CUATRO FICCIONES Y UNA FICCION: ESTUDIO DEL CAPITULO XII DE *PARADISO*

POR
OLGA KARMAN MENDELL
D'Youville College

El capítulo XII de *Paradiso* representa un verdadero despliegue de riqueza imaginativa y de habilidad técnica. Las diversas posibilidades de interpretación a que se presta esta serie de breves historias suscita la imaginación a la manera de un intrincado juego tras el cual se debaten cuestiones vitales a la novela misma. El capítulo XII, en efecto, puede ser considerado como la reelaboración en un plano metafórico de los temas principales de *Paradiso*: la niñez como momento en el cual la imaginación está siempre lista para suplantar a la realidad; el tema de la muerte y la búsqueda de una solución a la ansiedad que crea el vertiginoso fluir del tiempo; la necesidad de imponer el mundo de la creación al de la historia, al tiempo cronológico y a los límites de una perspectiva estrictamente lógica¹.

No bien ha realizado Cemí los descubrimientos del capítulo anterior relativos al tiempo, la imagen y el poder de la palabra como configuradora de una diversidad de realidades posibles, cuando ocurre este capítulo en el que hay una ficcionalización de esos mismos temas². Es posi-

¹ La complejidad del capítulo XII ha despertado el interés de algunos críticos de *Paradiso*. Los siguientes estudios pueden ser útiles para una aproximación a esas páginas de la novela: Irlemar Chiampi Cortez, «La proliferación barroca en *Paradiso*», en el libro de Justo C. Ulloa *José Lezama Lima: textos críticos* (Miami, 1979), pp. 82-90; Margarita Junco Fazzolari, «*Paradiso*» y *el sistema poético de Lezama Lima* (Buenos Aires, 1979), pp. 48, 96-98, 156; Raymond D. Souza, «The Sensorial World of Lezama Lima», en *Major Cuban Novelists* (Missouri, 1976), pp. 53-79.

² Se recordará que en la última conversación de Cemí y Augusta en el capítulo XI la abuela había observado el poder de Cemí frente al tiempo. Su «memoria hiperbólica» le permitía rescatar las impresiones fugaces del olvido, dándoles «una sustancia como el limo de los comienzos» (p. 392). Asimismo en esas páginas

ble, además, establecer puntos de contacto entre este capítulo y otros anteriores de *Paradiso*. En la historia de Atrio Flaminio reaparecen motivos que recuerdan la vida del padre de Cemí: la carrera militar, los poderes mágicos que persiguen a la figura heroica, la muerte de un personaje cuyos mismos poderes lo hacían aparentemente inmune. El paseante recuerda a Cemí durante sus años universitarios, recorriendo sus calles favoritas de La Habana Vieja. El niño en su ropón —que también sufre ataques nocturnos de tos— recuerda a Cemí en el capítulo I, vestido con su mameluco, después de una noche de asma. La abuela del niño, María la Luna, recuerda a la abuela Augusta; ambas están asociadas con objetos hermosos que les sirven a los nietos de estímulo para la imaginación. La historia de Juan Longo es una versión paródica del tema del tiempo. En cuanto a la narrativa misma, el capítulo XII representa una ruptura total con el resto de la novela; en cuanto a los temas, es una continuación de la temática precedente, aunque representada con material nuevo y significando así el progreso del contexto personal y biográfico al de la ficción, en el cual el énfasis recae sobre la creación artística.

La primera frase del capítulo XII sacude al lector, porque representa un corte brusco:

Desde que Atrio Flaminio, capitán de legiones, se había iniciado en el estudio del arte de la guerra, la paz octaviana se había extendido por el orbe en los hexámetros de Virgilio y en las granjeras satisfacciones horacianas³.

Este principio de capítulo logra colocar el texto dentro de una perspectiva aparentemente histórica y dentro de un marco temporal remoto, pero definido; Atrio Flaminio parece pertenecer a la historia y no a la ficción. Esa modalidad existencial es breve; ya en el segundo párrafo se afirma que Flaminio hacía ejercicios de respiración y que esa práctica hacía que su legión «entrarse en combate arrebatada por las alas del viento» (p. 395). El narrador comienza de inmediato a llevar lo presentado como historia hacia el ámbito de la ficción. Flaminio se va transformando en un personaje doble: real —muere pocas páginas después— y fantástico —resurge convertido en imagen.

se vio cómo Cemí logró que la presencia de la imagen subsanara la ausencia de Fronesis. Se repetía así la situación formativa de Cemí: la ausencia o la pérdida de un ser querido crea un vacío en el cual surge la imagen como modo de recuperar lo perdido. Los pasajes que describen las horas que Cemí dedica a «la búsqueda verbal de finalidad desconocida» (p. 377) o ese día en que «acariciaba» una palabra copta (p. 382), sugieren la vitalidad de su vocación poética.

³ José Lezama Lima, *Paradiso* (México, 1968), p. 395.

Esta primera sección de la historia de Flaminio se interrumpe con tres fragmentos, que pertenecen a las otras tres historias y que le sirven de contrapunto ⁴.

El niño «había llegado del Canadá a los Trópicos». Estando en casa de su abuela María la Luna observa una jarra danesa en la cual hay una yuxtaposición de motivos medievales y contemporáneos —murallas, castillos, un ómnibus— que crean cierta ambigüedad temporal. La observación que hace el niño termina de manera sorpresiva: un manotazo derriba la jarra. No sabemos quién la ha roto, pero queda hecha añicos.

El paseante también comienza como personaje real. Usa un lenguaje coloquial: «Compadre, no lo quisiera contar, pero mire usted que lo invisible se mostró ridículo aquella noche», pero en sus primeras palabras ya hay una referencia a lo fantástico. Su narración se da dentro de un contexto irreal: Una noche en que se hallaba «entre la vigilia y el sueño» (p. 397) oyó unas carcajadas inexplicables, observó un sillón que se movía, una puerta que se abría sola. Lo irreal comienza a bullir en torno a este solitario desvelado.

La situación de Juan Longo es prosaica en sus comienzos: es sólo un crítico de música, viudo y solitario. Todo cambia rápidamente después de su matrimonio con una mujer que pronto siente «un terror metafísico de lo temporal» y que se propone salvarlo de esa «terrible sucesión de la gota temporal» (pp. 399-400) mediante la hibernación. Ha comenzado una vez más la progresión que va de lo real a lo fantástico y que caracteriza al capítulo.

Terminado el fragmento de la historia de Longo, cuya esposa espera detener el tiempo y la muerte, comienza el segundo fragmento de la historia de Flaminio, donde aparecen también el tema de la muerte e indirectamente el del tiempo. El capitán de legiones comienza a cobrar dimensión heroica; sus soldados «sabían que su destreza y su valor disminuían, paradójicamente, la posibilidad de la muerte»; él y sus soldados la retan con frases como «desconocemos a la muerte» y «si se acerca la muerte la decapitaremos» (p. 400). Después de este despliegue de arrogancia, Flaminio libra una batalla durante la celebración de unos juegos en honor de Zeus Cronión, de nuevo una alusión al desafío que Flaminio se empeña en sostener con el tiempo. Varios días después, cuando se celebra la victoria, los vencidos atentan contra la vida de Flaminio. Aun-

⁴ El entrecruzamiento de fragmentos de las diversas historias continúa hasta el final del capítulo. En este estudio seguiremos el orden del texto porque la disposición de los fragmentos evidencia una progresión de lo real a lo irreal y del tiempo cronológico a una perspectiva atemporal que no debe ser ignorada.

que no sufre daño, sentimos que su inmunidad ante la muerte es una ilusión y que ha comenzado un solapado duelo entre Flaminio y su enemiga inexorable. La exaltación del héroe se ve como manchada por este incidente que prefigura su muerte próxima. Esta yuxtaposición de heroísmo y muerte recuerda al padre de Cemí. Mamita «tenía la intuición de que aquel sostén de muchos estaba siempre perseguido muy de cerca por la muerte». También el Coronel parecía domar a la muerte, convertirla en algo semejante a «esos dogos que nos rodean en las cárceles y a los que nadie teme sus dentelladas» (p. 36). A pesar de que Flaminio surge victorioso de este encuentro con la muerte, el encuentro mismo es una amenaza que sirve como recordatorio de la fragilidad de su existencia, a pesar de ser un hombre destinado a alcanzar metas gloriosas. El manotazo que rompe la jarra danesa y este atentado contra Flaminio expresan conceptos semejantes: fragilidad, ruptura, posibilidad de muerte.

El fragmento que sigue en la historia del niño es revelador y puede interpretarse como un comentario al margen de la de Flaminio. El cambio brusco a la primera persona del singular, «Al despertar, la jarra danesa me pareció más importante que el astro de la mañana» (p. 402), es en sí un aviso al lector. Esta irrupción del «yo» tiene el efecto de dar un relieve personal y casi confidencial al fragmento que sigue. El niño se dirige al sitio que había ocupado la jarra rota y la encuentra en su sitio. La sorpresa no lo alegra; la realidad ha ensombrecido al niño, le ha robado la posibilidad de imaginar, de recrear lo perdido. El objeto es un atentado contra su imaginación:

Pero cuando estuve frente a la jarra, me sorprendió mi propia reacción, me sentí entristecido, como si de pronto hubiese surgido un obstáculo en mi camino. Me pareció que se había disipado un encantamiento (p. 402).

Esta observación puede servir también como una confidencia del propio Cemí. La ausencia es necesaria para la creación imaginativa; la jarra rota —la vida rota, en el caso del padre— es el comienzo de esa labor interminable de la imaginación que busca negar el vacío, edificar ese doble que es la imagen. Este énfasis sobre lo irreal ocurre precisamente después del atentado contra la vida de Flaminio. Se va preparando en este entrecruzamiento de textos la solución al problema que va sugiriéndose en la historia de Flaminio.

La historia del paseante recomienza siempre dentro del mismo contexto irreal: el desvelado presencia el «ridículo concierto» que forman

el sillón, las carcajadas y la puerta del patio. Esta vez el patio cobra una nueva fuerza, «una ferocidad impelente» que lo empuja «como las órdenes de un capitán en el desierto» (p. 408). El vacío —patio, desierto— es una fuerza irresistible que lo echa a andar esa madrugada por calles cuyos nombres —Refugio, Genios— le hacen sentirse resguardado. El narrador nos alerta de nuevo con el uso de la primera persona. El paseante llega a un anfiteatro, donde se encuentra con un hombre que parece una combinación de viejo y recién nacido: tiene cara rosada y pelo blanco. Esta aparición extraña zurce una media. Cuando el paseante se le acerca, extrema el cuidado en la costura y saca un objeto de la media, un huevo de marfil que le servía de apoyo en su trabajo. Se lo muestra y le dice: «*es un huevo de marfil*». El paseante continúa su caminata; se dirige a «la peligrosa zona de los cafés portuarios». Esta secuencia es completamente opuesta a la anterior visión en el anfiteatro; está matizada por una violencia casi truculenta. Seis marineros suecos, que también participan del carácter irreal de lo que experimenta el paseante esa noche, salen de un bar. Ha ocurrido un crimen; los perros del puerto «comenzaron a lamer los coágulos de sangre» (pp. 404-406) que caían del herido.

En este segundo fragmento de la historia del paseante hay una extraña combinación de elementos claramente imaginarios y de otros que —aun siendo parte de una secuencia que se encuentra en la zona limítrofe entre realidad e irrealidad— parecen ser parte del mundo diario. Se nombran calles, horas exactas, números exactos de marineros, y esta especificidad hace aún más borrosa la delimitación. El texto confunde con este entrecruzamiento de realidad e irrealidad que hace que ambos extremos pierdan la nitidez de sus contornos. La visión parece constar de dos partes contrastantes. La que pudiéramos llamar «realista», el incidente portuario, ocurre en un contexto tan negativo como inconsecuente en el que la violencia y la muerte innecesaria son los sucesos principales. La parte «irreal» de la visión, la secuencia que ocurre en el anfiteatro, trasciende lo cotidiano, apunta a una serie de significados posibles cuyo símbolo es el huevo de marfil. Los incidentes que parecen reales son limitados tanto en importancia como en sugestividad; los que caen dentro de un contexto fantástico parecen ilimitados en cuanto a posibilidad de significado.

El contenido de estas visiones del paseante no es ajeno a la historia de Flaminio. Así como la gloria del capitán aparecía en yuxtaposición con un conato de asesinato, en la visión bipartita del paseante hay una extraña yuxtaposición de plenitud —el huevo de marfil— y de muerte —el marinero asesinado—. El huevo de marfil es emblemático de una

alternativa posible a la muerte; alude a la creación, a la totalidad, y dentro de la tradición cristiana, a la resurrección. El niño-viejo que zurce le ofrece al paseante algo que está fuera del tiempo y que es esencialmente diferente a la penuria que encuentra en la secuencia portuaria y que —como su zurcido— logrará remendar lo roto⁵. En ese objeto luminoso lo genesíaco e inaugural se hace visible; la escena portuaria, por el contrario, conduce a la muerte, es un sistema de posibilidades cerrado. Esa escena recuerda también aquella en la que participó Alberto la noche de su muerte. Los motivos son semejantes: la noche, las bebidas, los personajes fantasmagóricos, un puñal, la violencia, la muerte. En esta ocasión, la presencia del hombre que zurce o repara suple lo necesario para recuperar lo perdido, ofrece una solución al aspecto finito y frágil del hombre: la incitante visión del huevo de marfil, símbolo de creación y plenitud⁶. Al final de la sección, el paseante deja atrás a los «perros de luna portuaria» y entonces «un gran cargamento de cebolla, tapado con una lona húmeda, le hizo pensar en la corteza lunar y en la porcelana china llamada cáscara de cebolla» (p. 406). Esta asociación es evidencia de que el paseante ha comprendido el mensaje del huevo de marfil y de que ha intuido el poder ilimitado de la imaginación frente a lo finito y a la muerte misma.

En la siguiente sección de la historia de Juan Longo hay una versión paródica de la lucha contra el tiempo y la muerte. La solución absurda que encuentra la esposa de Longo al problema de la temporalidad —la catalepsia prolongada—, en efecto, condena al crítico a una existencia «casi indistinta con la muerte», a un «sonambulismo permanente» (páginas 407-408), que, si bien lo salva de la muerte definitiva, lo condena a una especie de muerte en vida. Su éxito es tan ilusorio como el tiempo ganado por Longo.

En la tercera sección de la historia de Flaminio es posible ver una rápida progresión hacia lo fantástico. Flaminio había sido colocado dentro de un contexto temporoespacial específico en las páginas anteriores; las referencias históricas habían investido al personaje del peso de lo real. Ahora su campaña en Tesalia, «pasto de hechicerías» (p. 408), ocurre en un plano diferente. La Tesalia misma es un lugar mágico; está

⁵ Se recordará que en el ensayo «Loanza de Claudel», que aparece en *Tratados en La Habana*, Lezama Lima define la misión de la poesía de esta manera: «La poesía tiene que empatar o zurcir el espacio de la caída» (José Lezama Lima, *Tratados en La Habana*, Buenos Aires, 1969, p. 381).

⁶ Este personaje, que ofrece una solución, recuerda a aquel otro que la noche de la muerte de Alberto llegó al bar, y que pudiera haber ofrecido también una alternativa a la muerte del tío de Cemí: Oppiano Licario.

llena de «caballos de humo transparente», de «venenosas holoturias aéreas», de «ánimas ululantes» (p. 410). De manera progresiva, este personaje aparentemente histórico es conducido al mundo de lo fantástico, pasa a ser producto de la imaginación, se convierte en creación. El narrador ha ido al pasado, se ha fijado en unos hechos y en un personaje, y ha creado una ficción paralela a la historia, al final de la cual el personaje se transforma en cifra de una situación arquetípica y es preservado en forma de una imagen que expresa una situación desesperada: la frustración de un destino heroico.

En la siguiente sección de la historia del niño se observa un énfasis sobre lo imaginativo paralelo al de la historia de Flaminio. La jarra danesa se rompe; el objeto que enturbiaba la imaginación del niño ha desaparecido. Su reacción está descrita con extrema delicadeza:

El nieto parecía aquella mañana muy seguro en sus movimientos. Dominaba el patio, daba palmadas frente al gato, se colocaba con ademán decidido al lado de los objetos que caían alegremente, como una cascada en su visión. En el sitio donde había estado la jarra pasó varias veces con suavidad la palma de la mano, parecía que acariciase la madera (p. 411).

El niño acaricia la ausencia, lo único que necesitaba para poder desencadenar su imaginación. La ausencia de la jarra lo hace fuerte, siente su propia identidad reafirmada. Los fragmentos quedan en una gaveta frente a la cual el niño canta «las canciones de cuna con las que lo depositaban en la noche blanda» (p. 411); la jarra es ahora la criatura del niño.

Su próxima experiencia recuerda el descubrimiento que hizo el propio Cemí en el capítulo XI, cuando agrupó los objetos en su cuarto de estudio y cobró consciencia de sí como amo y señor de su obra (p. 379). El niño hace un descubrimiento más sencillo, aunque semejante; él también se observa a sí mismo como punto de origen, como iniciador, cuando toma un pedazo de carbón y traza una raya negra sobre la pared blanca del patio. Entonces pudo ver «la coincidencia de su mano oscurecida y aquella línea...» (p. 412). Corrió hacia su abuela y escondió el rostro en su regazo. La jarra rota y la línea sobre la pared blanca quedan como poderosas imágenes en este fragmento que alude a la iniciación temprana del niño a un mundo que es creación propia y en el que la realidad queda marginada por el proceso creador.

El paseante recibe otra vez la llamada del patio y del trío que lo fuerzan a echar a andar a medianoche. Después de un encuentro con un ciego y su esposa, que reafirma el contraste entre realidad e imaginación

sugerido en el fragmento precedente de esta misma historia, el paseante se encuentra ante un foso rodeado de animales «que parecían invencionados por el Bosco». Al ver que estaban enjaulados se sonrió, «supo que no había llegado al paraíso». La idea de encarcelamiento se subraya con la descripción del foso «rodeado de lanzas de hierro», que dificultaban la visión de lo que se encontraba en el fondo, hasta que por fin logra ver «un niño como de tres o cuatro años, envuelto en un ropón de lana» (p. 415); es el niño de la jarra danesa. Mientras más se esfuerza por verlo, más lejos le parece, hasta que lo pierde de vista. El adulto se ha encontrado con el niño y, sin embargo, no puede verlo con nitidez. El niño está preso, rodeado de animales que parecen visiones de la niñez y que duermen como en espera quizá de que alguien venga a despertarlos y ponerlos en libertad. La niñez, el tiempo pasado e inasible, esconde su rostro y, sin embargo, parece en espera de rescate.

Como se comprueba en la sección anterior del niño y la jarra danesa, los momentos iniciales de la vida imaginativa se colocan en la niñez. Todas las experiencias, el aprendizaje, el imaginar constante de esa edad forman un rico depósito que estará siempre en espera del adulto que debe volver al pasado —al foso— y traer al niño a la luz. Si bien el niño es el padre del adulto porque en él está la posibilidad de la obra futura, el adulto debe primero liberar a su propia niñez, al ímpetu creador e imaginativo que en *Paradiso* se asocia con esa edad y cuya importancia ha sido evidente en la vida de José Cemí. El obstáculo es el tiempo, las gigantes manecillas del reloj, que, como las lanzas de hierro, hacen casi invisible el pasado. El problema es encontrar una solución que logre hacer visible el rostro del niño. Así como Flaminio, en su dimensión real, representa un tiempo pasado histórico e inasible, el niño en el foso representa una versión más íntima del mismo problema, y Juan Longo es un comentario en solfa, pero no desdeñable de la problemática temporal.

Al continuar la historia del crítico de música sabemos que tiene ya ciento catorce años; su sueño y la locura de su mujer son los efectos de su pírrica victoria sobre el tiempo: «El tiempo destruido sólo mostraba el sueño y la locura» (p. 416). La ironía que resulta de esta situación es también un comentario sobre la temporalidad como inseparable de la condición humana. Al destruir el tiempo la esposa de Longo ha destruido al hombre mismo, porque el tiempo no le es ajeno, sino que es parte del hombre mismo. Su situación es ilusoria además de risible, aunque la meta es la que se persigue en este capítulo: encontrar un medio de borrar el tiempo, logrando así la ilusión de comunicabilidad entre el pasado y el presente.

En la última sección de la historia de Flaminio predomina la atmósfera de muerte. La campaña que libra en Larisa es en realidad una lucha contra «los escapados del infierno», contra «las legiones de la tenebrosa Hera», que tenían «la cifra de la carroña» (pp. 419-420). El héroe se enfrenta a la muerte en una batalla fantasmagórica cerca de un cementerio; todo parece presagiar la muerte próxima de Flaminio, que enferma de calentura después de la batalla.

La enfermedad y muerte de Flaminio lejos del campo de batalla es una afrenta al destino luminoso del jefe romano. La fiebre le impide dirigir el ataque contra la Capadocia; su destino heroico queda trunco de manera ignominiosa. La descripción de Flaminio esforzándose por ir a la batalla es una imagen arquetípica que representa al hombre que no se reconcilia con su suerte, que siente el contraste doloroso entre la realidad que lo limita y su voluntad de lucha:

Quando los soldados iban a ser embarcados pasaban cerca de la tienda de Flaminio, éste hacía un ilusorio esfuerzo por prenderse de sus capas para que así al menos lo llevasen arrastrado a la nave almirante de la flota (p. 421).

Este fragmento recuerda las conclusiones de Cemí páginas antes, cuando meditaba sobre la imagen como modo de volver hacia un pasado inasible que, sin embargo, es un «permanente embrión» (p. 380). La imagen ha recuperado un tiempo pasado en su dimensión más humana y repetible⁷. En el diálogo de Fronesis y Cemí en el capítulo X, Cemí también se había referido a un modo de aproximación al pasado histórico para encontrar en él la situación arquetípica (pp. 326-328). Este proceso es precisamente el que se verifica en la ficción de Flaminio.

El destino de Flaminio ofrece la posibilidad de otra interpretación: es —en ciertos aspectos— una repetición del destino del padre de Cemí. Jefes ambos, aparentemente inmunes contra la muerte, sufren fiebres que, inexplicablemente, les traen un fin intempestivo, que contrasta con su vida. La estratagema a que recurren los soldados de Flaminio —amarran al cadáver a su caballo para que la tropa crea que el jefe no los ha abandonado— es un engaño, cuya futilidad sirve para subrayar el carácter irreversible de la muerte aun para el héroe de las tropas romanas.

⁷ En *Oppiano Licario* podemos observar cómo la muerte de Licario permite que éste —igual que Atrio Flaminio— se convierta en presencia. Licario muerto era «una metáfora que en cualquier momento podía surgir, el infinito posible análogo de la metáfora [...]» (José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, México, 1977, p. 102).

Sin embargo, en *Paradiso* se ha realizado el rescate de este personaje que pervive en la imagen. Flaminio se ha convertido en ficción; ha ido dejando de existir como personaje histórico circunscrito a un tiempo y a un lugar específicos, en preparación para el momento final del capítulo en que resurgirá en el auditorium convertido en la imagen de un hombre que es todos los hombres en la lucha perenne y fútil contra un destino adverso. La imaginación ha elaborado un doble intocable de Flaminio, así como el niño había elaborado su propia jarra danesa al margen de los añicos guardados en una gaveta.

El orden esperado no se repite después de este último fragmento de la historia de Flaminio. Se omite la historia del niño; el paseante comienza su última caminata nocturna. Se menciona dos veces en el primer párrafo una línea que el paseante primero «veía delante de sí»; después se afirma que «había tirado» de ella. Este hecho lo guiaba con absoluta seguridad esa noche: «[...] recorría los caminos que inauguraba, pero sin la menor extrañeza». La palabra *línea* sugiere un sentido de dirección y a la vez recuerda la última parte de la historia del niño, el trazado de una línea negra sobre la pared de cal blanca que le había permitido sentirse autor del trazado elemental. Aquella realización, a su vez, había parecido reafirmar el naciente orgullo de creador que el niño había sentido momentos antes al contemplar la jarra rota al fin. Es posible identificar esta línea que ve el paseante con el trazado del niño; el descubrimiento que hizo el niño es lo que le da dirección a la trayectoria del adulto.

La impelencia del patio es diferente en esta ocasión: el paseante se dirige de inmediato y «sin la menor confusión» al sitio que le estaba destinado y los hechos ocurren «en una esperada sucesión» (p. 422). En esta noche posterior al hallazgo del niño en el foso, el paseante parece conocer su destino, tener un mapa del territorio imaginario que recorre. Al llegar al sitio destinado —un taller de cerámica— se convierte en artífice y ocupa el lugar que le estaba reservado entre los demás artesanos. Parecía, en efecto, que lo esperaban. Comienza a pulir cuidadosamente una jarra danesa que, como es de esperar, tiene los mismos motivos que tenía la del niño. Terminada su labor, le entregan una dirección: hacia ella se dirige el nuevo artesano para entregar la jarra. La recibe el niño:

Al llegar a ese momento de su vida, no pudo evitar estremecerse desde su raíz. El rostro del muchacho que abrió la puerta era el mismo que había entrevisto, que ahora se mostraba en su plenitud, en la verja que rodeaba el foso (p. 423).

El niño ha sido rescatado al consumarse el destino del adulto, al llegar el paseante a ocupar el sitio que le estaba reservado entre los demás artesanos. La entrega de la jarra es, en efecto, una muestra de reconocimiento por parte del adulto. Se sugiere el paralelo entre la jarra danesa y *Paradiso*, que puede ser considerada como el tributo de Lezama Lima a la niñez, punto de partida de su vocación poética. El círculo se ha cerrado. El niño dio las gracias y, como señalando este final, el narrador se fija en la puerta, que se cierra «[...] con lentitud, con silenciosa lentitud, con la eternidad de la lentitud silenciosa» (p. 423).

El paseante se siente entonces atraído hacia una última escala que, lo presiente, será un encuentro decisivo con «la claridad lunar recorriendo su destino, su *ananké*, huevo cascado, fruta abierta, en toda su cantidad de sustancia» (p. 423). Hace fila para entrar al *auditórium*, donde se encuentra expuesto Juan Longo en una urna de cristal. Cuando le llega el turno al paseante se asoma a la urna y no ve a Longo, sino al niño pálido y muerto. Esta visión de la muerte, del pasar de la niñez, es semejante a la muerte de Atrio Flaminio: ambas son situaciones ambiguas, muertes incompletas en las que lo perecedero llega a su fin y, sin embargo, lo intangible subsiste. El niño muere, pero sólo después de que el adulto ha llevado a su realización las posibilidades que se entreabrían en la niñez como una promesa. El adulto, al sentarse a la mesa de trabajo frente a la jarra danesa, ha establecido la continuidad necesaria con la niñez; ha recuperado el tiempo pasado. Una vez más, en *Paradiso* la muerte marca el comienzo de una nueva dirección; el desaparecido comienza a no ser necesario porque comienza a ser reemplazado.

Cuando sale del *auditórium*, el paseante se encuentra en un paisaje estepario tan vacío como el vacío que ha dejado la visión de la niñez concluida. Sin embargo, el llano cubierto de nieve «lo esperaba con una hoguera crepitante». El fuego, símbolo de creación y transformación, comienza de inmediato a revivir al paseante. «En aquella hoguera comenzó, lentamente, a calentarse las manos» (p. 424).

En el *auditórium*, la urna de cristal continúa siendo un crisol de prodigiosas transformaciones. La esposa de Longo se asoma para ver al crítico dormido y ve:

En lugar de un crítico musical, rendido al sueño para vencer el tiempo, el rostro de un general romano que gemía inmovilizado al borrarle para él la posibilidad de alcanzar la muerte en el remolino de las batallas (p. 427).

Atrio Flaminio reaparece para hacer revivir ese momento que es la cifra de un destino trunco; paradójicamente, su muerte es un gesto que lo hace inmortal. En efecto, Flaminio es ahora un personaje que existe al margen del tiempo, es una imagen elaborada en el texto de *Paradiso*. Esa es la modalidad que asume su victoria contra el tiempo y la muerte. La imaginación ha subsanado ese error que es la muerte, esa aparente inadvertencia de la divinidad que es la temporalidad. Flaminio —al borde de la muerte— nunca llega a morir; es imagen, arquetipo de un destino trunco, y por ello perdura. El grito de la esposa de Longo causa la muerte del crítico. El niño de la jarra danesa logra perdurar en el adulto artífice; Flaminio perdura como imagen; Longo no ha sido transformado ni en visionario ni en visión. La única victoria posible en su lucha contra el tiempo es ese tipo de eternidad que sólo se encuentra en la muerte.

El paralelo entre estas ficciones del capítulo XII y *Paradiso* es evidente. En efecto, este capítulo es una brillante sinopsis de los temas centrales de la novela, una ficción que se refiere a otra ficción. La historia de Atrio Flaminio es un replanteamiento de la situación crucial en la vida de Cemí: la muerte temprana e injusta del padre. La niñez como tiempo de aprendizaje —el niño y la jarra danesa— es también la historia de Cemí en los primeros capítulos de la novela. La preservación de esos años formativos es indispensable para Cemí como poeta. Fue en su niñez que se hizo sensible a la fuerza de la ausencia, a las posibilidades del lenguaje y a las relaciones entre los objetos y la imagen. La historia del paseante sugiere un paralelo no sólo con Cemí, sino con Lezama Lima, el adulto que en *Paradiso* le rinde tributo a su propia niñez. Estas breves páginas aparentemente desconectadas del resto de la novela son en realidad un volver sobre los mismos temas: la imagen frente al tiempo y la niñez como período germinativo.

En el párrafo final del capítulo hay un comentario metafórico sobre el tiempo, que se inserta en otra ficción, en la que aparecen yuxtapuestos tiempos diferentes y en la cual el pasado se precipita —literalmente— sobre el presente. Unos centuriones romanos juegan a los dados junto a las ruinas de un templo cristiano que había sido construido sobre las ruinas de una academia de filósofos paganos. El busto de «un geómetra muy ensimismado», resto de los tiempos en que el edificio era academia, se precipita, compás en mano, sobre la jugada y convierte la suma de los dados, que antes eran cinco, en cuatro: «El cuatro aportado por los dados, uno al lado del otro, como si las dos superficies hubiesen unido sus aguas» (pp. 427-428). Los tiempos, como los dados, se han unido. Así como Flaminio reaparecía bajo la urna, el geómetra se abalanza también sobre el presente; así como el niño determinaba al adulto, el pasado

ahora altera el presente perfeccionando el resultado de la jugada, logrando la equivalencia perfecta.

Con el motivo de los centuriones y del juego hay un retorno al tiempo narrativo del primer párrafo del capítulo, donde se habían mencionado las legiones romanas y el juego de azar. La forma misma del capítulo, que pudiéramos considerar circular, es semejante a la afirmación sobre el tiempo que se sugiere en estas páginas, a su capacidad de hacerse presente, de comenzar de nuevo.

El capítulo XII, además de ser un magnífico compendio de temas que han surgido en capítulos anteriores, es una pausa en la narrativa, un paréntesis que marca la transición hacia la parte más complicada de la novela, la que trata de Cemí y Licario. Lezama Lima ha dicho que al final de la novela Cemí se retrae para que el mundo de los símbolos se exprese claramente. Aunque él sitúa ese momento como coincidente con la aparición de Oppiano Licario, es evidente que ya desde el capítulo presente entramos de lleno en una situación narrativa diferente marcada por la desaparición de Cemí, por la discontinuidad con los personajes y las situaciones anteriores y por la destrucción sistemática de las categorías del tiempo, de la identidad personal y de la distinción entre realidad y fantasía. El capítulo XII prepara la llegada de Licario, que representa lo infinitamente posible dentro del contexto de la imagen poética. En estas páginas, la riqueza de posibilidades que será Licario parece venirnos al encuentro. Es un capítulo inaugural y es también un capítulo que trata en un registro diferente los temas más incitantes de *Paradiso*.