







Primera edición, 1991
Segunda edición, 1994

Redacción: Ada Rosa Le Riverend
Diseño: Alfredo Montoto y Berardo Rodríguez
Ilustración de cubierta: Rafael Morante
Corrección: Sonia Carreras
Composición computarizada: Evelio Almeida Perdomo

Todos los derechos reservados
© Sobre la presente edición:
Editorial Letras Cubanas, 1998

ISBN 959-10-0427-3

Instituto Cubano del Libro
Editorial Letras Cubanas
Palacio del Segundo Cabo
O'Reilly 4, esquina a Tacón
La Habana, Cuba

Dos obstáculos

Cuando en 1966 apareció la primera edición de Paradiso, publicada por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, la recepción más generalizada se resumió en un doble juicio tan insólito como contradictorio: era una novela escandalosa; era una novela muy difícil o hermética, por no decir incomprendible. Lo primero, desde luego, se refería a las escenas eróticas del Capítulo VIII. Lo segundo hacía que un texto tan comentado fuese leído en su integridad por muy pocos lectores. Estos, por fortuna, resultaron suficientes para que la novela no cayera en el vacío de los aspavientos, y entre ellos surgieron voces críticas como, señaladamente, la de Julio Cortázar, que pusieron las cosas en su lugar y empezaron la exploración de uno de los territorios novelescos más sorprendentes y fascinantes de nuestra época. Veintitrés años después de su primera edición, habiendo merecido múltiples traducciones, una nutrida bibliografía mundial y su edición crítica en una colección europea de clásicos contemporáneos de América Latina y el Caribe,¹ es hora

¹ *Paradiso*, edición crítica. Coordinador: Cintio Vitier. Madrid, Colección Archivos, 1988. Véase en esta edición el utilísimo trabajo de José Prats Sariol titulado: «*Paradiso*: recepciones» (pp. 565-589.)

ya de invitar a los lectores cubanos a disfrutar con naturalidad de este libro que es orgullo de nuestra literatura.

Con naturalidad, decimos, porque de lo que se trata ahora es de apartar sencillamente los dos obstáculos apuntados (escándalo, hermetismo) para abrir las puertas de *Paradiso* a un público no necesariamente de «iniciados», público que en Cuba le pertenece por derecho propio, ya que la versión lezamiana de lo cubano, sustancia de estas páginas, tiene raíces profundas en las mejores tradiciones de nuestra cultura y en los modos de ser, de sentir y expresarse de nuestro pueblo.

Para empezar por el mayor de dichos obstáculos —el hermetismo—, debe advertirse que las principales dificultades o «resistencias» que ofrece *Paradiso* consisten en el incesante tejido de asociaciones culturales, la metaforización de las ideas y las sensaciones, el sistemático desvío hacia símiles inesperados,² y el uso frecuente de lo onírico, lo alucinatorio y lo visionario sin previo aviso, todo lo cual se mezcla en la peculiar habla-escritura lezamiana, tan invasora, que prácticamente todos los personajes, incluso los niños y los iletrados, sin dejar por eso de ser ellos mismos, hablan como hablaba Lezama. Ninguno de estos rasgos, sin embargo, ni todos juntos, tienen por qué constituirse en valladar insuperable. Basta conocerlos y, por así decirlo, acostumbrarse a «practicarlos» con el autor. Basta saber que configuran las reglas de juego específicas de un libro situado en medio de este juego tan serio como divertido que es siempre la gran literatura.

Sin duda mientras mejor formación cultural tenga el lector podrá disfrutar más de muchas páginas de *Paradiso*, pero a su vez *Paradiso* es por sí mismo una cátedra de humanidades, un irónico centro de estudios, una universidad tan atractiva como heterodoxa. Al lector especialmente interesado en esta dimensión, puede servirle de poderoso, profundo y también festivo estímulo para iniciarse o enriquecerse en la cultura universal. No es indispensable, sin embargo, hacer este tipo de lectura. Disfrútense en *Paradiso* lo que se entiende con la razón y lo que no se entiende con la imaginación, y todo a la vez con los sentidos y con el apetito de un conocimiento inagotable, como si fuese el texto único que podemos leer en una isla desierta, y finalmente nos entregará algo más valioso que toda referencia cultural posible: una invitación a la sabiduría.

² Cf. en la edición citada de *Paradiso*, el estudio de Benito Pelegrín «Las vías del desvío en *Paradiso*. Retórica de la oscuridad». Allí se comentan ejemplos de lo que hemos llamado «comparaciones inesperadas», que no aclaran el sentido sino que lo desvían hacia remotas asociaciones, por ejemplo: «Izquierdo, hierático como un vendedor de cazuelas en Irán»; «Resoplaba [Luis Ruda] como el fuelle de un alquimista de la escuela de Nicolás Flamel»; «con una crueldad retorcida como los cuernos de un chivo roquero»; etc. Del mayor interés resulta en este estudio la sección titulada «La clave de un estilo: el método metonímico».

*El primero de los obstáculos apuntados —el «escándalo» sexual— hay que referirlo, para deshacerlo, precisamente a esto: la búsqueda de la sabiduría. Los que sólo leyeron el Capítulo VIII y pasajes análogos (sorprendidos por una tendencia a la hipérbole que es constante en el estilo lezamiano), sin duda no entendieron nada porque ignoraron el contexto de una historia que le confiere a esas páginas su verdadero sentido: el de hitos de un camino que, al salir el protagonista del agrídulce paraíso de la infancia, conduce del submundo de las pasiones tumultuosas a la pasión estelar del conocimiento. Es por eso que el resumen de la historia contada en *Paradiso* nos parece útil para disipar alarmas ajenas a las intenciones del autor. No creemos que tal resumen, con leves comentarios, atente contra el interés de la lectura de una novela que nada tiene que ver con el suspense característico de las novelas melodramáticas o policíacas, y cuyos puntos de partida, si no queremos remontarnos al bíblico Génesis y a los diálogos de Platón, hay que buscarlos en *La divina comedia* y *Wilhelm Meister*, aunque mucho deba también, por diversos motivos, al *Quijote*, *Las mil y una noches*, *En busca del tiempo perdido*... Pero como el propio Lezama advirtió: «Cuando se llega a sentir la influencia de la cultura universal, ya no hay influencias.»*

La historia que cuenta *Paradiso*

Paradiso es la historia imaginaria de la formación de un poeta que quiere alcanzar o merecer la sabiduría. Su intención es a la vez testimonial, catártica y pedagógica. El narrador cuenta las experiencias de José Cemí, de sus familias enlazadas, de los dos amigos de su edad (Fronesis y Foción), y del que va a ser finalmente su maestro, Oppiano Licario.

Hasta el Capítulo VII, el tema central es la familia y su entorno: los padres, los antepasados maternos y paternos, hasta las trágicas muertes del padre (el Coronel) y del tío materno, Alberto. Los dos habían conocido al misterioso Oppiano Licario y el primero, en la hora de la muerte, le encomienda a su hijo.

La familia materna (los Olaya), dominada por la figura de doña Augusta, es de patriotas exiliados antes del 95 en Jacksonville, donde ocurre la primera muerte trágica, la de su hijo adolescente —Andresito, el violinista— indirecta y fatalmente provocada por el voluntarismo protestante del organista Frederick Squabs. Se pone aquí de manifiesto el enfrentamiento, a nivel doméstico, de dos culturas: la pragmática norteamericana y la católica criolla.

El tronco de la familia paterna (los Cemí) es El Vasco, dueño del central Resolución en el centro de la Isla, casado con pinareña, de ascendencia inglesa. El Vasco, ganado por el misterio de la Isla, cuando su joven esposa muere, se rebela contra Dios y muere de lo que entonces se llamaba «pasión de ánimo». José Eugenio Cemí queda huérfano al cuidado de su abuela materna, doña Munda. Ella y su hijo Luis le hacen sentir el rencor de vivir a la

sombra de la herencia del Vasco. En el colegio José Eugenio tiene la vivencia de la maldad en estado puro, del mal inocente (Fibo) y de la erotización por lejanía.

Ya de vuelta en La Habana, Alberto, travieso y provocador, hace amistad con José Eugenio en el colegio de marras y lo lleva a ver un baile a través de unas persianas. Allí José Eugenio ve a la hermana de Alberto, Rialta Olaya, que será —como la clara alusión de su nombre al famoso puente veneciano lo sugiere— el puente entre las dos familias. Son los primeros años de la República, bajo la presidencia de Tomás Estrada Palma. La vieja Mela, abuela de Rialta, independentista pugnaz, pone a prueba a José Eugenio como pichón de español, pero la fineza materna depositada en él, bien aliada con la radical entereza del Vasco, resuelve a su favor la partida. José Eugenio Cemí y Rialta Olaya se casarán y serán los padres de José Cemí, cuyo apellido alude también claramente a la imagen de los dioses de nuestros indígenas.

José Cemí es un niño enfermizo que en las primeras páginas de la novela aparece con un ataque de asma y cubierto de ronchas alérgicas, ante el espanto de Baldovina y otros dos sirvientes, en la noche tormentosa del campamento donde viven el Coronel y Rialta. Después se nos presenta el hogar del niño con sus tres elementos fundamentales: la plenitud vital del padre, la fineza mediadora de la madre, la soberanía criolla de la abuela matancera. Familia consciente de su jerarquía social y espiritual, especie de graciosa aristocracia obtenida por acarreos naturales y sutiles, donde se unen las culturas del azúcar, el tabaco y la miel, así como las nostalgias y tristezas de la emigración revolucionaria con la invención poética del Vasco: la fiesta inmotivada, el día de «gossá familia», su versión original de lo cubano. Familia con su sabiduría, sus sabores y su lenguaje propios.

En torno suyo, a la salida del colegio, el niño José Cemí descubre la existencia de otro mundo, el reverso de la medalla familiar, en la vecinería de un «solarete» del Vedado: esa población desjerarquizada, confusa, heterogénea, donde se destaca la eterna madre popular cubana, Mamita, protegida (y protectora mágica) del Coronel, de la que se hace un breve retrato magistral. El niño los descubre, o ellos a él, cuando está rayando un muro con una tiza, cuando está empezando, como en sueños, a escribir, y un vozarrón anónimo (aplacado por Mamita) lo despierta gritando: «Este es... el que pinta el paredón.» «Este nos ha dejado sin hora y ha escrito cosas en el muro que trastornan a los viejos en sus relaciones con los jóvenes.» Un destino subversivo, el del futuro poeta, se insinúa.

El niño está como ausente cuando el padre cumple misiones en Kingston y en México (donde en sueños desciende al Hades), pero lo volvemos a ver en La Habana, ya angustiosamente vigilado por el Coronel, quien se empeña en enseñarlo a nadar y en curarle por medios elementales y bruscos el asma, con patéticos resultados; y después en Pensacola, en el campamento militar de Fort Barrancas. En la playa cercana, una americanita, Grace, lo utiliza en incipientes escauceos eróticos, los primeros y únicos de que José Cemí

VIII

participa en este libro, lo cual provoca los celos del hermano de Grace. El Coronel, jefe de una misión cubana, enferma de influenza y, por no dejar de cumplir sus propias órdenes, es trasladado de su casa al hospital militar donde se agrava, conoce a Oppiano Licario, le encomienda a su hijo, y muere, dejando a Rialta encinta y desolada. «El abeto norteño», apunta el narrador, «exigía de esa familia nuevas ofrendas funerales.»

En el Capítulo VII se redondea el retrato de la familia —vivos y muertos— en varios círculos concéntricos: la borrascosa confrontación del tío Alberto, ebrio y avergonzado, con su madre, la señora Augusta; el juego de yaquis de los hijos de Rialta, en el que ella interviene y los cuatro, alucinados, ven aparecer en la losa donde juegan el rostro del Coronel, ejemplo antológico del animismo que recorre a toda la novela; la lectura que hace Demetrio, hermano de la señora Augusta, de la carta que Alberto le escribiera a Isla de Pinos, de la cual le dice a Cemí (y en efecto, aquí se sitúa su iniciación en el verbo poético): «Por primera vez vas a oír el idioma hecho naturaleza»; la partida de ajedrez, juguetona y animista, del tío Alberto con el doctor Santurce, recién llegado de Santa Clara con su esposa, Leticia, hermana de Rialta; la cena preparada por la señora Augusta, opulenta y con signos presagiosos; la revelación que le hace Santurce a Alberto del cáncer de que padece su madre; la trifulca de Alberto en un café con un charro guitarrero; la conversación de Alberto con el capitán de la estación de policía, póstumo homenaje (como lo fue la partida de ajedrez) a la memoria del Coronel; la salida de Alberto con un guitarrista del café Vista Alegre hacia Marianao por una carretera flanqueada de extraños árboles copulantes, cantando décimas, hasta el choque con un tren y su muerte instantánea.

El Capítulo VIII es el de la iniciación sexual de la adolescencia (de la que ya hubo un anticipo brumoso y pesadillesco protagonizado por Alberto en el Capítulo V: allí reaparece, protector, Licario). Esa iniciación, sin embargo, no consiste en ninguna participación o experiencia personal de José Cemí, sino en «cuentos» convertidos en leyendas eróticas del colegio. El protagonista de esos hiperbólicos cuentos, simétricamente estructurados, es Farraluke, «un leptosomático adolescentario, con una cara tristonza y ojeyrosa, pero dotado de una enorme verga», y en realidad este, en ventajosa competencia con las exhibiciones fálicas del guajiro Leregas en plena clase de geografía, es el carnavalesco héroe de las hazañas sexuales narradas en la primera parte de este capítulo, tres heterosexuales y dos homosexuales. El grotesco total de la última (cópula en una carbonería que se desploma) sólo va a ser superado por los experimentos del padre Eufrasio, enloquecido en su intento de llevar a la práctica sexual la tesis paulina del amor sin concupiscencia. Pero ya este episodio, en la segunda sección del capítulo, forma parte del cuento de Godofredo el Diablo que le hace a José Cemí su primer amigo, Ricardo Fronesis, en Santa Clara, a donde Cemí ha ido con su abuela Augusta, la antipática tía Leticia y su esposo, el doctor Santurce. El sexo, pues, aparece aquí, primero, como concupiscencia sin amor, como derroche

amoral de energía, en escenas simétricas mentalmente construidas o reconstruidas, y después como torcida espiritualidad, como locura. En todos los casos hay un denominador común: para que el placer se produzca, tiene que haber un distanciamiento, una cierta lejanía interpuesta (el fingido sueño de las mujeres, las volteretas del inapresable Adolfo, el antifaz del hombre de la carbonería, el masoquismo de Eufasio frente al cuerpo intocado de Fileba). Recuérdese lo dicho sobre la erotización por lejanía en la adolescencia del padre de José Cemí (Capítulo IV). Recuérdese también que José Eugenio Cemí no se enamora de Rialta viéndola directamente, sino a través de unas persianas (Capítulo VI).

Junto al artificio de los «cuadros» eróticos presentados, resalta en este capítulo la inmediatez de los fragmentos de realidad ambiental que los articulan: el tedio que, a la salida del cine, «los habaneros olfatean, entre las cinco y las seis de la tarde del domingo», con detalles de un hiriente, pintoresco, angustioso realismo: la rápida descripción del cachimbo Tres Suertes y de su propietario, el veterano coronel Castillo Dimas: «pintiparado con su guayabera de rizados canelones...» Lo cubano habanero y campestre, con sus breves destellos reales, parece contrapesar la desatada imaginación erótica, tan cubana también.

En el Capítulo IX encontramos a José Cemí ya en la Universidad (a la que llama irónicamente Upsalón, aludiendo a la famosa universidad sueca fundada en 1477), y enseguida participando en una manifestación estudiantil que sabemos fue la del 30 de septiembre de 1930 contra la tiranía de Machado. A la cabeza de esa manifestación, cuyo enfrentamiento con la caballería represiva se relata en términos y giros homéricos no desprovistos de toques de ironía y de humor, aparece «una figura apolínea», que también sabemos, por sus mismos rasgos y por declaraciones de Lezama, que representa a Julio Antonio Mella, asesinado por esbirros machadistas, en México, el 10 de enero del año anterior. Esta simbólica presencia, con absoluto desdén de un realismo que sin embargo se obtiene mediante poderosos medios poéticos, define la condición mito-histórica que le da su más profunda significación política a esta evocación, mientras su más profunda significación socioeconómica está dada por el círculo de indiferencia que parece rodear a los manifestantes en refriega con los soldados y policías: el círculo de los que, en otras calles alejadas, repasan impotentes las vistosas vidrieras, como subproductos de «las inmensas frustraciones heredadas», en quienes el evocador, el narrador, ve «la causa secreta de esos dualismos de odios entre seres que no se conocen», entre los estudiantes y los soldados, entre «el que sale a buscar la muerte y el que sale a regalar la muerte». La manifestación, no lo olvidemos, no es sólo antimachadista sino también antimperialista. Por eso el narrador dice que «los estudiantes comenzaron a gritar muerte para los tiranos, muerte también para los más ratoneros vasallos babilónicos», en el lenguaje de Lezama, que aquí por cierto nos recuerda el del principal cronista de aquel suceso, Raúl Roa.

X

Al final de esta experiencia, que tiene en la novela la función de resumir simbólicamente la frustrada Revolución del 30, Cemí «sintió que una mano cogía la suya», resguardándolo del mayor peligro, lo que nos recuerda la importancia que en su niñez tuvo la mano paterna, ya perdida. Ahora era la mano de su primer amigo, Ricardo Fronesis, a su vez seguido por el que sería su segundo amigo, Eugenio Foción. Pero este último, intuitivamente, «no le cayó nada bien». En muy pocas líneas pasamos del combate por la utopía política al umbral de los laberintos de la amistad y a los consejos de la madre, que lo esperaba rezando el rosario, y le señala el camino de su verdadera vocación: el de intentar «lo más difícil», que no es siempre lo más visiblemente heroico, y el de dar a la ausencia del padre, trágico vacío familiar, «la respuesta por el testimonio». Después de ese parlamento, cuya lectura nos da una clave entrañable de la vida y la obra de Lezama, él nos dice: «Sé que esas son las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida, después de las que leyó en los evangelios, y que nunca oírás otras que lo pongan tan decididamente en marcha.»

Cuando Cemí vuelve a la Universidad —después de una noche de asma y de lecturas que le revelan en Suetonio «lo neroniano» y en el Wilhelm Meister el ideal goetheano que prefiere; después de mostrársenos sus placeres domésticos y sus paseos habaneros; después de comprobar «lo neroniano» en Foción (diálogo en una librería) y sorprender la otra cara de su personalidad relacionada con Fronesis— se inicia Cemí en los diálogos pedagógicamente subversivos de aquellos jóvenes rebelados contra «el vulgacho profesoral», que muy significativamente comienzan con la interpretación heterodoxa del Quijote lanzada por Fronesis y la andanada de Cemí contra la crítica española desde Menéndez y Pelayo hasta «la influencia del seminario alemán de filología», en contraste con la crítica francesa. Al día siguiente, el diálogo se ensancha enormemente por el polémico contrapunteo de Fronesis y Foción en torno al tema de la homosexualidad, provocado por un escándalo que alborota al cotarro estudiantil: el atleta Baena Albornoz, jactancioso machista y perseguidor de homosexuales, fue sorprendido en prácticas nefandas con el legendario guajiro Leregas. El inmenso diálogo, verdadero tratado sobre el tema, bajo el cual está latente la pasión de Foción por Fronesis y su necesidad de justificarla incluso teológicamente, se interrumpe con la llegada de Lucía, novia de Fronesis, y continúa entre Foción y Cemí, cuyas últimas irónicas e implacables palabras son las siguientes: «Toda materia, nos afirma Santo Tomás, será restaurada por Dios, luego es posible pensar que los eunucos serán retocados, enderezados y mejorados de voz. No podrá ser enmendado su desarreglo, por desaparecer en el valle de la gloria la fornicación con mujer. Serán restaurados en su integridad, pero en un sitio donde no hay fornicación ni con hombre ni con mujer. Se les restaurará a la normalidad de la cópula con mujeres, pero en un lugar donde ya el fornicio con hembra placentera está abolido. Ese será, tal vez, su castigo.» Todo lo cual se explica a partir de un

equívoco entre eunuco y homosexual que no tiene ningún fundamento en San Mateo (19,12), donde eunuco quiere decir célibe, no necesariamente homosexual, pasaje aducido fraudulentamente por Foción.

Unos disparos nos recuerdan, por última vez, interrumpiendo el debate, la agitación política evocada con la manifestación que da inicio al capítulo. Foción, sin duda más por su afición al caos que por motivos revolucionarios, «desapareció en aquel momentáneo remolino». «Cemí, sabiendo que nada tenía que hacer en esas arrebatadas sirtes», enrumbado ya por su vocación y su destino, al llegar «al último peldaño de la escalera», tiene una visión en la que se resume, para él, todo el debate sobre la homosexualidad. Dicha visión recrea las fiestas romanas que culminaban en el monte Quirinal, donde existía un templo dedicado al culto fálico, siguiendo la tradición griega de las fiestas dionisiacas. Ampliando la tradición iniciada en Egipto y continuada en Grecia, el culto a Venus lo realizaban las matronas romanas el día primero de abril, al mismo tiempo que exaltaban a la fortuna virilis, como diosa de la fecundidad en las relaciones entre los sexos. Este capítulo, por lo tanto, más allá de las argumentaciones contrapuestas en torno al tema de la homosexualidad, concluye visionariamente con una exaltación y apoteosis del culto a la fecundidad heterosexual, si bien en las páginas finales de la novela esta visión será completada o superada por el sentido egipcio original del culto fálico (mito de Isis y Osiris) como alusivo a la resurrección o fecundidad trascendente.

En el siguiente capítulo Cemí continúa penetrando en el mundo de sus amigos (escenas del cine y del café, donde aparece el pelirrojo a quien el camarero llama «niño diablo»), y reflexionando sobre ellos. Seguro de que Foción esa noche estaría esperando a Fronesis en el recodo del Malecón, allí lo encuentra solitario y lleno de una «tristeza arrogante». Hablan con admiración y delicadeza del amigo ausente, lo que conduce a que Foción revele a Cemí los antecedentes familiares de su amigo, una comedia de enredos y equivocaciones que tuvo lugar en Viena entre el padre de Fronesis, el famoso Diaghilev y una aristocrática señorita Sunster que se fuga con el primero, de quien tiene a Ricardo. Cuando Fronesis padre desenreda la trama, comprende que ha sido víctima de un engaño y que su esposa (en realidad enamorada de Diaghilev como este de Fronesis) era una enferma de psicosis sexual y manía ambulatoria. Así las cosas, el ingeniero Sunster propone a Fronesis el matrimonio con otra de sus hijas, María Teresa, que «borraría la afrenta hecha por su hermana». Después de conocerse con mutua complacencia, Fronesis padre y María Teresa Sunster se casaron con toda felicidad. Foción concluye: «En ese relato está toda la sangre de Fronesis, la bailarina fugada, la enamorada de Diaghilev, pues detrás de su impasible³ está uno de los temperamentos más demoníacos que se pueden cono-

³ Una de las características del habla-escritura lezamiana consiste en decir «su impasible» por «su impasibilidad», «un ingurgite», por «una ingurgitación», «su insaciable» por «su

XII

cer.» *Subrayando la oposición de sus dos caracteres, Cemí discrepa de Foción y le dice: «en mi opinión la verdadera madre de Fronesis fue María Teresa Sunster», opinión que va a ser finalmente asumida por su primer amigo.*

*Esa noche Fronesis tiene su primer encuentro sexual con Lucía, en el que vuelve a ponerse de manifiesto la necesidad del distanciamiento para el placer erótico, lo que al fin logra mediante una extraña ocurrencia. Mientras esto sucede, Foción descubre cerca de su casa al pelirrojo del café, víctima de un submundo hamponesco, y tiene con él una desesperada y sórdida aventura sexual. No menos desesperado parece estar Fronesis cuando deja a Lucía y se dirige, turbado por una oscura e imprescindible humillación, hacia la noche marina. Sentado en el muro del recodo, de espaldas al mar, se encoge en postura placentaria, como buscando la protección del claustro materno. Empieza a llorar (no a «llover», como se lee en las lecciones anteriores a la edición crítica de *Paradiso*, afligidas por cientos de erratas). Algunos juerguistas que pasan en autos le gritan: «Tiñosa, tiñosa.» No obstante sus hipérbolos metafísicas y metafóricas, el narrador no pierde la perspectiva ambiental. Estamos en La Habana.*

Al día siguiente vuelven a encontrarse Cemí y Fronesis, enfrascándose en un interesantísimo diálogo sobre Nietzsche, que según el primero, entre otras cosas, no acertó con la verdadera «trasmutación de los valores» («el deseo compartido», «la verdadera urdimbre de lo histórico»)⁴ que exige nuestra época. De regreso por San Lázaro, Cemí tropieza, sonreído, prefiriéndolo a las opacidades académicas, con el fácil folklorismo de un guaguero jacarandoso, «ya por la tercera carrilera lupular», hipando: «Estoy como lo soñó Martí, la poesía sabrosa, sacada de la guitarra con azúcar, con el lazo azul que le puso mi chiquita...»

*Después de un paréntesis familiar (agravamiento de doña Augusta, eternas majaderías de la tía Leticia), vuelve a funcionar la ley de simetría en *Paradiso*. Le toca ahora a Fronesis contarle a Cemí la historia familiar de Foción, que viene a ser otra parábola de seres enajenados esta vez sin final feliz. Como resultado de trampas del azar, no podía precisarse quién, entre dos hermanos, había sido el engendrador de Foción, que «fue creciendo viendo lo irreal, lo inexistente, encerrado en su cuarto», sin asistir nunca a la escuela, recibiendo sólo incomprensibles lecciones de un padre enloqueci-*

insaciabilidad», «el perplejo» por «la perplejidad», «el estupefacto» por «la estupefacción», etc. Esta y otras peculiaridades suyas (entre las que subrayamos sus frecuentes irregularidades sintácticas) no forman parte de una gramática deficiente, sino de un estilo personal, que, según afirma Roberto Friol, tiene «su precedente en los clásicos castellanos del Siglo de Oro». (Cf. *Paradiso*, ed. cit., p. 562.)

⁴ Cf. el excelente ensayo de Raquel Mendía «La imagen histórica en *Paradiso*», en *Paradiso*, ed. cit., pp. 539-555.

do. Vienen después su problemático matrimonio, su corrupción por un experimentado pederasta y su ya declarado homosexualismo, no obstante lo cual tuvo un hijo que, según Fronesis, «será un nuevo homúnculo, entre espejos, azogues y terrores sexuales».

Si recordamos los antecedentes familiares de Cemí, comprobamos que él es el único de los tres amigos que no hereda raíces dañadas. Por otra parte, refiriéndose al complejo de Foción, el del temor al sexo femenino, dice Fronesis: «Esas son cosas que suceden, casi siempre suceden, claro que con variantes, y que cada cual resuelve o no resuelve nunca.» Él se siente seguro de haberlas resuelto con Lucía y seguro de poder mantener su amistad con Foción sin ningún peligro.

Vuelto al ámbito familiar, Cemí va a ver a su madre, operada de un fibroma. Las explicaciones del doctor Santurce hay que relacionarlas con el caso de Foción como monstruosidad generada por la propia naturaleza: «Para conseguir una normalidad sustitutiva, había sido necesario crear nuevas anomalías, con las que el monstruo adherente lograba su normalidad anormal y una salud que se mantenía a base de su propia destrucción...» Terminada la charla de Santurce, la mirada de su madre vuelve a poner a Cemí en contacto con «la compañía omnicomprendiva», con el misterio y la dignidad de su destino. Aquellos ojos «tenían esa facultad sorprendente y única: le acercaban lo lejano, le alejaban lo cercano». Augusta, Mamita, Rialta, Chacha: linaje privilegiado de las madres en Paradiso, más allá de las diferencias de clase. Sólo ellas tienen «la sabiduría de la mirada»: una mirada que sólo sirve «para ver el nacimiento y la muerte, algo que es la unidad de un gran sufrimiento con la epifanía de la criatura».

En el Capítulo XI Cemí sigue reflexionando sobre sus dos amigos y la peculiar significación y calidad espiritual de sus relaciones. «La raíz de Fronesis era la eticidad, entre el bien y el mal escogía, —sin que su voluntad o el dolor de su elección se hiciesen visibles— el bien y la sabiduría.» En cuanto a Foción, intuyendo que «jamás podría saciarse con el cuerpo de Fronesis», «volatilizaba» su figura, «pero ahí estaba su insaciable». Por otra parte, «la amistad entre Fronesis y Cemí tenía justificaciones mucho más esenciales, no tenía el romanticismo superficial de la unión de los complementarios, ni lo insaciable que se apoya en una imagen enloquecida». «La serena agudeza de Fronesis lo llevó a separar, desde los primeros días de su trato, haciéndoselo visible, las dos amistades que lo rodeaban, la de Foción que consideraba plebeya y experimentalista, y la de Cemí, noble y esencial.»

Ausente Foción, el próximo encuentro de los dos amigos en la Universidad se convertirá en un luminoso dúo, que hemos llamado «cántico de los números» y tiene también de letanía y oración, a la vez que hacen gala de un pitagorismo y una erudición en estado de gracia. Los estudiantes que los rodean prorrumpen en aplausos, lo que hace decir a Fronesis que «estaban ansiosos de ser simples masas corales, no de participar en el ascenso del

XIV

número en el canto», mucho menos en la conciencia trágica que fue característica del coro griego. Y añade: «Como hay la poesía en estado puro, hay también el coro en estado puro en los tiempos que corren», sentencia en la que sentimos el doble rechazo de Lezama al esteticismo y al gregarismo contemporáneo, no lejos este del saldo dejado por la frustración de la Revolución del 30. Esa masa informe, añade aún Fronesis, con la habitual tendencia mitologizante de los tres amigos, «ha venido a reemplazar a los antiguos dragones, cuya sola función era engullir doncellas y héroes». Empieza entonces una larga disquisición sobre la lucha de San Jorge y el dragón, que es vencido pero convierte a su vencedor en otro monstruo, pasando finalmente los dos a la categoría de constelaciones (recuérdese cómo, mediante la monstruosidad del fibroma, el organismo buscaba «un equilibrio más alto y más tenso»); y sobre el día del Juicio Final, en que las madres lactantes o preñadas, ante la imposibilidad de ver el desarrollo de sus hijos por el inminente cumplimiento de la resurrección, serían tentadas por el Maligno con otra promesa: la de un nuevo comienzo que a su vez haga posible la resurrección. Páginas insondables, comparadas por Roberto Frio⁵ con las de El Gran Inquisidor de Dostoievski, que se interrumpen cuando Fronesis, venciendo su pudor y timidez, le entrega a su amigo el poema titulado «Retrato de José Cemí».

Sorprendido y profundamente conmovido por aquel regalo, al intentar reciprocárselo de algún modo, Cemí se desconcierta con la súbita desaparición de su amigo. Después comprenderemos que aquel regalo era una despedida. Cuando, en un último intento, Cemí va de noche al recodo del Malecón, al que encuentra, cubierto por la ausencia de Fronesis, es a Foción, de regreso de Nueva York. Sigue el relato de sus droláticas aventuras con los incestuosos hermanos George y Daisy, relato más repugnante aún que el de los experimentos del padre Eufrasio, por la delectación con que Foción lo hace. Quizás por eso, al despedirse Foción y Cemí, «volvieron a darse las manos sin mirarse mucho las caras».

Incapaz de resignarse a la ausencia de Fronesis, Foción viaja a Santa Clara, donde tiene que enfrentarse con el padre de su amigo, quien le exige el rompimiento de esa amistad. Compulsivo y alterado, Fronesis padre lleva la peor parte en una confrontación en la que tardíamente comprende que un amigo de su hijo, aunque fuese un vicioso, no podía ser un badulaque ni un cobarde. Tomando la ofensiva, Foción le recuerda sus enredos con Diaghilev: «Quizás no necesita que yo le diga que su hijo continúa un destino que en usted se estancó.» Le asesta un argumento inesperado y exacto: que «por razones morales, paradójicamente las más opuestas a las que le suponen, no dejará de andar conmigo». Le advierte que se sentirá humillado y reaccio-

⁵ Cf. su imprescindible estudio «Paradiso en su primer círculo» en *Paradiso*, ed. cit., pp. 556-564.

narará en contra suya. Y finalmente le anuncia: «tenga la seguridad de que la reacción de su hijo a su conducta será trágica para su destino y acabará con la última posibilidad de que usted cumpliera el suyo». Remitiéndonos a la segunda parte (inconclusa) de la novela, el narrador afirma que «fue la profecía de Foción que se cumplió con más exactitud».

Después de este momento en el que, humillado en su «natural orgullo de persona», Foción alcanza la mayor dignidad de que es capaz, sobreviene su rápida destrucción, de la que Cemí es testigo al encontrarlo ebrio y delirante en un café, en compañía del adolescente pelirrojo. En evidente contraste, se nos muestra la vida cotidiana de Cemí, ennoblecida por el «ejercicio de la poesía» y la «búsqueda verbal de finalidad desconocida», su dominio de una serenidad y unos placeres que no dependen de ninguna excitación sensual, sino de la transfiguración de la sensualidad en una contemplación cognoscitiva y creativa a la que bastan los más modestos objetos para componer espacios significantes y para saborear sonidos y sentidos, como los de la palabra copta Tamiela, que semejan reducciones mágicas del universo. Mientras Foción se hunde en el caos, Cemí está en el camino de la sabiduría, y Fronesis, al verificarse la inevitable confrontación con sus padres, enfrenta definitivamente su destino.

En ese polémico diálogo, en el que desde luego sale a relucir lo que Ricardo llama «el complejo de Diaghilev», Fronesis padre observa: «Los padres nos pasamos la vida ocultando y domesticando nuestros demonios y después, con una arrogancia más banal de la que ellos creen tener, nuestros hijos entreatren delante de nosotros los mismos demonios como si fueran paraguas»; y su hijo arguye: «Usted razona en falso; parece decir, como yo me equivoqué, no quiero que mi hijo se equivoque, y eso lo lleva a caer en la neurosis del rechazo, típica de nuestra época...» La lectura de este diálogo puede tener rendimientos pedagógicos para los padres e hijos de nuestro tiempo, incluso dentro de las circunstancias cubanas actuales. Su desenlace no estará dado por ningún argumento, sino por la profunda intervención de la señora Sunster, hasta entonces silenciosa: «Ricardo ha sentido deseos de ir a buscar a su madre...», a lo que el joven, obligado a la más alta respuesta, responde: «Yo no me vi nacer, por eso mi madre será siempre usted... No puedo salir a buscar a mi madre puesto que está aquí a mi lado... ahora sí sé que nadie más que usted puede ser mi madre». De este modo se alcanza lo que el doctor Fronesis, traspuesto el conflicto inicial a una dimensión más profunda, llama «una inmejorable solución», y a Ricardo se le propicia un viaje que por su parte ya había decidido.

Termina este capítulo con las últimas conversaciones de Cemí con su abuela, y Foción, enloquecido, dándole vueltas incesantes a un álamo, que en su alienación es Fronesis. Al día siguiente la abuela muere, y el árbol en torno al cual giraba Foción, había sido fulminado por un rayo.

Hemos asistido a la historia de tres familias de la clase media cubana, y de una triple amistad, primera etapa en la formación espiritual de José Cemí, el buscador de la imagen.

XVI

Hasta aquí la novela, sin ajustarse a los pasos visibles de la historia nacional, de los que empieza a apartarse en el mismo capítulo, el IX, en que esa historia irrumpe con más fuerza (y tal apartamiento adquiere un sentido simbólico, el de la frustración política que sigue a la revolución antimachadista), dentro de su propio discurso imaginario, ha seguido un desarrollo lineal, coherente y verosímil. En los dos capítulos próximos, el XII y el XIII, va a entrar en otros planos. En el XIV y último vamos a conocer de cerca al misterioso Oppiano Licario, pero la primera sección de este capítulo se publicó en el número 34 de 1953 de Orígenes, cuando ya se habían publicado tres capítulos de *Paradiso* y sin ninguna conexión visible con la novela, como relato independiente que se cerraba en sí mismo, dedicado a Fina García-Marruz y al autor de estas líneas. Tales circunstancias, unidas al hecho de que Oppiano Licario no aparece en el esbozo original de *Paradiso* y de que Lezama no me rectificó cuando en carta de gratitud llamé a aquel texto dedicado «un cuento», me ha hecho pensar que Oppiano Licario fue un personaje aparecido posteriormente en su imaginación y que sin embargo se fue convirtiendo, como veremos, en el punto imantador de toda la novela.

Los sueños. Oppiano Licario

En otro sitio me referí al «desfiladero infernal de los sueños que en el Capítulo XII, alegorizan el terror y la infinita nostalgia de la ausencia del padre»⁶ (muerto, en la realidad, cuando Lezama tenía ocho años). Así me lo confió él mismo. En sus apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*, por lo demás se lee: «En el capítulo 12 dudé si ponerle como epígrafe: Sueños de José Cemí, después de la muerte de su padre. Después, me decidí porque el lector por sí mismo precisara que son sueños. No lo han precisado en la mayoría de los casos. Y lo que el lector no encuentra por sí mismo, cree que es incoherencia del autor.»⁷

Se trata de cuatro sueños que se interrumpen y entrelazan entre sí, formando una especie de rompecabezas. El primero refiere las hazañas y la muerte de Atrio Flaminio, capitán de legiones romanas (sublimación onírica de las campañas libradas por el Coronel contra partidas de bandoleros en el Capítulo VI); el segundo concentra la angustia de un niño esperando a sus padres, al cuidado de su abuela y temiendo siempre la rotura de una jarra; el tercero es el del terror de la casa desierta y el paseante impelido a recorrer la ciudad —donde tiene enigmáticos encuentros— por la fuerza centrífuga del patio lunar y vacío; el cuarto es la historia del crítico musical Juan Longo, imposible vencedor del tiempo, patética e hilarante empresa urdida

⁶ Cf. «Introducción a la obra de José Lezama Lima», en sus *Obras completas*, México, Aguilar, 1975, p. 1-111.

⁷ Cf. *Paradiso*, ed. cit., p. 713.

por su enajenada esposa. Estamos ante una «composición» que ejemplifica también la constante simetría estructural de Paradiso. Según hemos observado en otro sitio, «esta especie de sueño “more geométrico” resulta así, por su misma inverosimilitud, la más perfecta imitación o simulacro, desde el insomnio de la escritura, de la inexpresable sustancia de los sueños realmente soñados».⁸

Aunque el Capítulo XIII no se presenta como un sueño, persiste en él un cierto aire onírico, dado en primer término por ese ómnibus fantástico que se supone presta servicio en las calles de La Habana con entera naturalidad (y con las mismas deficiencias que los otros). En los mencionados apuntes Lezama resume el sentido y una especie de guión de este capítulo cuando dice que en él «se procura barrenar el mundo exterior condicionado, el causalismo», y añade: «Ómnibus que camina por la cabeza de un toro girando en el piñón. Aparición de las figuras de la infancia en el ómnibus. Visita a Oppiano Licario. Lo suben [a Cemí] a la casa de Urbano Vicario por equivocación. El error hace decir a Licario que al subir se encontraron con el huevo celeste de los taoístas, que engendra el espacio vacío.»⁹

La versión fantasmal e infernal del ómnibus habanero tenía un antecedente en «Nuncupatoria de entrecruzados» (Dador, 1960), poema que termina: «La coraza del ómnibus se deshace en el humo de los cañaverales / de la Estigia, cuando alguien despega y alguien se queda.» Por otra parte, la testa de toro que sirve de motor puede relacionarse con «el Baco infernal de las Bacantes» resurgido en «el Satán de cabeza de toro que adoraban las brujas de la Edad Media en sus aquelarres nocturnos», según Eduardo Schuré.¹⁰

El ómnibus en cuestión posee, además, el don de ubicuidad, pues está al mismo tiempo —para Licario, Martincillo y Vivo— en una calle de La Habana Vieja, y para José Cemí en una calle de Santos Suárez. En cuanto a Adalberto Kuller (otro de los vecinos del «solarrete» del Vedado descrito en el Capítulo II), no se nos dice de donde viene, como no sea de la obsesión erótica (la inasible Roxana) que lo tortura. En realidad todos los pasajeros del ómnibus conocidos por el lector, menos Licario, están impulsados por obsesiones eróticas, lo que explica su confluencia en el gimnasio de Urbano Vicario, donde se entregan a ejercicios frenéticos del estilo sistáltico (el de las pasiones tumultuosas). Oppiano, en cambio, que por un verdadero «azar concurrente» encuentra y reconoce al fin, en el ómnibus, a José Cemí, lo espera en su casa de Espada 615, después de la cervantina equivocación de nombres, con la sonrisa de la serenidad, umbral de un superior conocimiento.

Llegamos así al capítulo final, cuya primera y más extensa sección —publicada, según vimos, como unidad narrativa, en 1953— contiene el

⁸ *Id.*, ed. cit., p. 673.

⁹ *Id.*, ed. cit., p. 713.

¹⁰ Cf. Eduardo Schuré: *Los grandes iniciados, México*, Biblioteca Delfos, p. 158, nota.

XVIII

retrato espiritual de Oppiano Licario y la descripción metafórica de su muerte. En los referidos apuntes explica Lezama: «En *Paradiso* se quiere presentar el Eros de la infancia y el afán de conocimiento fáustico de la adolescencia. [...] Cuando se logra crear el Eros de la lejanía [capítulo de los sueños], aparece Oppiano Licario y su pasión de absoluto. [...] Oppiano Licario, de Oppianus Claudius, un senador estoico, y Licario, el Ícaro. Licario se acerca dos veces [Capítulos V y VII] a Alberto Olaya, y conoce al coronel en el hospital donde este está muriendo [Capítulo VI]. Se fija en José Cemí al llegar al hospital [Capítulo VI], pero al fin establece relaciones con él en el ómnibus conducido por una cabeza de toro en un piñón rotativo. Tiene una obra, *Súmula* nunca infusa de excepciones morfológicas, donde está el secreto de su sabiduría, sus respuestas dan una muestra del absoluto de su sabiduría.»¹¹

Revisando los papeles de Lezama que se guardan en la Biblioteca Nacional José Martí, encontramos un guión poemático titulado «*Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*», cuyo desarrollo puede leerse en dos poemas: «*Proverbios*» (que en su manuscrito aparece, por dos veces, con el título anterior) y «*Telón lento para arias breves*».¹² Dicho guión dice así:

Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas

- 1) *Almendral, tú dirás la verdad.*
- 2) *Año de neblinas, año de harinas.*
- 3) *De los restos de la población de cabellos negros de Chen, no queda ni un niño vivo.*
- 4) *Expedición por el Amazonas, que fue a buscar el árbol de la canela, y encontró la magnolia.*
- 5) *El rollo de maromas.*
- 6) *El sueño del pastor de Hermas.*
- 7) *Lagartijita habanera.*
- 8) *A comer, a comer el guineo.*
- 9) *¿Quién hace los dulces?*
- 10) *¿Quién me los regala?*
- 11) *El que dice: el pobre.*
- 12) *Me dicen siempre que no está.*
- 13) *Cállese!*
- 14) *Después de un día cabezón.*

¹¹ Cf. *Paradiso*, ed. cit., pp. 712-713.

¹² Ver ambos poemas en José Lezama: *Poesía Completa*, La Habana, Instituto del Libro, 1970, pp. 405-409, pp. 417-424; y en *Poesía completa*, Letras Cubanas, 1985, pp. 553-557, pp. 565-572.

15) Caballeros, qué domingo.

16) No vino más.

17) Se afeitaba cuando...

Salvo los números 3 al 6, estas frases nos recuerdan las que Joyce llamaba «epifanías», oídas al pasar, así como el siguiente pasaje de la carta que Lezama escribió a mi padre (con motivo de su artículo sobre Analecta del reloj) el 11 de junio de 1953: «Sorprendo frases, actitudes, situaciones, donde lo irreal y lo real, lo sorprendente y lo reiterado, tienen el mismo valor indiferente, tomando tan sólo relieve por un fruncimiento momentáneo, por mirarme fijamente, o por quererlas aprehender cuando se escurrían.» A lo que añade: «Leo esta frase: diez mil mastines tienen que ser alimentados, se me subraya y me llama, y ya me doy cuenta que me pertenece poéticamente. Visito una oficina y oigo: “Dígale a Calderón, que le entregue los sobres a la Srta. Avellana.” Quedaban para mí un calderón y una avellana, dispuestos a integrarse y a desaparecer en las primeras rondas de un “ballet” ligero. Me sorprendían en su llegada, porque todavía no poseo el logos, el sentido poético en cuyo ámbito se aclaren y sitúen.»¹³ Aquel año, 1953 —cuya importancia histórica no es necesario subrayar— fue también el de «Introducción a un sistema poético» y «Oppiano Licario», donde aparecen los «diez mil mastines» aludidos (aunque ahora, quizás por error, no tienen que ser alimentados sino «ejecutados»), y que por cierto, después de buscarlos inútilmente para una nota de la edición crítica de Paradiso, los hallé, por puro azar, si bien reducidos a cinco mil, en La cultura del Renacimiento en Italia, por Jacob Burckhardt, a propósito de Bernabó Visconti, para el cual «el más importante asunto del Estado» era la caza del jabalí, por lo que el pueblo, aterrorizado, tenía que «alimentar los cinco mil perros de sus jaurías, bajo las más graves responsabilidades».¹⁴

Como es sabido, en la continuación de Paradiso que es Oppiano Licario, en el lugar donde debían aparecer los fragmentos salvados de dicha Súmula, sólo hay un vacío, lo que ha dado pie a muchas especulaciones críticas. De hecho María Luisa Bautista, viuda de Lezama, según me dijo, había buscado afanosamente el texto en cuestión, lo cual indica que Lezama nunca le comunicó —no obstante ser ella, en sus últimos años, su mecanógrafa— que el espacio en cuestión debía quedar en blanco. Por otra parte, es raro que María Luisa no encontrara el guión y los poemas mencionados, aunque también es posible que los desechara al comprobar su publicación con otros títulos en la Poesía completa de 1970. También es posible que, aunque no se

¹³ Cf. Cintio Vitier: «Hallazgo de una profecía», en *Casa de las Américas*, n. 158, sept.-oct., 1986, p. 31.

¹⁴ Cf. Jacob Burckhardt: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1944, p. 15.

lo comunicara a María Luisa, Lezama prefiriese el vacío taoísta a los textos ya conocidos. De todos modos, la relectura y el análisis de dichos poemas adquieren ahora un renovado interés en relación con la Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas.

El retrato que de Oppiano Licario se traza en este capítulo —incluyendo los temores de la madre en conversación con su hija— resulta muy parecido, con las consabidas transposiciones novelescas, al Lezama que frecuentamos desde los años cuarenta en Trocadero 162. En ese retrato se concentra, quizás más que en todas las otras páginas de Paradiso, lo que puede llamarse el sabor lezamiano de la vida, de igual modo que es posible hablar del sabor horaciano, o teresiano, o kafkiano en la literatura universal. El lector disfrutará de su «silogismo del sobresalto» (pedagogía de lo inaceptable o inesperado) tanto como de sus inauditos y en el fondo melancólicos exámenes, pero le llamamos especialmente la atención acerca de cuatro relatos enlazados: el de la vajilla de trifolia de cerezos, el del guajiro Fretepsícore, el del atentado al Senador y el de Logakón.

Si en el Capítulo III asistimos a la contrastación de lo norteamericano y lo cubano, en este se nos visibiliza lo europeo decadente y lo cubano primigenio mediante la brusca yuxtaposición de dos apólogos: el de la vajilla de trifolia de cerezos y el de la guinea del guajiro Fretepsícore, que irrumpe en la notaría donde trabaja Licario, como representante de esa «tosca humanidad» capaz de ostentar los hondones y finezas de una cultura enraizada en lo telúrico y lo aéreo. Si la historia de la vajilla desaparecida puede leerse como un pastiche de la cuentería decadente francesa, la del guajiro Fretepsícore levanta la narrativa costumbrista y vernácula cubana a la calidad de un arquetipo. El retrato del guajiro de Calabazar, y su modo de evocar las oscuras asechanzas del Salado (el Maligno), sorprendente muestra de un insólito virtuosismo de cuentero en Lezama, sirven de marco al personaje central de este episodio y sin duda uno de los antológicos de Paradiso: la guinea guardadora del tesoro, empuñada por Fretepsícore como un rorro, volatinera que deja caer los dos bolsines, durmiendo con un ojo abierto en el cañaveral, burlando la persecución del Salado, «carnavalesca en las masas del verde», saliendo oculta del incendio del cañaveral para reaparecer salvada y salvadora en la ventana, donde «el súbito del fuego le había rendido otra vez su grisote y sus ojuelos». De una parte, pues, la furia metódica del Barón destruyendo con su fusta, día tras día, las piezas de la familia imperial del Japón, para dejar su ausencia; de la otra el lleno de «las alas anchadas» de la guinea que, vencedora del Maligno, resguarda íntegro el tesoro del pobre, tan pobre y graciosa ella misma: «Pegó un salto de aletazo mayor y cayó la bolsa más gordezuela de moneda. Remontó después pobremente, y entregó el otro lío atadito con los recursos menores.» El adverbio justo, el diminutivo entrañable; inocencia, desamparo, picardía, ternura, pobreza, caridad, risa: Cuba.

Pareja lectura contrastante, aunque no tan arquetípica, puede hacerse del atentado al Senador, que más bien parece un sueño al estilo de los del Capítulo XII, y la historia de Logakón, en la que aparece un nuevo elemento histórico, cultural y político, la confrontación de las dos Europas: la occidental y la oriental. Con esta pista abierta dejamos que el lector se adentre en sus propias interpretaciones, sin perder de vista un personaje que parece secundario y a nuestro juicio es esencial: esa patrona (celestina de una falsa Margarita para un desganado Fausto) que tiene la «locuacidad apaleada de la gran época de Le Sage» y le dice a Licario con irreprimible desprecio: «Claro, usted es suramericano y tiene una fabulosa reserva para permanecer ocioso. Y si se decidieran a trabajar, ¿qué harían? Lo que tienen enfrente es la selva.»

La identificación de Lezama con Licario se torna sobrecogedora en la metafórica descripción de la muerte de este último, desde que «sintió como el rumor [el enemigo rumor] de una caballería que corría hacia las aguas» [San Juan de la Cruz:] «Que nadie lo miraba, / Aminadab tampoco parecía, / Y el cerco sosegaba, / Y la caballería / A vista de las aguas descendía», exergo y raíz del título de la revista de Lezama Nadie Parecía] hasta que exclama Davum, Davum esse, non Oedipum (debiera decir: Davos, Davos sum, non Oedipus, y atribuírsele a Terencio, no a Descartes, aunque aparece citado en la versión española de las Obras completas de Descartes por Manuel de la Revilla, Buenos Aires, El Ateneo, 1945). Si tenemos en cuenta que en La Andriana de Terencio, Davo es un simple esclavo doméstico, la frase en cuestión: «Soy Davo, soy Davo, no Edipo», si bien utilizada por dicho personaje para escabullirse de las inquisiciones de su amo, en el contexto de la muerte de Licario expresa su profundo rechazo al complejo edípico que algunos le atribuyeron y le atribuyen. Como discípulo de todas las grandes religiones, Lezama-Licario sabía que el conocimiento sumo no es un más sino un menos: un vacío, una niñez, un silencio. Entre la enfermedad de Edipo y la simpleza de Davo, su Davo (esclavo de la sabiduría), prefiere esta última. Su muerte es la de un niño, no la de un monstruo del tan mimado parricidio contemporáneo.¹⁵

Termina la novela —con una sección añadida cuando el libro ya estaba en la imprenta— como si asistiéramos al verdadero final de los paseos nocturnos del joven impelido por el vacío del patio lunar, por la ausencia del padre, en el Capítulo XII. Esta última caminata en «la noche subterránea» —que según el propio Lezama, en «Confluencias», evoca una noche vivida por él en 1955— tiene como imán «la casa lucífuga» donde yace tendido Oppiano Licario, y es también una recapitulación onírica de temas: el ritual egipcio del falo de Osiris como símbolo de la resurrección; la décima cubana, también veladamente fálica, del tío Alberto frente a la muerte; lo fangoso

¹⁵ *Paradiso*, ed. cit., nota 41 al Capítulo XIV, pp. 532-535.

infernado del vejete del tiovivo, terror de la niñez, anti-Eros de la adolescencia; el bosque de los árboles copulantes, también entrevistado por el tío Alberto, pero ahora coronado por la casa de la sobrenaturaleza, el castillo donde se guardan los objetos rituales del Santo Grial, sobrepasando el dualismo Europa-América, interrumpiendo «la fiesta de los trovadores herméticos», porque más allá de todo dualismo y hermetismo tiene que llegarse a la fecundación interminable comunicante, a las bodas del Eros y el Tánatos, a «la resurrección en el valle del esplendor»; la socarronería del dios Término, tapando una zona oscura donde dos bufones-espantapájaros juegan al ajedrez y la mirada de Cemí los doblega, los desvanece. La segunda décima auroral del tío Alberto, más fuerte que el vejete poseso, lo saca a la calle y lo sube al piso donde está la «luz de volatinero, circo, cuerpo que salta como pájaro», y lo recibe la hermana de Oppiano Licario, y con ella vuelven las vivencias de la muerte en su propia familia (la señora Augusta, Santa Flora, el Coronel), detenidas ante «la columna de autodestrucción del conocimiento» que es el rostro del Ícaro caído. Caído pero no enterrado, no enterrable, como Logakón, pero por razones antípodas, por la sobreabundancia de una lucidez condenada a la eterna levitación de su magisterio errante.

Rodeado de algunos de sus símbolos más queridos —las llamitas católicas de las ánimas en pena, el embrión celeste y el tigre blanco de los taoístas, la médula de saúco de la poesía—¹⁶ Cemí baja al centro de la tierra que es en ese instante la cafetería de la funeraria, donde Till Eulenspiegel es el negro sonriente que recoge las colillas. Lleva consigo el poema que le dejó Licario. Su última palabra, «empieza», fue tachada y cambiada por «tropieza», de más difícil lectura. Intenta lo más difícil, dijo la Madre. El tintineo de la cucharilla (esa traviesa ironía que se anunció en la gran comida funeral de la señora Augusta, en el capítulo VII) le trae de nuevo la sentencia impulsadora de Licario: «ritmo hesicástico, podemos empezar». ¿Empezar qué: la verdadera vida, el aprendizaje de la sabiduría, la novela? Todo eso, sin duda, y más.

¹⁶ El punto de partida de las asociaciones creadas por Lezama en torno a «médula de saúco», lo hallamos en esta línea de Albert Thibaudet, a propósito, de la poesía de Verlaine: «Tout vers paraît dur à côté de cette moëlle de sureau» [«Todo verso parece duro al lado de esta médula de saúco»] (*Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Librairie Stock, 1936, p. 478). También estas páginas juegan un papel en la creación lezamiana de «la Orplid», nombrada por primera vez en «El secreto de Garcilaso», 1937 (ensayo recogido en *Analecta del reloj*, 1953, p. 8), en cita de Karl Vossler (*Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1933, p. 116). La caracterización lezamiana de «la Orplid» que el lector hallará en sus poemas, en sus ensayos y en *Paradiso*, en efecto, mucho debe a la siguiente observación de Thibaudet: «[les mots] gouttent chez Mallarmé sous un climat inhumaine, forment lentement les stalactites d'une poésie miraculeuse» (ob. cit., p. 481) [«Las palabras en Mallarmé gotean bajo un clima inhumano, formando lentamente las estalactitas de una poesía milagrosa.»] La Ciudad de la absoluta lontananza donde lo real y lo irreal se confunden, la Ciudad tibetana, la Ciudad de las estalactitas.

Final

«Ahora van a ver», me dijo Lezama hace más de treinta años, «el paraíso en que hemos vivido». Con esa frase, dicha en el tono jadeante que le era característico, me descubría la intención irónica del título de esta obra, ironía que no dejaba de envolver la referencia a su ilustre antecedente dantesco, y que es una de las mayores constantes, si no la mayor, de *Paradiso*; ironía que se ramifica en múltiples variantes, desde la que se aplica como risueño castigo al puritano organista Frederik Squabs o al pretensioso doctor danés Selmo Copek o al arribismo cursi del tío Luis Ruda o a la antipática tía Leticia o al tapiñado homosexual Baena Albornoz o al conjunto oracular que consulta Vivo, etcétera, hasta la textura irónica de pasajes en que los giros homéricos, el acento medieval hispánico, el culteranismo, los símbolos taoístas e incluso las especulaciones teológicas agustinianas o tomistas son manipuladas estilísticamente en funciones parodiales y humorísticas. Ningún personaje encarna mejor esta dimensión de *Paradiso* que el tío Alberto, cuyo trágico fin es central en la novela, y de otro lado, en la dimensión onírica, Juan Longo, pero ya este no esgrime la ironía sino que es su víctima en cuanto engendrado y constituido totalmente por ella. La ironía lezamiana, entonces, no es otra cosa que una respuesta —juego o fingida espada— ante el tiempo implacable, ante la muerte.

Rodeado por la estupidez, la hostilidad o la indiferencia dominantes, caras visibles de la desintegración republicana, pero a la vez en el contexto de un impulso de creación que en los años 40 resultó el florecimiento cultural de las semillas sembradas en los 20 —es decir, dentro de ese impulso que en su totalidad hemos llamado «una cultura para una revolución»—, el texto colectivo que fueron los 40 números de *Orígenes* tuvo un tema fundamental: Cuba, la «Cuba secreta» vislumbrada por María Zambrano como en el umbral de su despertar a la historia¹⁷ y que Lezama concibió en función de una futuridad «que estructura la marcha de la imaginación como historia».¹⁸ Tal centro secreto e irradiante, desde luego, como el ser aristotélico, aunque hecho de devenir heraclitano, y más por esto mismo, se dijo y se dice siempre de muchas maneras. Dentro del propio ámbito de *Orígenes*, la versión lezamiana de lo cubano, la que desemboca en *Paradiso*, difiere notablemente de las que ofrecen, con mayores o menores logros literarios, Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Octavio Smith, Fina García-Marruz o el autor de estas páginas. *Paradiso*, pues, si bien constituye el máximo resultado expresivo del movimiento nucleado en *Orígenes*, no es su denominador común ni su manifestación emblemática.

¹⁷ Cf. María Zambrano: «La Cuba secreta», en *Orígenes*, n. 20, 1948, pp. 4-5.

¹⁸ Cf. José Lezama Lima: «Después de lo raro, la extrañeza», en *Orígenes*, n. 6, p. 54; y «Señales. Alrededores de una antología», en *Orígenes*, n. 31, 1952, p. 63.

Paradiso es Lezama, e incluso algunos piensan que no lo mejor de Lezama, que sitúan en su poesía y en sus ensayos. Sea como fuere, si no es lo mejor es todo Lezama, con todos sus ángeles y todos sus demonios, que seguirán luchando en Oppiano Licario. Y esos ángeles y esos demonios, graciosamente gobernados por el cubanísimo Ángel de la Jiribilla que él invocó para rezar por la Revolución naciente, no se dejan enjaular en ningún ismo, ni siquiera en el barroquismo que tanto amó. Así en una carta de Lezama a Carlos Meneses de 3 de agosto de 1975, un año antes de su muerte, le escribe: «Creo que cometemos un error, usar viejas calificaciones para nuevas formas de expresión. La *hybris*, lo híbrido me parece la actual manifestación del lenguaje. Pero todas las literaturas son un poco híbridas, España, por ejemplo, quema como siete civilizaciones. / Creo que ya lo de barroco va resultando un término apestoso, apoyado en la costumbre y el cansancio. Con el calificativo de barroco se trata de apresar maneras que en su fondo tienen diferencias radicales. García Márquez no es barroco, tampoco lo son Cortázar o Fuentes, Carpentier parece más bien un neoclásico, Borges mucho menos. / La sorpresa con que nuestra literatura llegó a Europa hizo echarle mano a esa vieja manera, por otra parte en extremo brillante y que tuvo momentos de gran esplendor. / La palabra barroco se emplea inadecuadamente y tiene su raíz en el resentimiento. Todos los escritores agrupados en ese grupo son de innegable talento y de características muy diversas. No es posible encontrar puntos de semejanza entre Rayuela y las Conversaciones en la catedral, aunque lo americano está allí. De una manera decidida en Vargas Llosa y por largos laberintos en Rayuela.»¹⁹ Y ya desde 1940, en apuntes de su Diario recientemente publicado, recordándonos el que consideramos hallazgo principal del padre Varela (que «la idea que no puede definirse es la más exacta»),²⁰ escribe: «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.»²¹ Y recordándonos también tanto a Varela como a Luz (cuya vivencia del pensamiento «por aparición»²² se nos antoja precursora del «súbito» lezamiano), sigue la pauta de nuestros fundadores cuando afirma: «El conocer como forma del servicio, es la caridad entrando como una nueva categoría en todo filosofar.»²³ Y finalmente nos deja, como cla-

¹⁹ Cf. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, n. 2, mayo-agosto, 1988, p. 91.

²⁰ Cf. Félix Varela: *Miscelánea filosófica*, Editorial de la Universidad de La Habana, 1944, p. 169, pp. 189-197.

²¹ Cf. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, n. cit., p. 122.

²² Cf. José de la Luz y Caballero: *Aforismos y apuntes*, Editorial de la Universidad de La Habana, 1945, pp. 65-66.

²³ Cf. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, n. cit., p. 122.

ve para toda su obra, esta sentencia que realza nuestra cultura hasta la línea universal y eterna en que ya la situara Martí: «La poesía sólo es el testigo del acto inocente —único que se conoce— de nacer».²⁴ antítesis de la formulación calderoniana del barroco de la Contrarreforma, según la cual «el delito mayor / del hombre es haber nacido».²⁵ Incesante epifanía de la Isla en que vivimos.

CINTIO VITIER

Febrero de 1989

²⁴ *Id.*, p. 104.

²⁵ Cf. Pedro Calderón de la Barca: *La vida es sueño*, La Habana, Instituto del Libro, 1970, p. 14.

XXVI