
CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas.
Año 22 – Nro. 25 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2013; 123–144

Paradiso, IX: el destino creador de Lezama Lima

Vicente Cervera Salinas*

Universidad de Murcia

Resumen

Este trabajo plantea una hermenéutica del capítulo IX de *Paradiso*, para demostrar la función axial y trascendente que tiene en el *corpus* completo. Se trata de un capítulo donde José Lezama Lima implementa el concepto de “destino literario”, aplicado al protagonista de la trama novelesca, José Cemí, en el seguimiento del personaje por diversas secuencias: el encuentro con sus amigos y contertulios en la Universidad de Upsalón, la revuelta estudiantil en un contexto de revueltas políticas y el encuentro final con Rialta, su madre, en la casa, donde ella le anunciará, de acuerdo con patrones simbólicos y religiosos, las claves de su sino y lo “ungirá” en la consecución de todo lo que su padre dejó truncado y que José Cemí ha de transfigurar en el terreno de la experiencia literaria, como trasunto del propio José Lezama Lima.

Palabras clave

Paradiso - José Lezama Lima - destino literario - estructura simbólica - literatura cubana del XX

Paradiso, IX: The Creative Destiny of Lezama Lima

Abstract

This paper proposes the hermeneutics of Chapter IX of *Paradise*, to show its axial and transcendental function in the whole *corpus* of the novel. This is a chapter where José Lezama Lima implements the concept of “literary destiny”, applied to the fictional protagonist of the plot, José Cemí, in following the character through various sequences: the encounter with friends and fellow members at the University of Upsalón, the student revolt in a context of a political turmoil and the final encounter with his mother Rialta, at home, where she’ll announce, according to religious and symbolic patterns, the keys of her “fatum” and “anoint” him in achieving of all that his father left truncated and that José Cemí has to transfigure in the field of literary experience, and transcript of José Lezama Lima.

Keywords

Paradiso - José Lezama Lima - literary destiny - symbolic structure - Cuban literature of 20th century

El capítulo noveno de *Paradiso* (1966) funciona en el *corpus* total de la novela a modo de bisagra que proporciona movilidad y resistencia para dar cohesión al texto desde el punto de vista estructural. De los catorce capítulos que la configuran, éste traza el casi invisible centro medular, ocasionando en el lector la sensación de tránsito hacia otra fase, la segunda, del espacio novelístico.¹ Esta impresión, de entraña estructural y compositiva, observa correspondencia con una lectura intrínseca del texto, desde otras vertientes, como son la poética, la simbólica, la argumental, la estética y la ontológica. Su importancia no es desdeñable, por cuanto introduce uno de los conceptos axiales en el decurso metafísico de la fábula lezamiana, esto es, la determinación del destino como entraña teleológica de su escritura. Hagamos memoria de su contenido argumental antes de proseguir.

En su arranque, el narrador se detiene a describir la dinámica del comienzo de un curso académico universitario, establecida como bipolaridad entre el universo de los estudiantes del último año, con su “hierofanía especial”, y los

1 Véase Julio Cortázar (138). En cuanto a su posible división estructural, atendiendo al criterio que manejamos del capítulo IX como bisagra interna de la obra, señala Cortázar que “los capítulos que encaminan hacia el cierre de la obra son los más novelescos en un sentido narrativo y personal: el drama de Foción frente a Fronesis, la sardónica historia del padre de este último y Diaghilev, para culminar con el episodio alucinante de la locura de Foción...” (51). En una entrevista concedida por Lezama al *Centro de Investigaciones Literarias cubano*, confirma la teoría del encuentro de Cemí con sus amigos en el capítulo IX como momento central de la obra: “En la novela” –arguye Lezama– “José Cemí tiene tres momentos. Uno, el primero, es el que pudiéramos llamar placentario, del sumergimiento en la familia, del desenvolvimiento en la placenta familiar. Luego la salida, su apertura al mundo exterior, en el momento de la amistad, en el momento en que se encuentra Cemí con Fronesis y con Foción, y luego ya la participación de Cemí en la imagen, en la poesía y en el reino de los arquetipos, que es lo que representa su encuentro con Oppiano Licario...” (Lezama Lima 1970: 22).

bisoños o novatos, y acaricia con su mirada simbólica la función cardinal de la escalera de entrada al recinto de Upsalón, identificada como su rostro de piedra, que al mismo tiempo fuese su cola y también su tronco. El espectáculo visual se adentra hacia una “vivencia oblicua” del significado implícito del episodio, que cabría extrapolar al sentido profundo y ya comentado del capítulo en el seno de su trama, metaforizando el narrador la ascensión escalonada hacia las puertas del recinto con “la entrada a un horno” y, de ahí, elevando las categorías desde lo metafórico a lo metafísico, “a una transmutación, en donde ya no permanece en su fiel la indecisión voluptuosa adolescentaria” (Lezama Lima 1988: 221). La balanza vital empieza a pesar hacia uno de sus flancos, y con ello se producirá la mutación de lo indeciso hacia lo determinado. En efecto, la “voluptuosa adolescencia” sufrirá una metamorfosis en la persona de José Cemí a partir de este capítulo, saliendo de su escenario de indeterminación y sustento en el referente paterno, hacia otra etapa vital, la juventud como primera edad adulta, que será la fase de la asunción, consecución y consumación de un destino. Funcionará el capítulo como el inicio de una prueba de paso. Esta prueba se manifestará en la temporada vivida en Upsalón por parte del protagonista, pero también y fundamentalmente en el hallazgo de las amistades centrales de su existencia y en la apertura al conocimiento y a la expresión verbal, externa, del mismo. Esta manifestación lingüística se ofrecerá en primer lugar en clave oral, mediante las hondas secuencias dialogadas entre Cemí, Foción y Fronesis, y más adelante, y de modo capital, mediante lo que cabría denominar como “toma de posesión” verbal de la realidad, en la asunción por parte de José Cemí de un destino de escritor y poeta.

El joven protagonista atisba la importancia del momento que ahora comentamos y así queda recalcado en las palabras del narrador en su nómina de hallazgos e iluminacio-

nes que subsiguen a esa primera mañana que se inaugura en Upsalón:

Se conoce a su 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 esquina, mira opuestas direcciones y al final se echa a andar con firmeza, pero sin predisposición, tal vez sin sentido. (Lezama Lima: 223).

Esa ausencia posible de sentido tal vez pueda aplicarse al resto de los estudiantes universitarios, y en especial a las dos grandes figuras de la tríada personal de amigos “upsalonianos” y habaneros, pero está claro que no es identificable con la biografía que tan originalmente desgrana Lezama Lima en torno a José Cemí, que precisamente en este capítulo metamorfoseará su papel como “artista adolescente” al de sujeto ya imbuido y traspasado por el *fatum* de la existencia, con lo que el fragmento asume la condición de un rito de paso. Por este motivo, tras la primera visión de la revuelta estudiantil, que se desarrolla en aquel mítico inicio de curso con que comienza el capítulo, y de la morosa pintura del combate entre policía a caballo y fugitivos que avanzan desde el recinto universitario hasta bordear el mar, la percepción que el narrador nos concede del joven Cemí abunda en la centralidad del episodio que sólo en la escena posterior, y ya protegido tras los umbrales del hogar, se tornará evidencia. Se advierte así cómo el protagonista “se iba adentrando en un túnel, en una situación en extremo peligrosa, donde por primera vez sentiría la ausencia de la mano de su padre” (228).² Y es,

2 Los hechos históricos que enmarcan el capítulo, dirá Raquel Carrió Mendía que se trata de “la evocación en cierto modo mitológica, o mitologizante, de la manifestación estudiantil del 30 de septiembre de 1930

justamente, este vacío emitido “en el nombre del padre” el que se verá a continuación y de inmediato sustituido en el curso de los hechos por la aparición de otra mano, la firme y salvadora mano de Ricardo Fronesis, que –agarrando la de Cemí– tironea de él y le ayuda a sortear la carga policial que sorprende al joven en una esquina “como atolondrado por la sorpresa”. Esta acción, que reviste un indudable valor simbólico, supone un tránsito en esta prueba, en esta ordalía que vive el protagonista de la novela en su noveno capítulo. Una prueba que será superada justamente en el momento en que Fronesis –es decir, la encarnación juvenil y platónica del conocimiento– sirve de primer puente para suplir la vacante que la mano paterna ha ocasionado. Pero, además, el instante reviste una mayor plenitud por significar la presentación del tercer personaje en el trío juvenil, Eugenio Foción, que también dará la mano a Cemí, no sin “cierta indiferencia”, abriéndose la ficción narrativa al espacio del tránsito, del traslado físico y existencial. Esta mudanza será reflejada vivamente en el comentario que realizará el narrador sobre el estado de ánimo de su personaje al arribar, tras el periplo por las calles Refugio, Prado y Colón, a su casa en Trocadero, “con el peso de una intranquilidad que se remansaba, más que con la angustia de una crisis nerviosa de quien ha atravesado una oscuridad” (222).

Y es en este punto donde se despliega el que deno-

contra la tiranía de Gerardo Machado, memorable protesta, violentamente reprimida, en la que Lezama participó a sus diecinueve años. El principal cronista de aquel periodo, Raúl Roa, testificó en 1968: “El talento puramente literario más exuberante, pulposo y encaracolado de esa generación es José Lezama Lima, quien –dato casi desconocido– participó, jadeante y resuelto, en la manifestación del 30 de septiembre’ [...]. El propio Lezama,” –continúa Carrió– “a raíz del triunfo revolucionario, había declarado en la Universidad de la Habana: ‘Ningún honor yo prefero al que me gané en la mañana del 30 de septiembre de 1930’...” (Carrió: 487).

minamos segundo puente para la constitución de la metamorfosis del adolescente en criatura independiente, atraída en un paulatino proceso de toma de consciencia de su ser y de su sino. Aludo, por supuesto, a la aparición de Rialta, la madre de José Cemí, que cual el hermoso puente veneciano se manifiesta rotunda, fuerte, capaz, resistente, iluminada, bella y altamente reveladora. La progenitora, personaje vertebral en la novela, es la encargada de proferir uno de los discursos de mayor trascendencia fáctica en el interior de *Paradiso*, reproducido por el narrador en una secuencia intensa e ininterrumpida, que se despliega en ese moroso estilo directo que sabía manejar José Lezama Lima con olímpica libertad y máxima funcionalidad estética. Con la aparición y el recuerdo de Fronesis y Foción todavía impresos vivamente en el espíritu de Cemí, su madre, Rialta, oficiará de particular sacerdotisa y, al mismo tiempo, de musa sagrada, pues su función aglutinará los dones de la creación literaria con los del dominio religioso y trascendental. La madre, ubicada alegóricamente en el seno del hogar, espera el arribo de su hijo, alertada por la tardanza y las noticias de la revuelta estudiantil, pero al mismo tiempo confiada por un acto primordial de fe, que se materializa en el rezo de un rosario, cuyas cuentas van recorriendo el hilo del tiempo, la intensidad del momento y la reverberación de su consciencia en el plano de los hechos. Surge en su imaginación la plenitud de una “imago” altamente negativa y temible, que se reflejará en el motivo principal del “peligro”, lema y sema primordiales en el íterin del acto verbal que sucederá al desasosiego de su corazón. El motivo del rezo, por lo tanto, se incoa en el monólogo de Rialta como el propio hilo conductor de sus argumentos, pues también le hace participar de una naturaleza precisa y preciadamente católica —en la conocida acción de salvaguardia y custodia del protegido en la oración—. Este tema, el del peligro, reviste una esencial significación en *Paradiso*, IX, pero también en el conjunto completo de

la novela. Recordemos que ésta comienza también con unas manos, las de la criada Baldovina, que separan los tules del mosquitero en la cama donde está recostado Cemí, niño de cinco años, contemplando las ronchas de violenta coloración en su tierno pecho, y que la novela concluirá con la muerte de un personaje crucial, Oppiano Licario, en el capítulo XIV.

La oración-rezo, en consecuencia, deriva hacia la oración-discurso, cuyo primer momento supone el paso necesario de la confesión piadosa de la madre. Diez años después de la muerte del Coronel José Eugenio Cemí, Rialta da cuenta a su vástago del valor exacto que dicho acontecimiento revistió y de su deriva en la existencia del hijo. El acto de confesión como género literario, en la categorización que implementara María Zambrano, alcanza en este episodio virtualidad “hipertélica” –empleando el concepto lezamiano– al encarnarse en José Cemí el alcance fatalista de los hechos. Heredero y sucesor del padre, será el hijo, en la iluminación que reviste el acto enunciativo de Rialta, quien recoja el testigo existencial y comience a llenar el hueco que la muerte produjo en la familia, hasta colmarlo en la adquisición de un destino particular. Destino que, en la visión completa de la novela, no podría ser otro que el sino poético, entendiendo por ello –eso sí– no sólo el acto de escritura, sino la entrada en una materia oscura y misteriosa, que habrá de atravesarse con la guía del conocimiento salvador, la revelación del “incondicionado poético” y la mira proyectada hacia la “hipertelia de la inmortalidad”. En todo caso, resulta oportuno recuperar la intensidad de las palabras, de la oración de Rialta, para vertebrar el camino de perfección del personaje en pos de esa “flor azul” –parafraseando otra novela de formación poética, *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis–, cuya semilla brota en las letras de un Paradiso. Confiesa, así pues, Rialta que el hijo “va ocupando” el lugar del padre e irá realizando cuanto la muerte le privó al progenitor. La visión de la des-

gracia adquiere una resonancia existencial, que se nutre del sufrimiento o transfixión de la madre y del óbito del padre, transfigurándose en la figura del hijo y mostrándose lúcida y claramente ante los ojos de ella en ese lenguaje que la muerte emite para aquellos que pueden, saben y quieren auscultar su aparición. El curso de los hechos, que pudiera estar atravesado por el sinsentido, la inanidad o el absurdo, comienza a adquirir el valor de un testimonio sellado, que el tiempo va descifrando al “curioso lector” del libro de una vida. Madre e hijo serán atentos lectores de los hechos que vivan, pero la iniciadora en este proceso hermenéutico será Rialta, concretamente en este momento decisivo de la escalada al *Paradiso*, “pues en una familia no puede suceder una desgracia de tal magnitud, sin que esa oquedad cumpla una extraña significación, sin que esa ausencia vuelva por su rescate” (230). Cemí se presenta como el encargado de humanizar con su vida, con el desvelamiento de su naturaleza de poeta, el legado del rescate, el vasto proceso de sustitución de la oquedad por plétora, en la culminación del sentido existencial y ontológico en la novela. Pero el modo específico que, en palabras de su guía maternal, requerirá para emprender y cumplir tal empresa se impregnará de un fluido esencial que condicionará la victoria de su recorrido y que, de hecho, se vincula con la fuerza generatriz que emana del capítulo, centrado en el motivo ya referido del peligro.

Modus operandi, valor supremo, talismán y actitud, compañía, sueño y pesadilla del sujeto, el peligro es la intuición suprema de Rialta en el muestrario de los consejos que destila su discurso ante el grávido silencio de Cemí. En efecto, la síntesis de sus palabras conducen al aforismo central del pasaje, cuando la madre le espeta: “No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil” (231). Peligro y dificultad engendran un cuerpo, una realidad, un designio también, puesto que implican la condición modal y moral, la actitud,

la pureza en el intento de consecución de un determinado fin, que más allá de su triunfo, requiere la cualidad en el medio y en la forma en que se alcanza. He aquí, una vez más, el sustento religioso del pensamiento lezamiano, que insiste de continuo en los aspectos formales de los hechos, en la ritualidad y en la proclamación de las “imágenes posibles”, que sin duda no son meros adornos o coberturas del sentido, sino que lo expresan y lo dan a conocer a su través. Por esta razón, Rialta puede y aun debe sacrificar el valor de la seguridad en el plano de los consejos que expone ante Cemí, puesto que no se trata de evitar el mal para conseguir el bien, sino de alcanzar este último a todo trance, a toda costa, sin escamotear ningún peligro, sin abdicar de ninguna acechanza, sin sortear su cáliz de amargura.

Rialta es consciente de que por el camino de la facilidad no se confiere ningún don ni se acrisolan los milagros. Para que la transfiguración del destino soslaye —e ilumine con su fe— el rostro oscuro la muerte (esa totalidad significativa, en la estética y en la ética de Lezama), el elegido precisará un método para su consagración, que no será otro que la inmersión en el peligro, en lo difícil y sombrío.³ Este requisito revierte el “mitema” del descenso a la oscuridad y, en el sistema poético ideado por Lezama, conecta con diversas fuentes de sus “eras imaginarias”, estableciendo nexos entre el recorrido órfico del neófito, la atracción oscura del etrusco y el descenso *ad inferos* del cristianismo.⁴ Ser astuto y evitar el riesgo no es solución en la moral trascendente de Rialta,

3 Extrapolando el contenido del discurso novelístico a la propia trayectoria personal de Lezama Lima y a su proyecto vital y literario, véase el artículo de Reynaldo González, “José Lezama Lima, el ingenuo culpable”.

4 Para el concepto de “era imaginaria”, véase el ensayo lezamiano “A partir de la poesía”, en la recopilación *Escritos de Estética*, de Pedro Aullón de Haro (Lezama Lima 2010: 94 y ss.) y el propiamente titulado “Las eras imaginaria” (127-194).

conocedora como lo es de que “un adolescente astuto produce un hombre intranquilo”. La tranquilidad es la vestidura, en esos casos, del egoísmo paterno, que procura desviar la ocasión riesgosa a costa del aprendizaje profundo en el rito de la vida. Los progenitores que olvidan el principio resbalan hacia la ignorancia y malogran la maduración auténtica del sucesor, precisamente al desconocer que el hijo implica “la fluidez de lo temporal”, la sucesión y la continuidad, y nunca la contemporaneidad igualatoria. Este momento altamente significativo del soliloquio materno revierte en figuraciones plásticas y metafóricas, como no podía ser menos en un texto de tan alta calidad literaria como lo es *Paradiso*; imágenes que remiten a diversos planos de una historia cultural de amplio y vasto alcance que maneja el escritor cubano libremente y, sobre todo, que hace suya el literato en ocasiones fulgurantes, como lo es ésta: egregia producción de epifanía.

La primera de esta serie de “imágenes posibles” que escarmena Rialta, inseminando la sensibilidad despierta y fecunda de su hijo, se cierne sobre lo que ella denomina “la dispersión en el granero”, aludiendo precisamente a la necesidad de aglutinar las experiencias vitales en una totalidad e impedir su disolución para así enriquecer “su gravedad en la vida”. La alusión al grano remite simbólicamente al elemento fecundante, a la semilla, en su doble plano semántico: el alimento primordial y el principio de vida. Los puntos diseminados implicarían, pues, un paradigma de desintegración y, a la larga, de desaparición, desidia y olvido. Esta metáfora, de resonancias marcadamente antropológicas se imbrica como excursu en la prédica de Rialta con nociones que atraviesan una materia de consistencia paradójica, al solicitar del hijo la búsqueda de un sistema de actuación donde lo manifiesto y lo oculto se apoyen y precisen mutuamente. Advirtamos que su ruego se produce a través del lento paso de sus dedos –y de su espíritu– por las cuentas del rosario, que no es sino

una nueva manifestación de otros granos o unidades significativas, no dispersas sino ensartadas en una forma y unidad, que participa de lo vario y de lo uno: el rosario. Las cuentas que escalonan la oración tienen como columna vertebral la “voluntad secreta” que implora Rialta como custodia permanente en la vida del joven Cemí, y que en el itinerario de la existencia del hijo produjera siempre la propensión a “buscar lo que se manifiesta y lo que se oculta. Una obsesión” –llega a expresar Rialta, sin ningún tipo de empacho– “que nunca destruyese las cosas, que buscarse en lo manifestado lo oculto, en lo secreto lo que asciende para que la luz lo configure.” (231). Este fragmento estampa la cualidad trascendental de su palabra de madre y eviscera la doble operación que configura el destino del futuro escritor: la *poiesis* y el *ethos*, la forja de un sistema poético y el sustento que dicho proyecto posee en el ámbito de lo parabólico, de lo sagrado, de lo unitivo y de cuanto religa al sujeto con una totalidad que lo trasciende.⁵ Por ello, el axioma de la dificultad como método resulta consecuencia armónica con los presupuestos argumentativos y con el estigma de la consagración de un destino, donde la vida y la literatura se funden en una segunda realidad posible: en una “sobrenaturaleza”.⁶

El paso de la paradoja al motivo central de lo difícil como principio ético-estético es el evidente corolario del peculiar argumento ontológico de Rialta, imbuido de connotaciones católicas. El dogma de la trinidad es emblema vivo en su palabra, pues oscila en el difícil equilibrio entre lo trascendente y lo existencial, al reconocer que su ruego era dirigido

5 Al meditar sobre la consonancia armónica de ambas nociones, *ethos* y *poiesis*, remito al ensayo “La dignidad de la poesía” de *Escritos de Estética* (236).

6 Véase el comentario de Virgilio Piñera al mismo fragmento de *Paradiso*, en su artículo “Opciones de Lezama” (Piñera 1970: 297).

tanto al Padre y al Espíritu Santo como al “padre muerto” y al “espíritu vivo”. La admonición, entonces, no se hace de esperar, y profiere el apóstrofe central de todo el parlamento, precedido por una llamada de atención, que también afecta a la vigilancia reverberante en el lector: “Óyeme lo que te voy a decir: No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil” (Lezama Lima: 231). El consejo, denso y grávido, enlaza con el tema principal del peligro, que ahora maneja Rialta de modo más lúcido, pues consigue establecer una casuística de los diversos modos en que lo riesgoso puede concebirse. Léase: lo que ella denomina “peligro sustitutivo”, impostura del corazón y, por lo tanto, indeseable. En segundo lugar, el “peligro sin epifanía”, que supondría una peculiar enfermedad del alma, puesto que presupone el fenómeno de atisbar una amenaza y reaccionar ante ella de modo temerario y morbosos, respondiendo a una emoción, a un deseo, a un mero impulso que no puede “engendrar” —como dice Rialta— ningún nacimiento posterior en el sujeto así impelido por su aparición. Y, por fin, la modalidad superior y culminante de la osadía, es decir, aquella que responde a la llamada, a la vocación, al mantenimiento de un determinado modo de ser y de actuar, que armoniza con el conocimiento del sujeto y que mantiene su fidelidad y firmeza, en la complejidad y dificultad que tal objetivo comporta.

La dificultad de ser uno consigo mismo y con su destino exige el viaje órfico y también la consistencia ética como atributos para enfrentarse al peligro fértil y fecundante. Observemos que la isotopía semántica del fragmento ha sido vertebrada por el sema de la germinación y, por lo tanto, por el sentido último del nacimiento, de la procreación, de la vida. Y, por ello, el imaginario cristiano no elude su reconocimiento. Rialta insiste, así pues, en el motivo de la transfiguración. Pero, ¿por qué la poética de la dificultad se alza hasta el campo de lo religioso? Precisamente por la propia historia de la

familia Cemí, por el hecho de tratarse de una crónica familiar, de una fábula donde la muerte es constancia y es rigor. Reconoce así la madre que el fallecimiento de su esposo destapó en ella el conocimiento de esta verdad, de esta sabiduría: una “totalidad” que debería ser aclarada y transfigurada al engendrar su “oscuro”, siempre que –ella misma– perseverase en el hábito de arrostrar dicha dificultad. Prestemos atención al siguiente párrafo:

Si el camino que he demostrado (...) parece extremadamente arduo, no por eso debemos dejar de entrar en él. Ciertamente tiene que ser arduo lo que se encuentra con tan poca frecuencia. ¿Sería posible, si la salvación estuviese en nuestra mano y se pudiera conseguir sin gran esfuerzo, que fuese desdeñada por casi todos? Pero todo lo que es hermoso es tan difícil como raro.⁷

¿Quién profiere este “elogio de lo arduo y difícil” como vía purgativa para el conocimiento salvador y, por ende, para el hallazgo del verdadero rostro del ser? ¿Se trata de José Lezama Lima, por medio de uno de sus personajes-emblema como lo es Rialta? No, son las palabras, el escolio con que el filósofo Baruch Spinoza concluye su célebre *Ética*, donde sienta las bases de su racionalismo panteísta. El cotejo con el capítulo que comentamos de *Paradiso* resulta iluminador: una vía que entronca el timbre ético con la revelación del destino que, en el caso de Lezama, trasuntado en la figura de Cemí, se formaliza en la facultad poética y en la creación de un universo literario previamente inexistente.

La vindicación del camino arduo y la loa al espíritu

⁷ Precede a este fragmento de Baruch Spinoza un pensamiento centrado en la contraposición entre el sabio y el ignorante. (Spinoza: 284).

de sabiduría que persevera en su propio curso, plagado de posibilidades abiertas y de escollos que han de afrontarse al sumergirse en su oscuro fondo, articula la voz de Rialta, defendiendo un tipo de vida en el filo de la navaja, aunque la visión externa de la existencia haya sido silenciosa, como también añade en notable digresión. Esta enseñanza es vertida ahora, como nuevo bautismo espiritual, en el espíritu de su hijo. Cemí ha de asumir el testimonio, la metamorfosis que recubre con signos, imágenes y visiones literarias la oquedad que produce la muerte.⁸ Pero es, en efecto, el término de la finitud lo que incorpora el componente más estrictamente religioso al pasaje, puesto que entronca con el concepto de resurrección. En este caso, el deceso del padre (José Eugenio Cemí) implica el acto de transferencia carnal, y de consumación del destino de una familia en el cuerpo del hijo. La resurrección hay que entenderla, pues, no en el sentido literal de la doctrina católica, sino como energía vital fecundante que transfigura lo vacante, la oquedad y el vacío en forma, en expresión, en materia recreada y rediviva. La muerte espera, en efecto, su relevo, siguiendo la “imago” implícita en el discurso de Rialta, trocándose en materialidad existente por la acción del hijo vivo –de Cemí, del “gran semí” fecundante, en el sentido poético que le otorgara José Martí en “Nuestra América”– como si de un orden profundo del destino se tratase, un orden emitido a escala trascendente, pero también existencial. En sus ensayos, y más concretamente en “Preludio a las eras imaginarias”, incide José Lezama en este aspecto: “La poesía” –escribe en *Preludio a las eras*

8 “También yo intenté lo más difícil, desaparecer, vivir tan sólo en el hecho potencial de la vida de mis hijos. 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 intentado como transfiguración, de tu respuesta.” (Lezama Lima: 231).

imaginarias— había encontrado letras para lo desconocido, había situado nuevos dioses, había adquirido el *potens*, la posibilidad infinita, pero le quedaba su última gran dimensión: el mundo de la resurrección” (Lezama Lima 2010: 77).

Y, por la vía del cuerpo resucitado, de su toma de conciencia en el alma de Cemí, canalizada en el flujo verbal de su progenitora, alcanzamos una de las imágenes más rotundas y plásticas del capítulo, aquella en que contrapone la posible visión final de una existencia o la contemplación simbólica del centro o plenitud del ser. Así, las alusiones recuperan el ya mentado sabor de las parábolas evangélicas, atraídas de nuevo al predio de la visión poética del mundo. Dice Rialta:

Cuando un hombre, a través de sus días, ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en el peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día 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: 231).

Insistamos en la aglomeración de imágenes simbólicas. Hemos pasado de la “dispersión de puntos del granero” al motivo fluyente del pez, que despliega dos potencias visivas: su despliegue diverso en la movilidad, a modo de manchas, borrones o “lunarejos” en su inmersión fluida o, de manera opuesta, su visión en esa “canasta estelar”, donde también destila el rumor de la parábola evangélica de la multiplicación de los panes y de los peces, que implementa una vez más el signo de la fecundidad como antesala y expresión formal de la fe. Usando otra dicotomía, de entraña paralela y de alcance metafísico, Lezama, por boca de Rialta, nos está hablando del tiempo y de la eternidad. En el tejido narrativo de la fábula, el

tiempo remite a una visión de la existencia pasajera y no fecundante, ajena a la adquisición de un sentido pleno, y exenta de transfiguración. En el plano de lo temporal –subraya el *dictum* sabio de Rialta–, la resurrección es entelequia. Sólo en el ámbito de la eternidad lo pasajero, disperso, desordenado y dispar halla una forma constitutiva, se nutre de sentido y se abre a la potencia de la resurrección. Las manchas o lunarejos de los peces en el estanque, masa fluida que resulta imposible articular en un sentido totalizador, se transmutan en visión ordenada, clara, nítida, constelada y definida. La canasta enlaza con la “imago” de la constelación estelar, pero también con otra “imagen posible”, la de los peces multiplicados en la cesta milagrosa de las parábolas. La poética se incardina con el pensamiento teológico de manera pura y cristalina. El término condicionante remite, por supuesto, a la argumentación narrativa y fabulística de la novela, ya que, en el plano de la ficción, la consecuencia procede de cuanto ha sido suceso y acontecimiento en la familia cubana de los Cemí. Pero ello no obsta para una lectura más amplia y compleja, que abarca la propia vida de Lezama como *alter ego* del personaje y también la dimensión universal de la poética que la parábola conlleva.⁹

Dos escolios finales coronarán la reflexión. El primero es todavía coda del discurso de Rialta y merece un comentario. Advierte en el final del parlamento al hijo:

Algunos impostores pensarán que yo nunca dije estas palabras, que tú las has invencionado, pero cuando tú des la respuesta por el testimonio, tú y yo sabremos que sí las dije y que las diré mientras viva y que tú las seguirás diciendo

9 Hallamos la narración de esta parábola en todos los evangelistas canónicos: Marcos (6, 32-ss.); Mateo (14, 13-21), Lucas (9, 10-17) y Juan (6, 10-ss.), lo cual es síntoma de su potencia en cuanto a imagen y en cuanto a doctrina. *Sagrada Biblia*, Manejo la edición canónica de E. Nácar Fuster y A. Colunga.

después que me haya muerto. (231).

Testimonio y testamento, “en el nombre de la madre”, el poder de este cierre es absoluto, pues proyecta la dimensión hacia un futuro en que, sin duda para quien así lo emite, se cumplirá cuanto se ha anunciado. Se genera, pues, un acto profético, que exige corroboración por parte del sujeto que ha de cumplir lo dictado. El motivo del testimonio activa por un lado la propia escritura como destino y, en el ámbito de la historia, la creación de la novela *Paradiso*, que incluye así su profecía.

José Cemí tendrá como misión transfigurar en un plano estético –que incluye necesariamente el *ethos* de cumplir ese destino– las circunstancias pasajeras y formalizarlas de tal modo que puedan divisarse los peces en esa “canasta estelar” de eternidad. La vida se trueca arte, y el “hechizado” –como diría Virgilio Piñera– vive, respira, para que la obra exhale de su respiración, y el hechizo (la novela) sea finalmente quien respire, quien exista.¹⁰ El grano de trigo que, al morir, produce fruto, diríamos glosando otra célebre parábola, la del evangelista Juan (11, 17-27).

El último apunte recoge el comentario que el narrador realizará una vez concluido el monólogo de Rialta, y quede ella subsumida en el silencio. Un párrafo que ha despertado la atención crítica por el hecho de activar una voz narrativa que, en su primera persona, es la misma y distinta a la del protagonista de la trama. Hipostasiado José Lezama en su criatura José Cemí, por medio de esa criatura que es el narrador de la

10 “Es tu inmortalidad haber matado/ a ese que te hacía respirar/ para que el otro respire eternamente.// Lo hiciste con el arma *Paradiso*. / –Golpe maestro, jaque mate al hado–. / Ahora respira en paz. Viva tu hechizo.” Así lo enuncia Piñera en su poema, recogido en *Una broma colosal* (Piñera 1988: 71).

novela, sorprende a sus lectores con una declaración rotunda y enérgica, que clava los diversos planos hermenéuticos en uno solo, que cristaliza toda su magnitud: “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 decisivamente en marcha” (231).¹¹

El relieve hiperbólico de la sentencia es concordante con su verdad y con la justicia poética que representa en el hilo narrativo de la novela. Distanciado en el discurso de Cemí, pero unido íntimamente a él, Lezama Lima sella el pacto con el destino. Los impostores no podrán demostrar su insidiosa afirmación, pues la palabra de Rialta fungirá en la vida de su hijo como guía y norte, como principio y motor, para su cumplimiento.

A la luz de esta exégesis cobra también sentido el capítulo último de *Paradiso*, donde se verifica y confirma esta acción de “ponerse en marcha”. Tras la muerte de Oppiano Licario, el “joven” Cemí resurgirá –resucitará de nuevo– tomando ahora su relevo, su antorcha, asumida al fin su “fe en la sobrenaturaleza”. Se mutará en el “adulto” que necesita urdir su *intelligere* en un sistema poético personal para valorizar y darle sentido teleológico a su existencia. Sin Fronesis ni Foción, sin Rialta y con el espíritu poético de Licario, Cemí

11 Apenas es preciso incidir en la referencia a lo evangélico, que después de la “anunciación” de Rialta es considerado por Cemí –y por su narrador– como lo “más hermoso” que escucharía en toda su vida. Desde el punto de vista de la estructura narrativa, señala a este respecto Raquel Carrió, en sus notas al capítulo IX: “Aunque desde el Capítulo I señalamos la relativa frecuencia de la primera persona en el discurso narrativo, ésta es, a nuestro juicio, la única vez que ‘el narrador’ (no su discurso) habla desde sí, no como narrador sino como José Lezama Lima, en primera persona.” Para señalar a continuación: “De esto se trata, pues, en *Paradiso* (y en toda la obra de Lezama), de dar ‘la respuesta por el testimonio’, el testimonio de haber intentado, por temeraria e intransigente fidelidad a la vocación propia, ‘lo más difícil’, y lo más difícil, en este caso, consiste en probar creadoramente.” (Carrió: 488).

“tropieza” con las sombras. Y, en “la noche que a Licario lo velaron”, empezará a vivir de acuerdo a un nuevo ritmo, como *axis e imago mundi*: el ritmo hesicástico.

La muerte de Oppiano despierta en su noche de entrada a otro tiempo metafísico la voz definitiva de Cemí (es decir, del Lezama novelista que escribirá su *Paradiso*), una vez recibidas las enseñanzas de la madurez y desdoblado en maestro y discípulo, en experimentador viviente y escritor canónico. *Paradiso* será el esfuerzo por acometer las enseñanzas y darles rostro y vida. Pero eso sólo puede conseguirse volviendo al pozo de la memoria, a José Cemí... que empezará a recuperar, gracias al “hacedor” de la novela, el “tiempo vivido” (y no “perdido”). El artista adolescente se trueca merodeador de la entraña exprimida en el tiempo. La imagen se hace carne y habitará como verbo entre nosotros, sembrada en el espacio vivo de la imaginación creadora: “Podemos empezar”.

Su único *Paradiso* posible será su creación. Su destino: la novela *Paradiso*.

Y todo ello, procede, viajando a la semilla, de las palabras que una noche Cemí escuchó en la voz anunciadora de Rialta...

Con un horizonte poético ya vislumbrado, el discurso de Rialta contiene el poso religioso de *Paradiso*, su ética acendrada y definida. Como bisagra en el conjunto de la novela, el capítulo IX abrirá las puertas de la imaginación creadora para José Cemí. Las imágenes posibles se volcarán en la canasta viva de la escritura y el neófito, ya en su edad adulta, cruzará los umbrales del reino que le había sido designado, asumiendo proféticamente la más alta forma y dignidad de la poesía.

*Vicente Cervera Salinas. Catedrático de literatura hispanoamericana en la Universidad de Murcia desde 2004. Autor de los monográficos *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad* (1992), *La poesía del logos* (1992), *La palabra en el espejo. Estudios de literatura hispanoamericana comparada* (1996), *El compás de los sentidos. Cine y estética* (1998), *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana* (2006) y *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querrela* (Premio Anthropos de Ensayo, publicado en la Universidad de San José de Costa Rica en 2001 y en Caracas, ed. El otro-el mismo, en 2007). Ha editado a autores como Pedro Henríquez Ureña (*Historiografía cultural y literaria de la América hispánica*; Verbum, Madrid, 2008), Virgilio Piñera (*Cuentos fríos. El que vino a salvarme*. Madrid, Cátedra, 2008) o Luis Masci (*El metateatro testimonial de Luis Masci*, Cuadernos de Teatro. Edit. um, 2011). Ha sido docente en diversas Universidades europeas e hispanoamericanas. Actualmente es Investigador Principal de un Proyecto I+D sobre la mítica revista argentina *Sur*, dirige el *Aula de Humanidades* de la Universidad de Murcia, la colección “Signos” del Servicio de Publicaciones de dicha Universidad (Edit.um) y la revista digital *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica estética*.

Bibliografía

- Carrió Mendía, Raquel (1988). Notas al capítulo IX. En Lezama Lima, José. *Paradiso*. París [etc.]: ALLCA XX [etc.]. 487-500. Colección Archivos. Edición crítica: Cintio Vitier Coordinador.
- Cortázar, Julio (2010). “Para llegar a Lezama”. En *La vuelta al día en ochenta mundos*. Barcelona: rm editorial. 135-155.
- González, Reynaldo (1970). “José Lezama Lima, el ingenuo culpable”. En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas. 219-249. Serie Valoración Múltiple. Selección y notas: Pedro Simón.
- Lezama Lima, José (1970). “Interrogando a Lezama Lima”. En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas. 11-41. Serie Valoración Múltiple. Selección y

- notas: Pedro Simón.
- (1988). *Paradiso*. París [etc.]: ALLCA XX [etc.]. Colección Archivos. Edición crítica: Cintio Vitier Coordinador.
- (2010). *Escritos de Estética*. Madrid: Dykinson. Edición de Pedro Aullón de Haro.
- Piñera, Virgilio (1970). “Opciones de Lezama”. En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas. 294-297. Serie Valoración Múltiple. Selección y notas: Pedro Simón.
- (1995). *Una broma colosal*. La Habana: Unión.
- Sagrada Biblia* (1945). Madrid: B.A.C. Edición de E. Nácar Fuster y A. Colunga.
- Spinoza, Baruch (1940). *Ética*. Buenos Aires: Perlado Editores. Trad. Juan Carlos Bardé.