dictado” discurso de ella es acallado y a lo último abrirá sus ojos en vano, “ya casi sin vida” (p. 366)—, que la muerte comporta un dolor —la familia de Rialta llora en silencio, “reverentes con la serenidad de la *rígida nieve*, la muerte, de que hablaba Garcilaso” (p. 366)—, que confirma un desequilibrio —Leticia con su “ademán de quererse lanzar por la barandilla de la terraza” (p. 366) desnuda un trastorno histérico muy común—, pero que es el cumplimiento, el tiempo completivo y epifánico de la resurrección del que no solo Fronesis le ha comunicado una identidad con la vida, sino del que la abuela le informa una relación genética con ella y él y con Rialta, así:

Entre muchos gestos, muchas palabras, muchos sonidos, después que los has observado entre el sueño y la vigilia, sabes el que va a acompañar a la memoria secularmente [...] tú observas ese ritmo que hace del cumplimiento, —del cumplimiento de lo que desconocemos, pero como tú dices, nos ha sido dictado— el signo principal de nuestro vivir. (p. 365)

La vanidad neroniana de Foción, el prurito de poseer, debe aceptarse y mesurarse como lo que aun en la imaginación más extrema es un simple pero orgulloso testimonio de “rebeldía mayor”, pues creer en una memoria secular, en un signo que acompañe el estar en la tierra, proyectado más allá de nuestro paso por ella, no es menos imaginario sino tan real como la unidad en el texto del “sueño y la vigilia”, y esto sería una afirmación diabólica del sujeto —arrogante — de no ser por la conciencia de esa dualidad. Así como creer en un cumplimiento es corresponder a la continuidad objetiva o cuantitativa de la experiencia, “observar ese ritmo”, la imagen cumplida

del mundo, es ya un saber que enlaza el tiempo de los juececillos en que agonizamos en éxtasis, con el tiempo viviente de los dioses que observan, el tiempo completivo de la imagen.

A modo de comentario, al salir de ese último diálogo con doña Augusta, la visión que tiene Cemí de Foción dándole vueltas a un álamo en “el pabellón de los desrazonados” (p. 366), es la observación de otro ritmo, el ritmo morbosos con el que el exclusivo afán de poseer termina por dominar aun a muchos poetas. Es la imagen de una de esas personas que, como se lo dice Cemí a su abuela, parecen “encerradas, sin salida” (p. 365), o sea, sin contrapunto, sin la “rítmica interpretación” (p. 365) del cumplimiento de que habla doña Augusta. Pero Cemí dice que eso es “la mayoría”, y en esas palabras hay una sensible diferenciación con su contexto. Por algo, Cemí “interpreta” —“supo de súbito”— que el álamo “para Foción [...] era Fronesis” (p. 366), el narrador se refiere luego al rayo que desbroza al árbol y a este caído como “emblemas bíblicos” (p. 367).

Es uno de los varios Apocalipsis del libro. Foción queda literalmente “liberado”: “El rayo que había destruido el árbol, había liberado a Foción de la adoración de su eternidad circular” (p. 367). La narración nos exige unas interpretaciones anagógicas con claves sutiles y, al mismo tiempo, muy evidentes. Se trata de símbolos característicos de una escritura sagrada, y Foción es la representación activa de una eternidad circular que para otros, digamos para Santurce, puede estar en otro fetiche —señalemos en el caso de aquel el ingenio azucarero, melaza pura hecha exceso de datos—. La eternidad circular es la serpiente que se muerde la cola, pero el tiempo lineal tiene una imagen acabada, un fin hipertélico que libera, como veíamos que el dragón es liberado y en la imagen final de ese tiempo *todo es algo* y el sujeto sale del círculo. *Todo es algo* quiere decir que, según las coordenadas del libro, todo está determinado en sí mismo y es observado en una imagen absoluta.

Quien tiene o recibe el don solitario de contemplar esa imagen de monotonía demente y liberación súbita es Cemí —“los emblemas bíblicos [...] le estaban destinados”—, pero él es, entonces, una trascendencia inmanente, una vivencia a la vez extasiada y consiente, huérfana pero adueñada de una nueva energía, una hipóstasis, a la que se abandona, en la que puede hacer lo que quiera, acercarse a un cuerpo a la sombra de un árbol en la entrada del infierno y morir, porque esa rebeldía mayor, la imaginación, ya es memoria provechosa. Él sabe qué hipostasiar “entre muchos gestos, muchas palabras, muchos sonidos”. Una y otra vez la novela hace bucles que nos dicen quién está escribiendo y nos informan de la índole compositiva de la imagen, lo cual es un llamado a la conciencia de lo que está a la sombra del lector y del libro.

Cemí, por supuesto, es la imagen del autor en epifanía de sí mismo, de su multiplicidad, pero al leer, el lector es imagen de la imagen, en éxtasis consciente.

Así termina el capítulo XI y, en cierto sentido, termina todo un ciclo en la novela, una larga epifanía del argumento. Tal completud es el punto ciego del que hablamos.

Allí se funda una eternidad no circular, sino en espiral, que se bifurcará en nuevas espirales. ¿En qué sentido podemos afirmar que hasta aquí llega un nivel de la diégesis sublimada y comienza otro? Bástenos, para concluir, enunciar la función en el relato de los últimos tres capítulos y enfatizar su vínculo con la hipertelia lezamiana y el súbito de sus epifanías, o bien, con el sistema poético novelesco, modo secular de una escritura sagrada. La cesura del capítulo XII consiste en un relato independiente a la novela que se deja leer como un escrito de Cemí. El capítulo XIII nos cuenta el encuentro de Cemí con Oppiano Licario, pero este encuentro es providencial y por su elevada metáfora es, más que un retorno a la diégesis, una progresión del divergente capítulo XII. Por su parte, el capítulo XIV nos lleva de allí a una inmersión en la Orplid.

Detengámonos, para finalizar nuestra disertación, en este último capítulo, que es la coronación y el inicio, ulteriormente, de una novela que comienza por el fin, pero porque todo en el tiempo completivo se hace imagen simultánea, y el saber cuantitativo del tiempo lineal, la experiencia objetiva —mortal— con principio y fin, es un éxtasis que puede ser ya ceguera o ya epifanía, conciencia de la resurrección. Anteriormente hemos dicho que el reencuentro entre Oppiano Licario y José Cemí es el quicio de *Paradiso* (ver 4.4.3). Lo es en cuanto a lo que pasa luego y en cuanto a lo que ello nos revela. Por eso, enfocarnos en la inmersión en la Orplid, o coda órfica del capítulo XIV, es el modo más sintético de enfatizar la relación de los tres capítulos finales de la novela con la escritura sagrada moderna que *Paradiso* representa —es y ejemplifica.

Habíamos dicho que cuando el numismático Licario, en el capítulo XIII, cumple con la misión que le encomendara el Coronel de encontrar a su hijo, este se encuentra a sí mismo porque rescata de súbito para el primero un dinero que Licario aprecia hipertéricamente como belleza. Pero hay un paralelismo entre los antecedentes del episodio y el capítulo II —la presencia del coro de la modernidad en La Habana—, y una refundición tal del para entonces extraviado personaje de Licario —en quien adivinamos, gracias a una descripción particular, al erudito que seduce al muchacho pelirrojo en otro momento del libro—, que ya la diégesis sublimada —el habla exacerbada de Licario o detalles como la cabeza de toro que da energía al ómnibus— muestra una cualidad poética solo atribuible al autor del capítulo XII, que recrea o sueña su historia.

Este matiz supone una doble naturaleza de la realidad ficticia a la que retornaba el capítulo XIII. Por un lado, la diégesis continúa luego de un lapso que puede verse cabalmente como un capítulo aparte de funcionalidad diversa —sobre todo en tanto metáfora de la novela, pero también como digresión sobre un universo común—. Por otro lado, la diégesis no es la misma, sino una variante obrada por el personaje central que ha asumido su destino como poeta y ha empezado a

escribir la novela que subyacía a las palabras aún no hipostasiadas del capítulo IX. En ese sentido, ya estamos en la Orplid. La dimensión referencial de la historia comienza a revelar un carácter mítico en el texto. Por eso, la cita que Licario pone a Cemí da fin al capítulo con las palabras: “podemos ya empezar” cuando Cemí reconoce el ritmo “hesicástico” de Licario (p. 417).

Solo ahora comenzamos a entender el magnetismo de los símbolos, su fuerza procreadora. En la Orplid, en suma, estamos desde siempre, y Licario nunca se ha ido.

El capítulo XIV, al fin, recupera el trayecto de este personaje de manera especular y ensayística, hasta su muerte. Si reconocemos la validez de esta interpretación de los capítulos XII a XIV en tanto ficciones de Cemí, Licario es el alter ego de Cemí, inspirado quizás por la imagen que tuviera cuando niño, al pie del lecho de muerte del Coronel, de un hombre que pasó y lo “sostuvo” con su mirada. El momento clave en esta perspectiva sería ese, cuando el narrador dice: “La fijeza de los ojos que habían pasado frente a la puerta, parecía recogerlo, impedir que perdiese el sentido” (p. 157). De este modo, es lo propio de una unificación entre lo real y lo irreal el que, una vez Licario muere, asistamos a esa caminata de Cemí en un reino fantasmal, la coda órfica, que pareciese retornar a la ficción su dimensión vital en el sueño.

El pasaje es tan rico en imágenes que para nuestro examen no es posible acudir a él sino señalando un punto muy específico, pero haciendo notar que todo lo que lo antecede desde el fin del capítulo XI hace parte de él, así como la novela misma desde el inicio se convertirá en su extensión necesaria, aunque no forzosa: hipertélica, en epifanía de la resurrección. Destaquemos nada más la entrega a Cemí del poema de Licario. Tampoco será necesario considerar este meta-texto en sus pormenores para relieves de nuevo, y más en general, la presencia de un poema en un momento clave de la novela, y el que ahora la concluya en el universo del sueño, universo al cual, en sus diarios, José Lezama Lima (2001b) consideraba motivo suficiente para cualquier literatura.

El poema, según la hermana de Licario, que lo ha guardado para dárselo a Cemí cuando se lo encuentre a él al azar, es tal vez lo último que aquel escribió:

OSÉ CEMÍ

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

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

*La razón y la memoria al azar,
verán a la paloma alcanzar
la fe en la sobrenaturaleza.*

*La araña y la imagen por el cuerpo,
no puede ser, no estoy muerto.
Vi morir a tu padre; ahora, Cemí, tropieza. (Lizama Lima, 1988, p. 458)*

La redefinición fundante del sujeto en la novela, entonces, se da de modo súbito.

Cemí recibe el papel por casualidad. El primer verso dice “No lo llamo, porque él viene”. Lo cual no es un fatalismo sino una espera que termina al acaso, en el encuentro del lector. Licario en el poema sabe que Cemí con solo leerlo dará testimonio y renovará el magisterio que aquel le ha brindado, pero con ese mensaje es Licario quien da fe en la novela de un Cemí que allí tiene su cumplimiento. La novela se ve en el poema y el poema se ve en la novela. Asimismo, es esclarecedor el que ambas imágenes se encuentren o realicen objetivamente en ese ámbito subjetivo del sueño, en una noche que no es “la noche estelar que descendía con el rocío” (p. 450), sino “la noche subterránea, que ascendía como un árbol, que sostenía el misterio de la entrada en la ciudad, que aglomeraba sus tropas en el centro del puente para derrumbarlo” (p. 450).

Es la “medianoche con Dios” (Lezama Lima, 2001b, p. 114) que el autor invoca en su intimidad, a la que llama al cubano, al latinoamericano, para que se encuentre con su ser esencial¹⁴⁸.

La voz medianoche, para no ir muy lejos, es un estribillo a lo largo del libro.

Una vez termina de leer el poema que su difunto maestro Licario escribiera pensando en él, Cemí “con los ojos muy abiertos [atravesaba] el inmenso desierto de la somnolencia” (p. 458) viendo imágenes que se suman a experiencias de vigilia que ha recordado nítidamente al saber de la muerte de aquel. En su memoria secular queda consignado: “el relato de doña Augusta, su bisabuelo muerto”, “la voz de su padre, escondido detrás de una columna” o “la imagen de Oppiano Licario”; así mismo “el embrión celeste”, “un tigre blanco”, “el espejo, con una fuente en el centro” (pp. 457-459), y también los eucaliptos entreverados que acompañaban el último viaje de Alberto, que Cemí ve en este sueño final o bautismal, y la hermana de Licario. Todo en un mismo plano de experiencia subjetiva que aúna y se funde con lo objetivo, hecho imagen viva.

Puede entenderse bien que la medianoche con Dios es el tiempo del objetivismo visto desde la poesía, o bien: la secularización en el tiempo completivo de la novela.

5.3 Conclusiones

Volvamos al comienzo.

¹⁴⁸ El 11 de septiembre de 1957, José Lezama Lima (2001b) escribe en sus diarios: “Al fin, estamos en el caos consecuente de la desintegración, confusión e inferioridad de la vida cubana de los últimos treinta años. (Igualmente se puede decir: de todo el periodo republicano). [...] Falta de lazos históricos, de sentido arquitectónico en la nación, de metas a llenar por las generaciones. [...] Lo que nos hace falta es gravedad esencial, medianoche con Dios, orgullo que desprecia lo insignificante social. [...] Nos falta un fragmento, ‘una cosa’, pero en ese fragmento y en esa cosa están todas las cosas esenciales, verídicas y eternas” (pp. 113-114). Tal vez sea demasiado arriesgado tratar de definir algo fragmentario en donde estén “todas las cosas esenciales”, pero es nuestro deber aventurarnos de ese modo. Para el escritor cubano, ese fragmento está representado en este pasaje, en un tramo novelesco habitado por el encuentro entre el poeta, el poema y un lector héroe.

En este capítulo hemos penetrado la escritura novelesca lezamiana en su manifestación concreta para identificar en ella la interacción de los elementos con que el escritor cubano renueva el género demostrando su ancestral naturaleza poética y mitológica. Ha sido nuestro objetivo evidenciar una modernidad y un tradicionalismo en *Paradiso* que se integran en la vocación Romántica que Schleiermacher y Friedrich Schlegel consideraban una mediación entre lo divino y lo humano: la celebración de un contacto con el universo y una presencia nuestra en él que se extiende en una escritura no dogmática sino que, en lugar de sustituir eso sagrado, lo transmuta en el lector. Aquí hay un acuerdo entre el agnosticismo o ateísmo de la novela y la polisemia de la poesía.

El diálogo sobre San Jorge y el dragón y la noción de tiempo que instauro en *Paradiso* solo exploran las consecuencias últimas de la mentalidad materialista.

La conclusión, necesario es decirlo, es la de una resurrección impredecible pero liberadora e inevitable en el ámbito unificador de la Orplid —de la subjetividad trascendente en una imagen objetiva absoluta—. Así, el detalle conocido de la frase con que concluye *Paradiso*, “podemos empezar” (p. 459), adquiere innumerables matices. Demos un rápido vistazo a ese momento final, antes de dar un cierre abierto a nuestro estudio. Sin salir aún del sueño, en la cafetería de la funeraria adonde José Cemí ha asistido a la velación del cuerpo de Oppiano Licario, un barrendero o el mismo Cemí —hay una ambigüedad hipertélica en la construcción del párrafo— golpea con la cucharilla en un vaso de café con leche. Cemí reconoce el ritmo hesicástico, el ritmo “del equilibrio anímico” (p. 417) con que se había iniciado su relación de madurez con el maestro. El narrador, empero, se mantiene distante:

Impulsado por el tintineo, Cemí corporizó de nuevo a Oppiano Licario. Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar. (p. 459)

La sencilla y discreta, no explícita relación amorosa y sexual entre Licario y Cemí vuelve en el llamado posible de un obrero negro que sabe expresarse con un equilibrio anímico que es voz universal “modulada en otro registro”. Este encuentro de amor con un cuerpo a la sombra del árbol de la muerte es solo una de las posibilidades de la imagen. En cambio, todas esas posibilidades en conjunto son, entre otras cosas, una metáfora de la resurrección que *Paradiso* significa y que en la lógica que construye significa todo signo. La frase “podemos empezar” no se refiere solo a la novela en un doble sentido o binarismo de la metafiction. La relectura del libro incluso implica diversas formas de relectura, claro está, si una de ellas es la lectura anagógica, esta anagogía posibilita muchas lecturas en una sola —es una lectura en abismo—.

En ese infinito, el lector mortal tiene un número no menor de posibilidades. *Paradiso* implica que, una vez la hemos leído, volveremos a habitarla, al final de todo.

Conclusiones finales

El camino que hemos seguido puede llevarnos más lejos, desde luego. El punto al que arribamos, por lo pronto, nos ofrece una ruta a *Paradiso* y a José Lezama Lima por regiones insospechadas. Estamos convencidos de que son muchos los pasajes y los aspectos de esta novela que permanecen desconocidos, una lectura anagógica más amplia de los símbolos que el texto urde nos permitirá ponerlos en relación y descubrir sentidos que no somos capaces aún de vislumbrar, que han permanecido inadvertidos y algunos de los cuales, con plena certeza, también fueron involuntarios para el autor, pero que siempre podrán decirnos más. El capítulo XII, por ejemplo, es portador de una serie de imágenes tan rica que el solo análisis pormenorizado, en el modo anagógico que hemos practicado sobre un fragmento del capítulo XI, bastaría para hacer un libro aparte en propiedad. Y a su vez, ese análisis habría de recoger y posibilitaría el examen de otras facetas también fundamentales en cuanto al carácter de *Paradiso* en tanto escritura sagrada de la modernidad, tales como la importancia del mundo inca en América, el llamado a una teocracia, la vivencia de un pensamiento apologético y herético a la vez ante la fe de Cristo, entre otras.

En efecto, en diversos recodos de la novela y de los ensayos lezamianos existe la referencia respetuosa y aun reverencial hacia lo que él llama “el incanato” (Lezama Lima, 2001a, p. 128). Además de que en *La expresión americana* (1957) el autor cubano afirma que la historia de América es una unidad, o es decir, que no es una antes de Colón y otra después, y que su esplendor es el imperio inca, debemos recordar que la explicación del contrapunto, en el capítulo IX de *Paradiso*, se da con un ejemplo de la muy posible y nada estudiada influencia de Garcilaso el Inca en Góngora (Lezama Lima, 1988, p. 241). Igualmente, el regalo con el que José Cemí busca corresponder al poema que le da Ricardo Fronesis, es “una pequeña llama de plata peruana”,

gracias a la cual el narrador elogia “la irreprochable artesanía de aquellos plateros” (p. 335), lo cual es un detalle de suma importancia vista la significación de ese pasaje en la novela. Habría que acudir, por igual, al muy importante fragmento desechado de *Paradiso*, correspondiente a la epifanía que tanto hemos mencionado de Cemí en su estudio por la noche, en el que el narrador cuenta una historia de Atahualpa y Francisco Pizarro para exponer lo que son la poesía y la hipertelia (p. 354, nota r). Pero todo esto tiene que ver más a fondo con lo que Luis Ruda, tío de José Eugenio, el coronel Cemí, llama “el paraíso pradera de los incas” (p. 77) al reprochar a la abuela Munda el que aún no haya hecho entrar al colegio al pequeño José Eugenio.

En ese instante lo que se da es una profunda y decisiva reflexión sobre el sentido de la educación en la modernidad y el predominio ineludible de una educación secularizada frente a la posibilidad latente o larvaria de una necesidad mayor: la de una educación más orientada a los valores teocráticos de la nobleza, pues “sólo los reyes sienten el deseo de rebelarse contra los dioses y titanes”, en palabras de Mamá Munda (p. 77). José Eugenio entra a estudiar al colegio y encuentra, tal como sucederá luego con su hijo, que debe hacerse dueño de su educación no solo por lo intransferible de la experiencia, sino casi para resistir la imposición de modelos de conducta mecánicos. Entre tanto, para el tío Alberto, primer maestro de Cemí, la experiencia en el mismo salón de José Eugenio resultará en un trauma que solo el sueño que tiene en el baño, cuando es castigado (pp. 92-96), podrá permitirle asumir de un modo creativo, pero aún bien excéntrico. O sea, sin el equilibrio anímico procurado por el modelo pitagórico de educación de Oppiano Licario (p. 417), modelo que se inspira en valores tan pronto religiosos como científicos. A este respecto, el cuestionamiento de Rodríguez Matos (2017) al supuesto muy generalizado entre la crítica de una visión de la poesía en José Lezama Lima equivalente a la soberanía política del poeta Romántico —validado por el dictado de la Musa—, es del todo pertinente. Sin embargo, también

ese cuestionamiento merece un comentario que profundice en los modelos educativos que *Paradiso* efectivamente sugiere, los cuales, de modo palpable, sí reivindican en parte a la teocracia.

El contrapunto es la clave para modular el tan solo aparente subjetivismo absoluto de las perspectivas lezamianas, pero también para entender el nihilismo que Rodríguez Matos percibe en ellas y no objeta de ningún modo, sino que más bien lo plantea en contra de la apoteosis subjetiva del Romanticismo que, según él, José Lezama Lima realmente contraría. La dimensión fervorosa, aun cuando improbable, de la hipertelia, debe ser considerada en la incorporación de esa tendencia que Rodríguez Matos rescata al hablar de una escritura del vacío en el escritor cubano, lo que se ha dado en llamar infrapolítica —una negación total a los remanentes fundamentalistas del activismo y el progresismo—. Es decir, esta consideración de la hipertelia supone una valoración del catolicismo lezamiano en cuanto liberalismo escéptico ante los valores del mundo, incluyendo los valores prácticos de la política, pero liberalismo prendado de un sentido absoluto que no alcanza ninguna determinación en la percepción o el pensamiento, sino que es una forma, indemostrable por principio, de gnosticismo.

Aquí, además, volveríamos, por reflujo, a las profundidades de un José Lezama Lima heredero de la especulación propia de los primeros tiempos del cristianismo. Esos nexos indiscriminados pero rastreables son parte también de estudios perfectamente posibles que hay por hacer y que quizás son impescindibles por cuanto el escritor cubano recupera una vena polémica en desafío a los dogmas y en defensa de las herejías. Julieta Leo ha avanzado en ese camino, pero aún hay fuentes por descubrir. Por ejemplo, la relación de la apocatástasis de Orígenes, una suerte de redención universal en la consumación de los tiempos, con la noción lezamiana de un tiempo completivo que aquí hemos estudiado —presente en el diálogo de San Jorge y el dragón o en las tesis del crítico musical Juan Longo, en el capítulo XII de *Paradiso*—, es digna de un análisis

minucioso. No lo es menos el postulado de una “fuerza actuante” en Plotino (Reale y Antiseri, 2016b, p. 302), que consiste en el reflejo del ser sobre sí mismo y que provoca la hipóstasis, si lo ponemos en comparación con la dimensión fenomenológica del contrapunto, tal como se aprecia en la epifanía del estudio de Cemí (Lezama Lima, 1988, pp. 350-354): cuando el espacio gnóstico se encuentra con el poeta, uno y otro se determinan. Y en fin, desde luego, la noción de tríada, que tanto se ha estudiado en la filosofía antigua, no se agota en *Paradiso* en el cotejo de su acepción pitagórica con el desarrollo de la figura de los tres amigos: Cemí, Fronesis y Foción. También en el pensamiento del neoplatónico Proclo la tríada es tan importante y resulta transformada de modo tan creativo que, gracias entre otras cosas a que José Lezama Lima (2010) menciona a este filósofo en su artículo sobre Paul Valéry (p. 74), es necesario decir que el escritor cubano tuvo que recibir y transformar su influjo.

Por demás, la mencionada preponderancia de la fe sobre la razón en Tertuliano, ver nota 100, es un vector de fuerza que pone en otro lugar el, quizá más que ecléctico, supuesto o falso catolicismo de José Lezama Lima. A decir verdad, el cristianismo del autor cubano puede prescindir de cualquier papa e, incluso, parece solo ver en la protesta de Lutero un rigorismo simplemente innecesario y, en últimas, no desencaminado sino, más bien, demasiado encaminado. En últimas, incluso, José Lezama Lima tampoco acepta por completo la consigna agustiniana de una razón al exclusivo servicio de la fe, del todo subordinada a ella, y en ese sentido su sensible e incluso dramática valoración del mundo helénico nos tiene que mostrar su fe muy en otra onda que la que le asignó el orbe católico al pensamiento de Platón y Aristóteles —recordemos la trama casi policial en que se nos refiere en *Paradiso* la conmovedora búsqueda de sabiduría de Cemí en los diálogos de Platón (Lezama Lima, 1988, p. 325)—. El credo lezamiano es interminable, y cuando en el capítulo XII la pareja del ciego y su mujer hablan de sueños cruzados (pp. 385-386)

podemos sentir el peso específico de una dimensión espiritual que no obedece a ningún culto. En ese gran sueño que es el capítulo XII de *Paradiso*, aventura creativa de Cemí, no lo olvidemos, se nos habla de nuevo del mundo inca, pero ya es solo una de tantas referencias culturales en medio del flujo de imágenes de la Orplid.

Esto quiere decir que *Paradiso* es una Biblia de Biblias, y que su exégesis apenas si ha comenzado.

Por eso mismo, el aporte de una mirada del todo profana o, más bien, materialista, hecha en clave anagógica, al estilo de Barthes en *S/Z*, que examine dentro de parámetros no seculares a la novela en esa diégesis que, por otra parte, ya hemos probado engañosa, pero sobre la que, según Rodríguez Monegal (1968), “resulta difícil discrepar” (p. 41), depurada de adjetivos y nomenclaturas sagradas y de referencias eruditas, y convenida de acuerdo con un lenguaje más o menos común, sería una empresa singular que aquí apenas insinuamos y otros teóricos, como González Echevarría (1984), han adelantado, pero está realmente por hacer. Allí, podemos presagiarlo, las presencias de lo nacional, incluso el rostro de Martí sin necesidad de evocación o alusiones veladas, cobrarían el veraz aspecto mitológico que tiene la historia en la sociedad. Todo el fluir sanguíneo de la cultura en las costumbres familiares se poblaría sin esfuerzo del mismo vuelo epopéyico de las grandes sagas y los relatos ancestrales. Esto se debería no solo a que el narrador mismo señale en el relato o evidencie estas cualidades fantásticas. Si prescindimos metodológicamente de esos señalamientos o adjetivaciones, como ya lo decíamos, e incluso de las reflexiones filosóficas improvisadas del texto —o, en un sentido lato, aleatorias—, advertiremos una cualidad divinal engastada en el relato que por fin se revela propia de lo novelesco, intrínseca a una prosa ya indistinta a la poesía. Sin embargo, todas estas hipótesis que hacemos necesitan, por supuesto, de un examen detallado que matice lo que son, hasta el momento, intuiciones tan

solo fundamentadas en los análisis iniciales que hemos llevado a cabo sobre el lenguaje sublimado de *Paradiso*, según una orientación —la novela rapsódica— que, eso sí, entrevemos, sobre todo, fértil.

Para decirlo mejor, estas materias son horizontes por explorar en relación con la presencia de lo sagrado en esta novela que ahora mismo no cabría seguir, y ante las cuales no podemos sino manifestar una virtualidad de nuestro trabajo, un indiscutible límite y, sin duda, también la contingencia del mismo. Porque, para finalizar, nuestro texto así mismo puede y quisiéramos llegue a ser afinado por esas miradas —entre otras— que, dentro de las corrientes poscoloniales y decoloniales que han interpretado a un José Lezama Lima desobediente y deconstruido, ubiquen a *Paradiso* en un panorama que muy bien sabemos inacabado. Por ejemplo, el reclamo tácito pero directo del narrador, en el capítulo VIII, por una economía que no haga de lo verde del paisaje una simple cifra (Lezama Lima, 1988, p. 217), podría entenderse en busca de una ideología menos determinista que las que nos han regido en los últimos siglos. Una ideología nueva para la cual lo cualitativo —lo poético— debería ser, de hecho, más que un índice o principio rector, principalmente un espíritu de plenitud y suficiencia —y de renuncia—. Del mismo modo sería posible tratar de entender la división correcta entre el campo y la ciudad de la que nos habla el narrador al inicio del relato de la gesta del coronel Cemí contra el bandolerismo (pp. 136-138).

Esa noción poética de ciudad, dispuesta en el concepto lezamiano de sobrenaturaleza, es una herencia por descubrir e interpretar todavía, y con sumo cuidado, a la luz de lo sagrado.

Tal vez así comprendamos por qué aún graban los pueblos a Pegaso en la moneda.

Referencias

Obras de José Lezama Lima

- Lezama Lima, J. (1952). Señales, Alrededores de una antología. *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*, 31, 63-8.
- Lezama Lima, J. (1953) Secularidad de José Martí. *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*, 33, 3-4.
- Lezama Lima, J. (1954). Diez años en *Orígenes*. Advertencia. *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*, 35, 65-66.
- Lezama Lima, J. (1971). *Las eras imaginarias* (Vol. 10). Fundamentos.
- Lezama Lima, J. (1977). *Oppiano Licario*. Era.
- Lezama Lima, J. (1988). *Paradiso* (C. Vitier, coord.). Archivos
- Lezama Lima, J. (1998). *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Verbum.
- Lezama Lima, J. (2001a). *La expresión americana*. Fondo de Cultura Económica.
- Lezama Lima, J. (2001b). *Diarios. 1939-1949 / 1956-1958*. Unión.
- Lezama Lima, J. (2003). *Paradiso* (E. Lezama Lima, Ed.). Cátedra.
- Lezama Lima, J. (2004). *Paradiso*. Era.
- Lezama Lima, J. (2009). *Tratados en La Habana*. Letras Cubanas.
- Lezama Lima, J. (2010). *Analecta del reloj*. Letras Cubanas.
- Lezama Lima, J. (2016). *Poesía completa*. Sexto Piso.

Obras teóricas

- Agamben, G. (1996). *Categorie italiane. Studi di poetica*. Marsilio.
- Altamirano, C. (2014). Sobre la historia intelectual. En S. Vivas. (Coord.), *Utopías móviles. Nuevos caminos para la Historia Intelectual en América Latina* (pp. 16-31). Diente de León.
- Aristóteles. (2008). *Acerca del alma* (T. Calvo Martínez, Trad., 1ª ed.). Gredos.
- Aristóteles. (1995). Sobre la interpretación. En *Tratados de lógica (Órganon) II* (pp. 23-81). Gredos.
- Aristóteles. (1999). *Poética de Aristóteles*. (V. García Y., ed. y trad.). Gredos.
- Auerbach, E. (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Barthes, R. (2004). *S/Z*. Siglo xxi.

- Borges, J. L. (1974). Magias parciales del *Quijote*. En *Obras Completas (1923-1972)* (pp. 667-669). Emecé.
- Borges, J. L. (2017a). *La literatura fantástica*. Libros de cíbola. <https://librosdecibola.wordpress.com/2017/02/12/borges-la-literatura-fantastica-conferencia/>
- Borges, J. L. (2017b). La poesía. En *Borges esencial* (pp. 433-447). Alfaguara.
- Childs, P., y Fowler, R. (Eds.). (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Routledge.
- Dante. (2006). *El convivio*. Biblioteca Virtual Universal. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/133468.pdf>
- Durkheim, E. (1953). *Professional Ethics and Civil Morals*. Greenwood Press.
- Durkheim, E. (1973). Individualism and the Intellectuals. En R. Bellah. (Ed.), *Emile Durkheim on Morality and Society* (pp. 43-57). University of Chicago Press.
- Eagleton, T. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica.
- Ford, A. (2002). *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton University Press.
- Foucault, M. (1996). *Genealogía del racismo*. Altamira.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Grondin, J. (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* Herder.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña, P. (1949). *Las corrientes literarias en la América hispana*. Fondo de Cultura Económica.
- Hölderlin, F. (2014). El devenir en el declinar. En J. Arnaldo. (Ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (pp. 233-236). Tecnos.
- León, F. L. de (1977). *La perfecta casada / Exposición del Cantar de Cantares de Salomón*. Aguilar.
- Martí, J. (2005). *Nuestra América*. Biblioteca Ayacucho.
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2011). *Ser, esencia y sustancia en Platón y Aristóteles*. Siglo Veintiuno.

- Rutherford-Johnson, T., Kennedy, M. & Kennedy, J. (2019). *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford University Press.
<http://www.oxfordreference.com/abstract/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-2218?rskey=8z3lgz&result=2141>
- San Agustín. (1956). *Obras de San Agustín. Tomo V. Tratado de la Santísima Trinidad*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- San Agustín. (1979). *Obras de San Agustín. Tomo II. Las Confesiones*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Santo Tomás. (1964). *Suma teológica*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Schelling, F. W. J. (1949). *Filosofía del arte*. Nova.
- Schlegel, F. (2009). *Fragmentos, seguido de 'Sobre la incomprendibilidad'*. Marbot.
- Schlegel, F. (2014). Alocución sobre la mitología. En J. Arnaldo. (Ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (pp. 193-201). Tecnos.
- Schleiermacher, F. (1990). *Sobre la religión*. Tecnos.
- Scholes, R. (1979). *Fabulation and Metafiction*. University of Illinois Press.
- Vivas Hurtado, S. (2015). *Komuya uai. Poética ancestral contemporánea*. Sílabas.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Methuen.
- White, H. (1998). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.

Otras obras

- Agudelo, J. La noción de sujeto metafórico en *La expresión Americana* de José Lezama Lima. [Manuscrito presentado para publicación]. *Medias Tintas*. EAFIT.
- Aguilar Perdomo, M. del R., y Lucía Megías, J. M. (2008). *Antología de los libros de caballerías españoles*. Norma.
- Aínsa, F. (1984). Imagen y posibilidad de la Utopía en *Paradiso. Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima 2 (Prosa)* (pp. 73-89). Fundamentos.
- Aladino, E. (2017). Eros thanático en *Paradiso* de José Lezama Lima. *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, (4), 229-243.
- Albala, E. (1985). *'Paradiso': ruptura del modelo histórico*. UNAM.

- Aloma, O., Álvarez C. S., Campanioni, I. V., Casaus, V., Contreras, F., Escobar, F., Guerra, F., Hernández, R., Noguera, L. R., Orovio, H., Rodríguez, G. y Yanes, J. (1966). Nos pronunciamos. *El caimán barbudo*, (1), p. 11.
- Álvarez Bravo, A. (1970). Órbita de Lezama Lima. En M. Simón P. (Ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp. 42-67). Casa de las Américas.
- Álvarez Bravo, A. (1984). La novela de Lezama. En *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Vol. I (Prosa)* (pp. 87-98). Fundamentos.
- Arbó, S. J. (1975). Introducción. En H. Balzac, *Papá Goriot* (pp. I-LI). Círculo de Lectores.
- Arcos, J. L. (1990) *La solución unitiva: Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*. Editorial Academia.
- Arnaldo, J. (2014). Introducción. En J. Arnaldo. (Ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (pp. 11-42). Tecnos.
- Arrom, J. J. (1975). Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima. *Revista Iberoamericana*, XLI(92-93), 469-477.
- Atencio, C. (2015). La poesía como vaso comunicante entre los Cuadernos de apuntes de José Martí y los de José Lezama Lima. *Americanía*, Número Especial, 105-122.
- Aullón de Haro, P. (2010). Los escritos de estética de Lezama Lima. *Revista Letral*, (4), 38-46.
- Ballagas, E. (22 de febrero, 1938). *Manuscrito*. Sala Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí.
- Balzac, H. de (1975). *Papá Goriot*. Círculo de Lectores.
- Balzac, H. de (2020). *Le père Goriot*. La Bibliothèque électronique du Québec. <https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-39.pdf>
- Bataille, G. (1981). *Teoría de la religión*. Taurus.
- Bautista, L. (2018). Lezama: en el umbral del dios venidero. *Mitologías hoy*, 17, 311-326.
- Bays, G. (1971). The Orphic Vision. En J. P. Strelka, (Ed.), *Anagogic Qualities of Literature, Yearbook of Comparative Criticism* (pp. 81-93). Pennsylvania State University Press.
- Beiser, F. C. (2009). *German Idealism. The Struggle Against Subjectivism, 1781-1801*. Cambridge. Harvard University Press.
- Bejel, E. (1994). *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Huerga & Fierro Editores.
- Bénichou, P. (1984). *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*. Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2009). Goethe. En *Obras, II*, 2 (pp. 320-356). Abada.

- Bernabé, A. (2004). *Textos órficos. Materiales para una comparación y filosofía presocrática*. Trotta.
- Bernal, J. (1983). Algunas ideas de Aristóteles sobre el lenguaje. *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Tomo XXXVIII(3), 493-519.
- Bianchi Ross, C. (2001). Asedio a Lezama Lima. En J. Lezama Lima, *Diarios. 1939-1949 / 1956-1958* (pp. 121-171). Unión.
- Blanchot, M. (1982). *The Space of Literature*. University of Nebraska Press.
- Buckwalter-Arias, J. (2010). *Cuba and the New Origenismo*. Tamesis.
- Camacho-Gingerich, A. (1985). Los parámetros del sistema poético lezamiano. *Revista Iberoamericana*, 51(130-331), 47-72.
- Camacho-Gingerich, A. (1990). *La cosmovisión poética de José Lezama Lima en 'Paradiso' y 'Oppiano Licario'*. Universal.
- Canner-Liese, R. (2007). Introducción. En Novalis, *Estudios sobre Fichte y otros escritos* (pp. 5-30). Akal.
- Carrió Mendía, R. (1988). Capítulo IX. Paisaje, historia y cultura. En C. Vitier (Ed.), *Paradiso* (pp. 662-667). Archivos.
- Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas. (1971). *Interrogando a Lezama Lima*. Anagrama.
- Cervantes Saavedra, M. de (2007). *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Perú.
- Cervera Salinas, V. (2011). Palabra de Rialta: poesía y destino en *Paradiso*. En G. Areta (Ed.), *José Lezama Lima: la palabra extensiva* (pp. 87-103). Verbum.
- Chiampi, I. (2001). La historia tejida por la imagen. En J. Lezama Lima, *La expresión americana* (pp. 9-33). Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, J. (1970a). Para llegar a Lezama Lima. En P. Simón Martínez. (Ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp.146-168). Casa de las Américas.
- Cortázar, J. (1970b). Carta a José Lezama Lima. En P. Simón Martínez. (Ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp.311-313). Casa de las Américas.
- Cruz-Malavé, A. (1994). *El primitivo implorante: "el sistema poético del mundo" de José Lezama Lima*. Brill Rodopi.

- Cruz-Malavé, A. (2013). Prólogo. En J. Lezama Lima, *Julián del Casal*.
https://www.researchgate.net/publication/295260197_Julian_del_Casal_de_Jose_Lezama_Lima_Prologo_y_edicion_annotada_de_Arnaldo_M_Cruz-Malave
- Davidi, E. (2011). La noche órfica de José Lezama Lima. En G. Areta (Ed.), *José Lezama Lima: la palabra extensiva* (pp. 125-138). Verbum.
- Fabry, G. (2016). La Biblia en la poesía hispanoamericana posterior a las vanguardias. En D. Attala y G. Fabry (Eds.), *La Biblia en la literatura hispanoamericana* (pp. 299-323). Trotta.
- Fazzolari, M. (1984). Las tres vías del misticismo en Oppiano Licario. En *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Vol. 2 (Prosa)* (pp. 125-134). Fundamentos.
- Fernández Díaz, J. J. (2016). La reinención de Cuba a través de ‘Orígenes’: claves de su visión poética de la Historia. *Cartaphilus*, 14, 43-61.
- Fernández Retamar, R. (1954). *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. Orígenes.
- Fernández Sosa., L. F. (1978). Northrop Frye y unos poemas anagógicos de Lezama Lima. *Hispania*, 61(4), 877-887.
- Ferran, R. & González, S. (Trds.) (s.f.). *Història de Sant Jordi en llatí i traducció catalana*. Latín online. <https://latinonline.es/aprender-a-leer-latin/historia-de-sant-jordi-en-latin/>
- Fino Gómez, C. O. (2012). *Cartografía poética en la crítica de las artes plásticas de José Lezama Lima* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Archivo digital. <http://bdigital.unal.edu.co/63454/>
- Flaubert, G. (2010). *Madame Bovary*. Austral.
- Friol, R. (1988). *Paradiso* en su primer círculo. En C. Vitier. (Ed.), *Paradiso* (pp. 556-564). Archivos.
- García Marruz, F. (1970). Estación de gloria. En P. Simón Martínez. (Ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp. 278-288). La Habana, Casa de las Américas.
- García Marruz, F. (1997). *La familia de Orígenes*. Unión.
- García Ponce, J. (1970). La fidelidad a los orígenes. En P. Simón Martínez. (Ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp. 127-129). La Habana, Casa de las Américas.
- Garzón C., F. (2010). “La poesía es como el aire, toca al hombre y lo define”. En C. Bianchi, (Ed.), *Así hablaba Lezama Lima. Selección* (pp. 176-182). Colección Sur.
- Gaskell, G. S. (1988). *Dictionary of Scripture and Myth*. Dorset Press.

- Ginzo Fernández, A. (1990). Estudio preliminar. En F. D. E Schleiermacher, *Sobre la religión* (pp. IX-XCIX). Tecnos.
- Goethe, J. W. (2016). *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Cátedra.
- González Echevarría, R. (1984). Lo cubano en *Paradiso*. En *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Vol. 2 (Prosa)* (pp. 31-51). Fundamentos.
- González Echevarría, R. (1987). *La ruta de Severo Sarduy*. Ediciones del Norte.
- González Echevarría, R. (1993). *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Duke University Press.
- González, R. (1970). José Lezama Lima, el ingenuo culpable. En P. Simón Martínez. (Ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp. 219-249). Casa de las Américas.
- González, R. (2007). *Lezama sin pedir permiso*. Letras Cubanas.
- Graves, R. (2006). *Los mitos griegos*. Alianza Editorial.
- Grimberg, C. (1984). *Historia Universal, vol. 2. Grecia*. Círculo de Lectores.
- Guerrero, F. (2013). *José Lezama Lima: El maestro en broma*. Verbum.
- Gutiérrez, J. I. (2013). El banquete hermenéutico: la interpretación textual en el *Convivio* de Dante. En M. N. Pascual y Mateo del Pino. A. (Coords.) *Comidas bastardas. Gastronomía, tradición e identidad en América Latina* (pp. 323-339). Cuarto Propio.
- Halperín Donghi, T. (1972). *Historia contemporánea de América Latina*. Alianza Editorial.
- Heller, B. A. (1997). *Assimilation/ Generation/ Resurrection: Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima*. Bucknell UP.
- Herrero de Jáuregui, M. (2007). *Tradición órfica y cristianismo antiguo*. Editorial Trotta.
- Huneeus, C. (2001). *Artículos de prensa (1969-1985)*. Lom Ediciones.
- Hurtado, O. (1970). Sobre Ruseñores. En P. Simón Martínez. (Ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp. 298-304). Casa de las Américas.
- Ibarra, J. (1992). *Cuba: 1898-1921. Partidos políticos y clases sociales*. Ciencias Sociales.
- Isava, L. M. (2015). Lo indescifrable que engendra un infinito apetito de desciframiento. Hacia una lectura no-hermenéutica de la poesía de Lezama. En J. P. Lupi, M. Hernández y J. Marturano (Eds.) *Asedios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima* (pp. 199-245). Verbum.
- Jaeger, W. (2012). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Fondo de Cultura Económica.
- James, W. (1986). *Las variedades de la experiencia religiosa*. Hyspamérica.

- Kierkegaard, S. (1992). *Temor y temblor*. Labor.
- Lara, F. (2005a). *Libro de los muertos*. Tecnos.
- Lara, F. (2005b). *Poema de Gilgamesh*, Madrid.
- Leo, J. (2008). Los símbolos incuestionados en *Paradiso* de José Lezama Lima. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, (24), 13-31.
- Leo, J. (2013). *Las sagradas letras de "Paradiso"*. Estudio sobre el hermetismo de José Lezama Lima. Oportet.
- Levin, H. (1963). *The Gates of Horn. A Study of Five French Realists*. Oxford University Press.
- Levinson, B. (1993a). La responsabilidad de Lezama. *Revista Chilena de Literatura*, (42), 101-105.
- Levinson, B. (1993b). Possibility, Ruin, Repetition: Rereading Lezama Lima's 'American Expression.' *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 18(1), 49-66.
- Levinson, B. (1996). *Secondary Moderns. Mimesis, History and Revolution in Lezama Lima's "American Expression"*. Bucknell University Press.
- Lezama Lima, E. (Ed.). (2003). *Paradiso*. Cátedra.
- Lupi, J. P. (2012). *Reading Anew: José Lezama Lima's Rhetorical Investigations*. Iberoamericana.
- Lupi, J. P. (2013). Lezama, Novalis y las vicisitudes de la futuridad. *Revista Hispánica Moderna* 66 (2), 139-158.
- Márquez, E. (1991). *José Lezama Lima: bases y génesis de un sistema poético*. Peter Lang.
- Mascaró, J. (trad.). (2008). *Bhagavad Ghita*. Debolsillo.
- Mataix, R. (2000a). 'Paradiso' y 'Oppiano Licario': una "guía" de Lezama. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/paradiso-y-oppiano-licario--una-gua-de-lezama-0/html/ff2fc5aa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Mataix, R. (2000b). *La escritura de lo posible: el sistema poético de José Lezama Lima* (Vol. 4). Universidad de Lérida.
- Mignolo, W. (1979). Paradiso: derivación y red. *Texto crítico*, (13), 99-111.
- Mitrani, J. A. (2015). *Paradiso, ese dejarse llevar por la poesía de José Lezama Lima*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana de Colombia]. Universidad Javeriana, Bogotá. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/17051>
- Morán, F. (2011). José Lezama Lima y Julián del Casal en el pabellón del vacío. En G. Areta (Ed.), *José Lezama Lima. La palabra extensiva* (pp. 239-276). Verbum.

- Novalis. (2007). *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Akal.
- Ortega, J. (1970). Aproximaciones a *Paradiso*. En P. Simón Martínez (Ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp. 191-218). Casa de las Américas.
- Ortega, J. (1975). La biblioteca de José Cemí. *Revista Iberoamericana*, (92-93), 509-521.
- Ortega, J. (1981). Prólogo. En J. Lezama Lima, *El reino de la imagen* (pp. ix-xxix). Biblioteca de Ayacucho.
- Ortiz Fernández, F. (2008). Los factores humanos de la cubanidad. *Perfiles de la cultura cubana*, (2), 1-15.
- Pellón, G. (1989). *José Lezama Lima's Joyful Vision: A Study of Paradiso and Other Prose Works*. University of Texas Press.
- Pellón, G. (1991). Martí, Lezama Lima y el uso figurativo de la historia. *Revista Iberoamericana*, 57 (154), 77-89.
- Pereira, M. (1988). El curso délfico. En C. Vitier. (Coord.), *Paradiso* (pp. 598-618). Archivos.
- Peri Rossi, C. (1970). Solamente para superdesarrollados. En P. Simón Martínez (Ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp. 267-277). Casa de las Américas.
- Perlongher, N. (2008). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Colihue.
- Ponte, A. J. (2002). *El libro perdido de los origenistas*. Editorial Aldus.
- Prats Sariol, J. (1988). *Paradiso: recepciones*. En C. Vitier. (Coord.), *Paradiso* (pp. 565-589). Archivos.
- Reale, G., y Antiseri, D. (2016a). *Historia del pensamiento filosófico y científico. Tomo I. Antigüedad y Edad Media*. Herder.
- Reale, G., y Antiseri, D. (2016b). *Historia del pensamiento filosófico y científico. Tomo III. Del Romanticismo hasta hoy*. Herder.
- Renaud, M. (1984). Aproximación a *Paradiso*: viaje iniciático y epifanía del sentido. En *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Vol. 2 (Prosa)* (pp. 63-72). Fundamentos.
- Riccio, A. (1987). Martí en José Lezama Lima. *Annali (Sezione Romanza)*, 29(2), 96-100.
- Riley, E. C. (2000). *Introducción al "Quijote"*. Crítica.
- Rodríguez Matos, J. (2017). *Writing of the Formless. José Lezama Lima and the End of Time*. Fordham University Press.
- Rodríguez Monegal, E. (1968). *Paradiso en su contexto*. *Mundo Nuevo*, (24), 40-44.

- Rodríguez, J. (1991). *Mi correspondencia con Lezama Lima*. Era.
- Rojas, R. (2006). *Tumbas sin sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Anagrama.
- Rojas, R., & Aguilar-Moreno, L. P. (2002). "Orígenes" and the Poetics of History. *CR: The New Centennial Review*, 2(2), 151-185.
- Ruiz Barrionuevo, C. (1980). *Paradiso* o la aventura de la imagen. *Anales de literatura hispanoamericana*, (9), 221-234).
- Ruiz Barrionuevo, C. (1981). *Paradiso* o la aventura de la imagen. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, (0), 57-68.
- Ruiz Barrionuevo, C. (2010). Espacio poético y orfismo en la obra de José Lezama Lima. *Revista Letral*, (4), 79-81.
- Salgado, C. A. (1999). Hybridity in New World Baroque Theory. *The Journal of American Folklore*, 112 (445), 316-331.
- Salgado, C. A. (2015). Oppiano en el Moncada: Figuraciones de la insurgencia en Lezama y la exégesis viteriana. En J. P. Lupi, Hernández, M. y J. Marturano (Eds.), *Asedios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima* (pp. 123-141). Verbum.
- Salmerón, M. (2016). Introducción. En J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (pp. 7-72). Cátedra.
- Santamaría García, A. y García Álvarez, A. (2004). *Economía y colonia. La economía cubana y la relación con España, 1765-1902*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto de Historia.
- Santí, E. M. (1975). Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente. *Revista Iberoamericana*, (41), 535-546.
- Santí, E. M. (1979). Párridiso. *MLN*, 94(2), 343-365.
- Santí, E. M. (1984). Entrevista con el grupo *Orígenes*. En *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Vol. 2 (Prosa)* (pp. 157-189). Fundamentos.
- Sarría, L. (2012). *La palabra y la llama. Poesía cubana de tema religioso en la Colonia*. Editorial UH.
- Schmitt, C. (2000). *Romanticismo político*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Silva, M. G. (2009). La novela y el relato de los orígenes (sobre *Paradiso* de José Lezama Lima). *Temas*, (59), 165-173.

- Simón, P. (Ed.). (1970). *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Casa de las Américas.
- Thibaudet, A. (1930). *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Gallimard.
https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Thibaudet_-_La_Po%C3%A9sie_de_St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9.djvu
- Thibaudet, A. (1936). *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* [*Historia de la literatura francesa desde 1789 a nuestro tiempo*]. Stock.
- Ulloa, L. A., y Ulloa, J. C. (1998). José Lezama Lima: configuración mítica de América. *MLN*, 113 (2), 364-379.
- Valcárcel, E. (1999). La vivencia oblicua. Fragmentos sobre una lectura de Lezama Lima. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (28), 1255-1263.
- Valdivieso, J. (1980). *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*. Orígenes.
- Valencia Ochoa, E. A. (2017). La imago en *Paradiso* de José Lezama Lima: de figura retórica a temporalidad en potencia. *Mitologías hoy*, 16, 323-337.
<https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v16-valencia/452-pd>
- Valle Idárraga, M. M. del (2010). *La poética política de José Lezama Lima*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Vargas Llosa, M. (1970). *Paradiso: una summa poética, una tentativa imposible*. En P. Simón Martínez. (Ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp. 169-174). Casa de las Américas.
- Vargas Llosa, M. (2005). García Márquez: Historia de un deicidio. En: *Obras Completas VI: Ensayos literarios I* (pp. 109-698). Círculo de lectores.
- Vegas García, I. (1983). Nueva conciencia, nueva expresión: Seis poetas en la Revolución Cubana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (17), 213-229. doi:10.2307/4530095
- Vitier, C. (1970a). La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular". En P. Simón Martínez. (Ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp. 68-89). Casa de las Américas.
- Vitier, C. (1970b). Un libro maravilloso. En P. Simón Martínez. (Ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp. 138-145). Casa de las Américas.
- Vitier, C. (1985). Martí y Darío en Lezama. *Casa de las Américas*, (152), 4-13.
- Vitier, C. (1986). Un párrafo para Lezama. *La Nueva Gaceta*, 3-5.

- Vitier, C. (1988). Introducción del coordinador. En C. Vitier. (Ed.), *Paradiso* (pp. XIX-XXIX). Archivos.
- Vitier, C. (2010). *Entrevista en multimedia de revista Orígenes*. (1ª ed.) [CD-ROM]. Ediciones Cubarte.
- Vossler, K. (1933). Lope de Vega y su tiempo (R. de la Serna, Trad.). *Revista de Occidente*.
- Waller, C. J. (1973). José Lezama Lima's *Paradiso*: The Theme of Light and the Resurrection. *Hispania*, (56), 275-282.
- West, A. (1997). *Tropics of History: Cuba Imagined*. Bergin and Garvey.
- Xirau, R. (1987) Lezama Lima o de la fe poética. En E. Galbán-Guerra (Coord.), *Lezama Lima. El escritor y la crítica* (pp. 339-358). Taurus.
- Yurkievich, S. (1978). *La confabulación con la palabra*. Taurus.
- Zambrano, M. (1948). La Cuba secreta. *Orígenes*, (20), 3-9.
- Zambrano, M. (1988). Liminar. Breve testimonio de un encuentro inacabable. En C. Vitier. (Coord.), *Paradiso* (pp. xv-xvii). Archivos.
- Zamora, L. P. (2009). *New World Baroque, Neobaroque, Brut Barroco: Latin American Postcolonialism*. *PMLA*, 124(1), 127-142.
- Zinni, M. C. (2015). Paradiso XI: La mirada barroca. Hacia una poética de la mirada. En J. P. Lupi, M. Hernández y J. Marturano (Eds.), *Asedios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima* (pp. 177-197). Verbum.
- Zuleta, E. (2010). Grecia, la doctrina de la demostración y la tragedia. En E. Zuleta, *Arte y filosofía* (pp. 13-35). Hombre Nuevo.

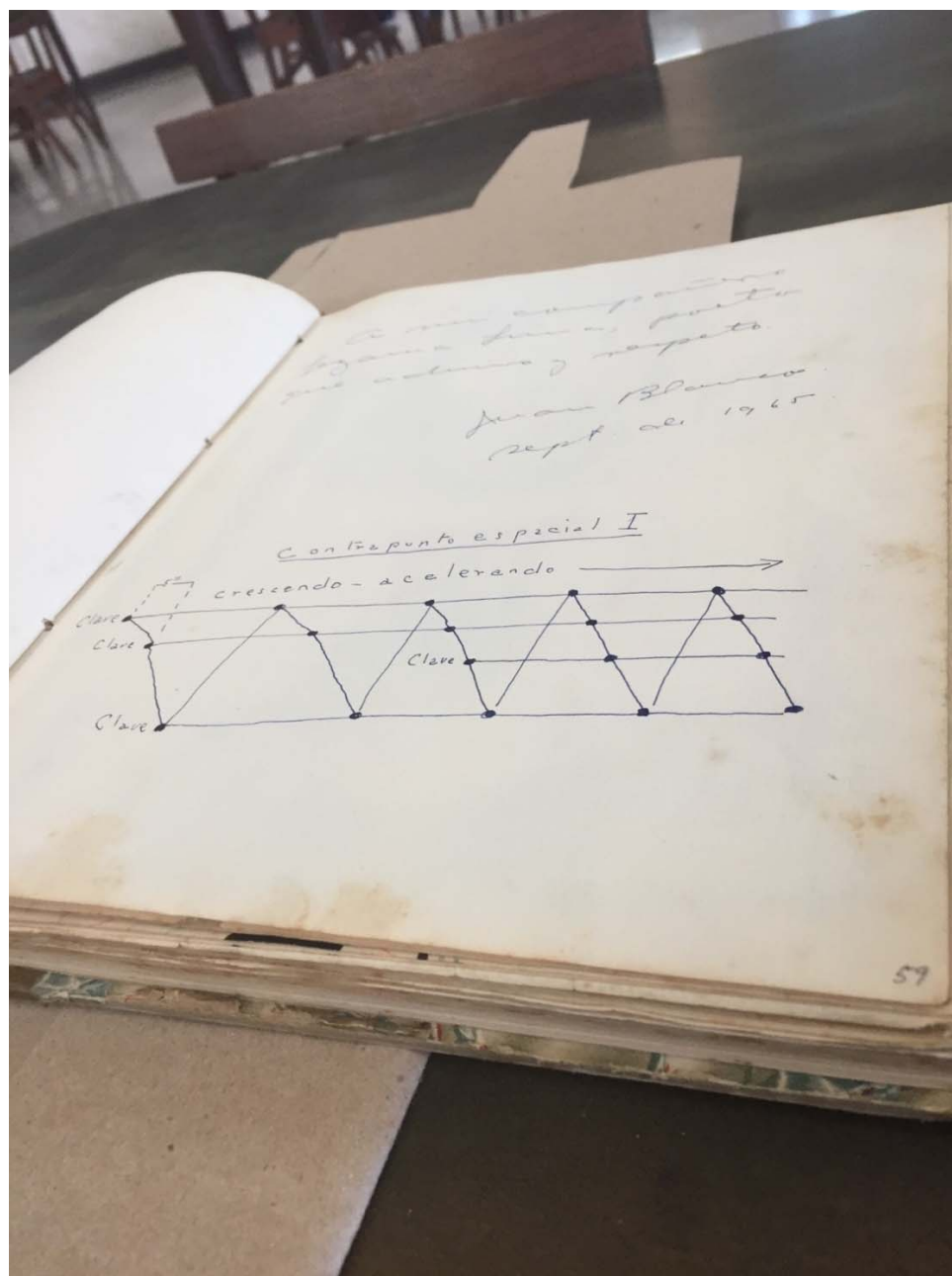
Entrevistas

- Méndez Martínez, R. (25 de mayo, 2019). Comunicación personal. Academia Cubana de la Lengua, La Habana.
- Sáinz, E. (28 de mayo, 2019). Comunicación personal sobre el contrapunto y el grupo *Orígenes*. La Habana.

Anexos

Anexo 1

Esquema contrapuntístico en el “Libro de amigos” de José Lezama Lima



Nota. Dibujado con una dedicatoria al poeta Lezama Lima por el músico Juan Blanco (1919-2008) en septiembre de 1965. Fuente: Biblioteca Nacional José Martí, La Habana (2019).

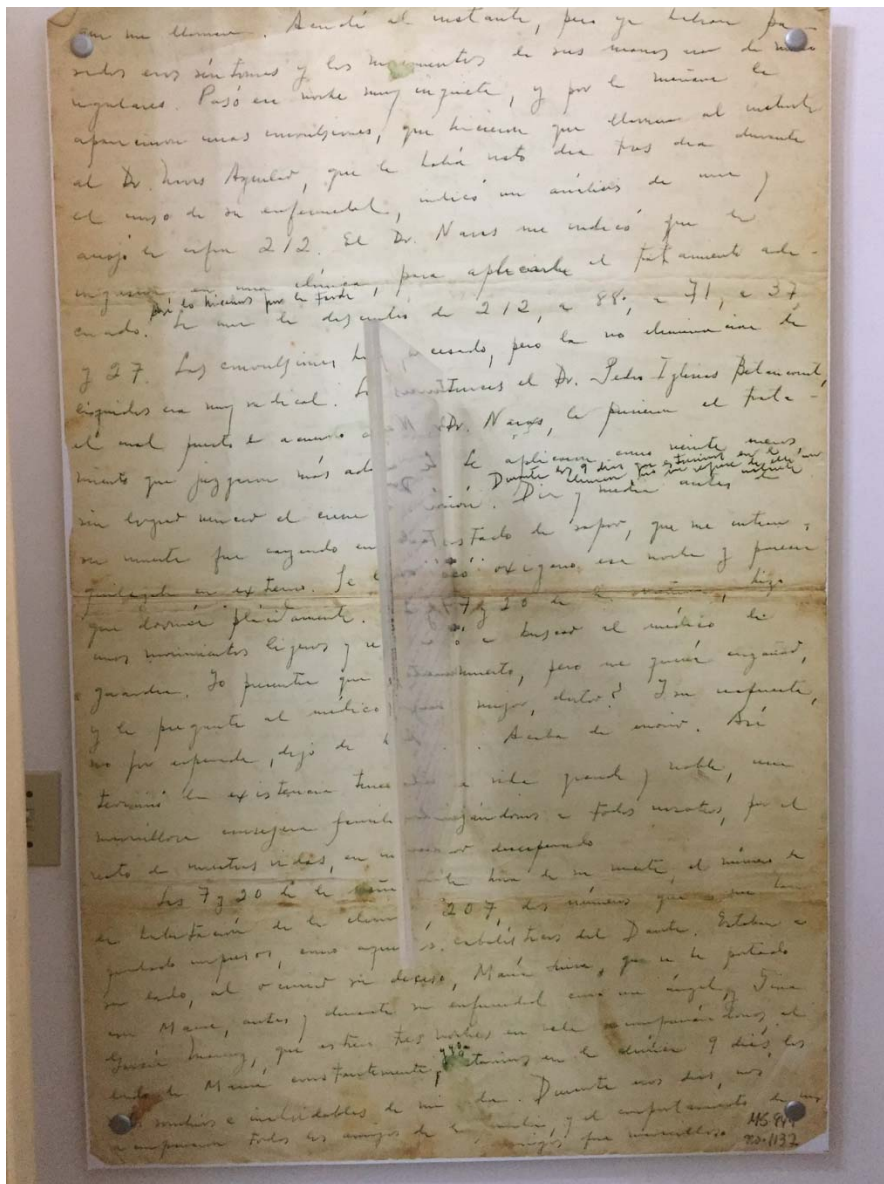
Anexo 2

El cupido sin arco de José Lezama Lima

Nota. Descrito y vuelto personaje en el capítulo XI de *Paradiso*. Fuente: Casa Museo José Lezama Lima, en La Habana, barrio Colón, Trocadero, nº 162 (2019).

Anexo 3

Manuscrito de José Lezama Lima



Nota. Manuscrito escrito en la misma tinta verde del poema de Fronesis. Fuente: Casa Museo José Lezama Lima, en La Habana, barrio Colón, Trocadero, nº 162 (2019).