

MARGARITA JUNCO FAZZOLARI, «Paradiso» y el sistema poético de Lezama Lima. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1979.

Con su libro, «Paradiso» y el sistema poético de Lezama Lima, Margarita Junco Fazzolari hace una importante contribución a la bibliografía sobre Lezama, la que, a pesar de haber aumentado considerablemente estos últimos quince años, es todavía escasa e incompleta si se considera la magnitud y complejidad de la obra del autor en cuestión. El libro se ve acompañado de un breve pero interesante prólogo del músico Julián Orbón, amigo de Lezama durante muchos años y asiduo colaborador de *Orígenes*.

Junco Fazzolari conoce bien la obra de Lezama y la crítica sobre ella. La meta que se impone, como nos indica en el Prefacio, es ambiciosa: una trayectoria crítica de la obra de su compatriota, desde sus primeros poemas hasta «lo más difícil», sus ensayos poéticos, deteniéndose, claro está, en su primera y vasta novela, *Paradiso*.

El primer capítulo, introductorio, ofrece algunos detalles significativos, ya muy conocidos, de la vida personal y literaria del autor cubano. En el segundo, Junco Fazzolari hace un rápido recorrido de la poesía de Lezama, empezando con «Muerte de Narciso», su primer poema, publicado en 1937, hasta el poemario *Aventuras sigilosas*, de 1945, con el cual el poeta logra su madurez poética y, en las palabras de la autora, «se atreve a hacer lo que él considera una temeridad, casi un imposible: un sistema poético del mundo...» (p. 45). Un sistema poético del mundo, o cosmovisión, que se basa en la metáfora y la imagen. Con este libro Lezama comienza el proceso de la novelización de su poesía, en el que las metáforas se van convirtiendo en personajes, y así van adquiriendo vida y cuerpo propio. Poco después, efectivamente, se empiezan a publicar en *Orígenes* los primeros capítulos de *Paradiso*.

El aporte más valioso del libro de Junco Fazzolari, sin embargo, se encuentra en los últimos dos capítulos, dedicados a la exposición y análisis del sistema poético de Lezama, basándose principalmente en *Paradiso* (el tercero) y en sus ensayos poéticos (el cuarto). Al analizar la novela, la autora prefiere dividirla en tres partes, en relación a la situación del personaje-imagen principal, José Cemí: la primera etapa, lo placentario o paradisiaco; la segunda corresponde a la caída; y, por último, o tercera, la elevación a la poesía. Señala como los temas más sobresalientes de *Paradiso*, el *axis mundi*, muy bien explicado por Justo Celso Ulloa en su tesis doctoral, *La narrativa de Lezama Lima y Sarduy: entre la imagen visionaria y el juego verbal* (University of Kentucky, 1973), la expresión, la caída, el sexo y la destrucción de la multiplicidad en el hombre, el espacio y el tiempo con el fin de lograr la unidad o lo Uno, y así llegar a la poesía. Dentro del mundo placentario de la infancia, se estudia la importancia simbólica del núcleo familiar, la patria, el dualismo cielo-infierno, la muerte y la expresión americana en sus varias manifestaciones. En la parte que corresponde a la caída, se analiza la tríada Cemí-Fronesis-Foción, lo erótico y la homosexualidad, especialmente su función en los capítulos VIII, IX y X. Al morir Oppiano Licario, Cemí recibe su poemallegado: continuar lo empezado por el maestro. En esa tercera etapa de su vida, el personaje-centro, ya Poeta, entra de lleno en el reino de la poesía.

Junco Fazzolari explica la metáfora e imagen lezamiana apoyándose en la propia definición de Lezama y en las interpretaciones de varios críticos. En el sistema

poético lezamiano, la cadena de metáforas forman la imagen, la que ella acertadamente define como «una hilacha de ese Todo que nos podemos apropiarnos, que podemos llegar a ver, oír o, en cualquier forma, intuir, desde la tierra, en momentos alucinantes» (p. 116). La poesía, conocimiento infinito, es el encuentro de lo poético o incondicionado con la realidad o causalidad. La autora señala algunos de los hitos más importantes en las correspondencias entre lo incondicionado y la causalidad: imagen-espejo, identidad-médula de saúco, extensión-árbol, unidad-el uno, *esse substantialis*-ser causal, *umbravit-obradit*, encarnación-resurrección. Al elucidar el método poético lezamiano, no se olvida de incluir, entre otros, los conceptos de la vivencia oblicua, el súbito, la hipertelia, la sobrenaturalidad, las eras imaginarias y el uso lezamiano de la palabra en su clasificación pitagórica: simple, jeroglífica y simbólica.

El libro hace hincapié en el aspecto esotérico y hermético de la obra de Lezama. La poética del autor cubano puede y debe inscribirse, como Lezama hace con la de Góngora, en la tradición del «trobar clus», el juglar hermético o esotérico. No es de extrañarnos, entonces, que la autora vea en la estructura misma de *Paradiso* una clave ocultista más. Ve la novela dividida en dos mitades de a siete, número cabalístico por excelencia, que dentro de la tradición esotérica lezamiana correspondería a los siete niveles de caída y ascenso de la mitología caldea. Adopta la interpretación de Magali Fernández Bonilla en su ensayo «Hacia una elucidación del capítulo I de *Paradiso* de José Lezama Lima» (*Románica*, N. Y., XII, 1975), en cuanto al significado y simbolismo de la división en capítulos de la obra. Basa esta división en los ventidós naipes del Gran Arcano del Tarot. Lezama, por tanto, según esta teoría, ha escogido sólo aquéllos que mejor encajan en su sistema poético del mundo: del I al VII para la primera mitad, y del XV al XXI para el resto. En su ensayo «Las eras imaginarias: los egipcios» (1961), Lezama espléndidamente define estas barajas del destino como «ajedrez simbólico, en el que el hombre adelanta sus jugadas en lo invisible y recibe los avisos del 'mate' que se le avecina». Se ha dicho que los naipes del Gran Arcano corresponden a los ventidós caminos del Arbol de la Vida y a las ventidós letras del alfabeto hebreo. Su origen se traza a las escuelas del Egipto antiguo y Caldea, especialmente al rey, muy admirado por Lezama, Hermes Trismegisto, cultivador de la palabra emblemática y jeroglífica.

Los naipes seleccionados por la autora por lo general guardan una profunda relación simbólica con la división de los capítulos y con «el argumento» expuesto en cada uno de ellos. Junco Fazzolari, sin embargo, no siempre interpreta a nuestra completa satisfacción la relación simbólica que existe entre el naipe y el capítulo correspondiente en la novela. Nos estamos refiriendo específicamente a su interpretación de la séptima carta del Gran Arcano, la carroza, y el séptimo capítulo de *Paradiso*. La carroza corresponde, afirma, «a la despedida de la inocencia en el capítulo siete de la novela» (p. 49). Ahora bien, la séptima carta del Gran Arcano, en la que aparece un joven montado en una carroza, con un cetro en la mano derecha y una diadema ciñéndole la cabeza, simboliza al hombre en dominio de sus instintos y aptitudes carnales y espirituales. El joven encarna las más elevadas virtudes de la naturaleza humana. No es símbolo de derrota o caída, como parece a momentos sugerir Junco Fazzolari, sino, al revés, de aprendizaje, progreso y, sobre todo, victoria. (Eden Gray en *A Complete Guide to the Tarot*; J. E. Cirlot en *Dictionary of Symbols*; Ad de Vries en *Dictionary of Symbols and Imagery*.)

La interpretación de este naipe, claro está, se ve estrechamente ligada al análisis del capítulo VII de *Paradiso*. En él el adolescente se enfrenta por primera

vez al «idioma hecho naturaleza» en una carta del tío Alberto a Demetrio. La carta con su «artificio de alusiones y cariñosas pedanterías» le sirve de aliciente e inspiración al adolescente en busca de su sistema poético. Poco después de la lectura de la carta, en el mismo capítulo VII, José Cemí confronta una vez más, en una partida de ajedrez, la fabulosa verbosidad poética, barroca y hermética del tío Alberto. Es un momento de gran importancia en la forjación del artista. Aunque la autora más tarde admite que «el capítulo VII corresponde al aprendizaje iniciático en su doble vertiente: la del sexo y la de la magia verbal» (p. 72) y felizmente reconoce que el tío Alberto es uno de los iniciadores de José Cemí en su trayectoria hacia la imagen y la poesía, exagera el papel demoníaco del tío Alberto hasta el extremo de llegar a afirmar que es él quien arrastra al sobrino a la oscuridad de Hades (lo sexual deformado del capítulo VIII). Basando su opinión principalmente en la última décima del guitarrista que presagia su muerte, la autora condena a Alberto al fuego eterno del infierno. Justo Ulloa, sin embargo, al analizar el mismo pasaje (pp. 104-110), llega a la conclusión de que, a pesar de los varios símbolos de muerte y destrucción que ahí se presencian, la imagen final y predominante es la de salvación y resurrección. El tío Alberto, personaje de gran complejidad, tiene, como todo el capítulo VII de *Paradiso*, un papel más positivo que negativo en la vida de Cemí. Después de la partida de ajedrez, Cemí comprende «cómo coincidía con él la familia de la sangre y la del espíritu. Pensó que tal vez fuese justo que toda la familia estuviese pendiente de su cuidado y de su agrado». El tío Alberto, entonces, indiscutiblemente el *daimon* simpático de la familia, es también el personaje-puente necesario en la trayectoria espiritual y artística de José Cemí: provee la transición de la familia biológica a la espiritual. Oppiano Licario, arquetipo de la destrucción del tiempo, maestro y profeta, se le aparece al tío Alberto antes que a ningún otro miembro de la familia Cemí-Olaya. Que Licario lo haya escogido a él es en sí muy significativo. Como le dirá el «consejero latino, el diferenciador de los siete meses» (Licario) a Alberto Olaya en un bar, la primera vez que se conocen: «Al final, el demoníaco ayuda también a cantar.»

De acuerdo con la cosmovisión poética de Lezama, como tan claramente señala Junco Fazzolari, a Cemí, personaje órfico, le hubiera sido imposible alcanzar la luz del verdadero conocimiento sin haber descendido antes a lo oscuro, infernal y bestial. Pero no es tanto el tío Alberto quien lo conducirá por ese camino sino su enfrentamiento en la adolescencia a la realidad del mundo exterior, fuera del círculo familiar inmediato, y el necesario confrontamiento de su propia sexualidad y la de otros. Para «resucitar» hay que morir primero, en el sentido biológico y metafórico, y Junco Fazzolari no deja de subrayar este esencial postulado de la poética de Lezama. El verdadero guía poético de Cemí, concluye ella, «ha sido la muerte, la del padre, del tío, de la abuela; de ahí las características tan fantasmales de Oppiano...» (p. 101), ya que, como repite una y otra vez el mismo Lezama, la poesía es «la imagen alcanzada por el hombre de la resurrección».

Objeciones al libro reseñado: ciertos pasajes claves de *Paradiso* se beneficiarían de un examen más detallado; el análisis del capítulo XII de *Paradiso* es muy deficiente y los poemas citados indudablemente requieren mayor atención. La visión total de la obra de Lezama se vería enriquecida con la inclusión de su poesía posterior a *Aventuras sigilosas* y, sobre todo, con el estudio de la segunda y póstuma novela de Lezama, *Oppiano Licario*, continuación y culminación de *Paradiso*.

En conclusión: el libro de Junco Fazzolari, a pesar de sus limitaciones (inevitables en un proyecto de esta magnitud), es un estudio inteligente y lúcido del sis-

tema poético lezamiano visto a través de *Paradiso* y de los ensayos poéticos de mayor envergadura. Con él, la obra de Lezama se va haciendo más accesible. La bibliografía de y sobre Lezama es una de las más completas hasta la fecha.

ALINA CAMACHO GINGERICH

*University of Pittsburgh.*

RENÉ DE COSTA, *En pos de Huidobro: Siete ensayos de aproximación*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1980.

Como explica una nota del autor, los trabajos que aquí se agrupan «fueron publicados originalmente en diversas revistas de Europa y de América. Han tenido poca o ninguna difusión en Chile. De ahí la idoneidad de esta edición» (p. 6). A esto puede agregarse que la utilidad de la compilación es válida no sólo para los lectores chilenos sino para todos aquellos que, en cualquier lugar, se interesan por la obra de Huidobro de la que René de Costa es, desde hace mucho, uno de los mayores divulgadores. Aun quienes hubieran leído estos ensayos cuando aparecieron en forma aislada se benefician ahora al tenerlos ordenados y accesibles en un volumen único. Los textos fueron escritos por de Costa entre 1973 y 1978. La secuencia con que se los presenta aquí sigue un cierto orden cronológico en cuanto a la evolución poética del escritor creacionista.

El primero, «Darío y Huidobro», se centra en el análisis del artículo que el chileno publicó en 1912 sobre el poeta modernista. Aunque éste fue un escrito juvenil de Huidobro, lo que se manifiesta en su estructura «de tipo escolar» (p. 10), es significativo en cuanto demuestra su agudeza de juicio, y las preferencias que luego afirmará en su poética. De Costa determina en forma precisa las ideas afines de Darío y Huidobro en cuanto a apreciar la calidad única de la creación artística y del poeta moderno como revolucionario del arte. Compara poemas de ambos autores, y anota semejanzas entre ellos, por ejemplo las que aparecen entre los dos «Nocturnos» en *El espejo de agua*, y los «Nocturnos» de Darío. Otro aspecto interesante de la crítica es la interpretación de «Triángulo armónico» como «poema de contenido modernista pero de factura vanguardista» (p. 15). A través de las figuras de Darío y Huidobro, el crítico demuestra la relación de la primera vanguardia con el modernismo postrero. Con esto previene contra divisiones esquemáticas y rígidas en las transiciones de escuelas literarias.

«Sobre *El espejo de agua*» considera la polémica acerca de la primera edición del libro, tema que de Costa ayudó a precisar en investigaciones previas. Aquí reitera la opinión de que el centro de la disputa radica en dilucidar si Huidobro llevó a París, en 1917 «un nuevo estilo de poesía, o lo encontró ya en esa ciudad a su llegada» (p. 19). Historia los distintos momentos de la controversia y advierte el error de los críticos que se conformaron con pruebas y testimonios superficiales y descuidaron considerar los textos en sí. Esto se aplica no sólo a las ediciones de *El espejo de agua* de 1916 y 1918 sino también a los poemas que Huidobro publicó en *Nord-Sud* desde principios de 1917, y a los que el mismo año aparecieron bajo el título de *Horizon carré*. Las composiciones publicadas en la revista, y varias de las del volumen en francés son, con cambios, traducciones a ese idioma de las versiones en español de *El espejo de agua*. Gracias al cotejo crítico-documental De Costa afirma sus conclusiones las que no sólo reconocen la autenti-