

IMAGEN Y LA POSIBILIDAD DE LA UTOPIA EN *PARADISO*, DE LEZAMA LIMA

POR

FERNANDO AINSA

UNESCO, París

En un mundo cuyos valores se sienten amenazados por la disolución o el cambio revolucionario, la novela ha constituido muchas veces el refugio donde el escritor ha creído poder salvar sus más preciosos «tesoros» personales. El fenómeno se ha agudizado en el siglo xx. De ahí las grandes novelas totales y totalizadoras, donde autores como Proust, Joyce, Musil, Mann, Gadda y tantos otros han amontonado en forma barroca las pertenencias de una civilización que temían sería barrida por el viento de la historia. Gracias a esa preocupación, la novela ha dejado de ser el simple reflejo de una peripecia exterior, novelización de «una comedia humana» con estilos más o menos realistas, para convertirse en una compleja estructura de formas variadas, pero concebidas siempre como un auténtico «sistema alternativo» a la realidad.

¿No reclamaba acaso Robert Musil que «los hombres no pueden vivir sino según un orden», para lamentarse luego de que «la vida que nos rodea no tiene ideas ordenadoras» y que es necesario que la novela proponga alternativas a «la nueva Babilonia demente, con mil voces, mil pensamientos, mil músicas diversas?»¹. Esas mil voces y pensamientos diversos se aparecieron durante muchos años como expresión de un arte revolucionario. Sin embargo, se ha sospechado luego que eran parte de un movimiento esencialmente conservador. Quienes fueron iconoclastas de la forma no eran sino guardianes ansiosos de los tesoros de la civilización occidental amenazada. Como ha señalado George Steiner en *After Babel*², la estrategia de «acumulación del pasado» en nuevas formas, «pastiches» y «reprises», se ha dado simultáneamente en todas las artes.

¹ Citado por Ernst Fischer en «La obra de Robert Musil», revista *Unión*, número 3, año IV, p. 24; La Habana, julio-septiembre 1965.

² «Topologies of culture», en *After Babel*, por George Steiner (London: Oxford University Press, 1977), p. 466.

Stravinski, en música, ha recapitulado y traducido en su propio lenguaje el proceso musical que va de Gesualdo a Webern; Picasso, en pintura, cita explícitamente en su obra a Rembrandt, Goya, Velázquez y Manet, obligando a «ver de nuevo» el pasado a la luz de nuevas técnicas; T. S. Eliot, en poesía, incorpora a su poema *The Waste Land* referencias culturales que «hay que salvar»; Ezra Pound, en sus *Cantos*, ensambla los restos de un mundo amenazado. ¿No es, acaso —y sin parecer exagerado—, la técnica del *collage* utilizada en diversas artes, expresión de ese mismo movimiento que intenta proteger los menores indicios y señales de la civilización?

La primera tentación, al terminar de leer *Paradiso* de José Lezama Lima, es situar esta obra entre las «construcciones» literarias que amenazan desordenadamente las pertenencias vitales y culturales del escritor amenazado por el cambio histórico. Todo parece guiar la lectura en esa dirección: el rescate de la infancia del poeta, verdadero paraíso que se supone perdido, la reelaboración de la «saga» familiar, la consagración de una Edad de Oro criolla que deja paso a una nueva realidad, las experiencias iniciáticas en el mundo de la poesía.

La propia estructura de la obra permitiría visualizarla como un verdadero díptico, cuya primera «hoja» estaría formada por la reconstrucción y el rescate del «paraíso perdido» familiar, parte que ocuparía los primeros siete capítulos de *Paradiso*. La segunda «hoja» del díptico estaría formada por la «iniciación» de José Cemí al mundo exterior y a la poesía, oficiando el capítulo octavo como las «bisagras» que unen las dos partes del «retablo». En la primera podrían descubrirse similitudes con *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, y, en la segunda, similitudes con las novelas iniciáticas, «Bildungsroman», del tipo de *Retrato de un artista adolescente* de James Joyce.

En general, la crítica ha orientado sus análisis en esta dirección. Así, Julio Ramón Ribeyro ha definido a *Paradiso* como «una autobiografía creadora», utilizando las palabras de George Painter sobre Proust, señalando el carácter de «novela de formación, de educación y de aprendizaje», que emparentan la obra de Lezama con la de Proust, verdadero itinerario espiritual de un personaje que culmina con el descubrimiento de su vocación artística³. En este mismo sentido, Julieta Campos ha des-

³ Prólogo de Julio Ramón Ribeyro a la edición de *Paradiso* publicada en Lima en 1968 con ocasión del Primer Festival del disco-libro cubano. Todas las citas de este trabajo corresponderán, sin embargo, a la edición de *Paradiso* publicada por Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1968, de la cual la edición peruana es reproducción facsimilar, como la edición argentina lo era de la primera edición, Ediciones Unión, La Habana, 1966.

tacado el carácter de novela iniciática, aventura de penetración «en el arte de vivir y en el sentido de la vida» que se percibe en *Paradiso* ⁴. Por su parte, Julio Ortega ha caracterizado esta obra de Lezama como una crónica familiar, cuyo *axis mundi* es el hogar, fuego central e imagen por excelencia, tema de la primera parte y tierra firme de las exploraciones de José Cemí en la segunda ⁵.

Sin embargo, más allá de la recreación de un mundo familiar y juvenil, cargado de todos los recuerdos «a salvar», Lezama intenta en *Paradiso* algo que puede parecer desmesurado: fundar novelísticamente su sistema poético, «esa cosmogonía donde la poesía pueda sustituir a la religión, un sistema poético más teológico que lógico» ⁶. *Paradiso* desborda los esquemas de toda novela latinoamericana o de la literatura universal con las que se la pueda comparar. Como se ha señalado, el paraíso a que alude Lezama no es la nostalgia de la infancia ni el tiempo pasado. No es el tiempo perdido, sino el espacio que se construye con la escritura y que, al leerse, conduce por caminos de deleite. El paraíso de Lezama es presente: «el momento de la lectura y el momento de la escritura». De esta manera, el paraíso que crea la palabra es inmortal, no tiene un tiempo, pues renace en cada ser que se acerca a él y quiere disfrutar de la resurrección. *Paradiso* crea una eternidad: la vivencia de la imagen. La imagen es la «realidad absoluta» ⁷.

«La imagen es la causa secreta de la historia —escribió Lezama al inicio de su ensayo sobre el Movimiento 26 de julio ⁸—. El hombre es siempre un prodigio, de ahí que la imagen lo penetre y lo impulse. La hipótesis de la imagen es la posibilidad.» La fuerza de esta idea es tan

⁴ «Lezama Lima o el heroísmo cubano», por Julieta Campos (*Vuelta*, México, 1981, núm. 57), pp. 48-50.

⁵ *La contemplación y la fiesta*, por Julio Ortega (Caracas: Monte Avila, 1969), pp. 77-117. Esta visión del hogar como *axis mundi* adquiere para Ortega una resonancia de destino casi religioso y abre el cauce que conduce al advenimiento de Cemí poeta.

⁶ Introducción de Eloísa Lezama Lima a la edición de *Paradiso* (Madrid, 1980), p. 31.

⁷ «*Paradiso: la recuperación del paraíso*», por Juan Coronado. Fragmento de un libro sobre Lezama en preparación, adelantado por la revista *Plural* (México, enero 1982, núm. 124).

⁸ *Imagen y posibilidad*, colección de artículos y ensayos de Lezama Lima publicados por Editorial Letras Cubanas (La Habana, 1981, p. 19), donde Lezama desarrolla la idea de que si bien «la hipótesis de la imagen es la posibilidad», para que ésta se realice, «la imagen tiene que estar al lado de la muerte, sufriendo la abertura del arco en su mayor enigma y fascinación, es decir, en la plenitud de la encarnación, para que la posibilidad adquiera un sentido y se precipite en lo temporal histórico».

grande que transforma el esquema de la simple recreación del paraíso perdido en una verdadera posibilidad de utopía de la esperanza.

ENTRE EL PARAÍSO PERDIDO Y LA UTOPIA DE LA ESPERANZA

En teoría, se puede hablar de utopías que reivindican el pasado de una Edad de Oro o un paraíso perdido *illo tempore* y de utopías que apuestan con esperanza a un mundo futuro mejor. Son «los tiempos ideales» o «tiempos del anhelo» de que hablan filósofos, escritores y poetas.

En la práctica, el hombre se sitúa mucho más ambiguamente entre estas dos imágenes del paraíso: el que espera con ilusión y el que lamentablemente ha perdido. Y ello porque la imagen del paraíso es dinámica y no estática; se tiende a revestir de «buenos recuerdos» y a idealizar todo lo que va siendo pasado, al mismo tiempo que se van neutralizando las ilusiones futuras que se aproximan a la vida presente.

En este contexto es más fácil imaginar la felicidad en tiempo pasado. Se recuerda algo con melancolía o tristeza, permitiendo una reclasificación de experiencias y una revalorización del pasado a la luz de la sabiduría implícita en la filosofía del tiempo. Esta revalorización es más una justificación de la vida que una aceptación resignada de su acontecer. Como ha escrito Jean Cazeneuve, se puede hablar de «un reconocimiento hacia todo lo que es recuerdo»⁹, reconocimiento en el doble sentido de la palabra: lo que supone como recuerdo y situación en la memoria y lo que es gratitud y agradecimiento.

Paradiso se divide ambiguamente entre estos dos paraísos. José Cemí «reconoce» lo que es recuerdo a través de la reconstrucción de un tiempo que ha teñido la nostalgia, pero también apuesta a una utopía de la esperanza hecha de maduración y no de derrota y, sobre todo, de una vital incursión en el mundo exterior, donde acechan los «peligros», pero cuya condición de paraíso también está garantizada en buena parte. Al cruzar los puentes que separan su hogar de la realidad de «afuera», conducido por los amigos que sustituirán a la familia, José Cemí deja un círculo del paraíso para ingresar a otro. Ello es posible porque el hogar-centro de su infancia está situado en una isla, la isla de Cuba.

Casi todas las utopías han sido imaginadas en islas. La imagen de la isla evoca casi siempre la del paraíso. Al estar «cortada» del resto del mundo por el mar que la rodea, ese aislamiento parece protegerla y per-

⁹ *Bonneur et civilisation*, por Jean Cazeneuve (París: Colección Idées/Gallimard, 1966), p. 85.

mite imaginar con más facilidad en una isla lo que es «otro», lo que puede ser «otro mundo» donde la felicidad sea posible.

«La isla es la patria misma de la utopía —ha escrito George Gudsorf—. De Tomás Moro a Samuel Butler, cuando un escritor ha buscado nuevos cielos y una nueva tierra para domiciliar la edad de oro o el contrato social, el tema mítico de la isla se impone con tanta frecuencia que no puede ser otra cosa que una exigencia necesaria al ser humano»¹⁰. Este mundo cerrado en sí mismo, autárquico, se puede imaginar como sinónimo de perfección. «La utopía no necesita ni del mundo exterior ni de un cambio interno», ha afirmado, por su parte, Ralf Dahrendorf¹¹.

No es extraño, entonces, que ensayistas como Ezequiel Martínez Estrada señalen que Tomás Moro se había inspirado en la isla de Cuba, tal como la había descrito Pedro Mártir en sus *Décadas del nuevo mundo*, para concebir su isla de Utopía¹². José Juan Arrom insiste que «el paraíso de Lezama Lima es Cuba», y escribe: «con esta imagen paradisíaca de Cuba, Lezama continúa una tradición que comienza con las páginas que Colón pergeña al describir la edénica belleza de la isla recién descubierta, se extiende a lo largo de la poesía cubana de todos los tiempos, y se afirma en la novela de José Antonio Ramos que precisamente se titula *Coaybay*¹³, especie de utopía política publicada en 1927 y en cuyas páginas es posible descubrir los rasgos de Cuba.

El propio Lezama Lima ha declarado que, «como cubano, he podido escribir un *Paradiso*. Entre nosotros, paraíso es como naturaleza, no como símbolo o arquetipo. El hombre primitivo que habitó nuestras tierras es uno de los misterios humanos más cerca de lo angélico que hayan existido; fue, pudiéramos decir, la primera modalidad carnal de lo que he llamado el genitor por la imagen»¹⁴. En un coloquio con Juan Ramón Jiménez, Lezama ya había planteado, en 1937, la peculiar sensibilidad de las islas y los temas del «insularismo» paradisíaco.

¹⁰ *Mythe et métaphysique*, por Georges Gudsorf (París: Flammarion, s/f.), p. 246.

¹¹ *Uscire dall'Utopia*, por Ralf Dahrendorf (Traducción italiana; Bologna, 1971), p. 3.

¹² «En el nuevo mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba», en *En torno a Kafka y otros ensayos*, por Ezequiel Martínez Estrada (Barcelona: Seix-Barral, 1967), p. 221.

¹³ «Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima», por José Juan Arrom (*Revista Iberoamericana*, núms. 92-93, julio-diciembre 1975), p. 471.

¹⁴ «Entrevista con José Lezama Lima», por Eugenia Nieves (*Arbol de letras*, Santiago de Chile, vol. 2-11, julio 1969), p. 21.

Lezama fue hombre de una isla¹⁵. Hombre de La Habana, Lezama fundió la ciudad en el mundo como el Combray de Proust, la Alejandría de Cavafis o el Dublín de Joyce. «Cuando alguien habita verdaderamente un lugar, como José Lezama Lima habitaba La Habana —ha escrito María Zambrano¹⁶—, cuando el laberinto que forman las propias entrañas reclama ser recorrido y resulta ser coincidente con el laberinto de su ciudad, podría decirse en lenguaje filosófico que el propio, personal laberinto y su reclamo resultan ser, trascendental y muy kantianamente por cierto, espacio y tiempo.» El paraíso personal de Lezama puede llegar a fundirse y a identificarse con la isla de Cuba, proyección de lo singular que se inscribe en lo universal.

Nacido también en una isla, «aislado» y sin sentir la necesidad de viajar, el héroe de *Paradiso* está protegido a varios niveles. Como anota Jean Servier en su *Histoire de l'utopie*, el aislamiento del habitante de las islas utópicas «es similar al amor exclusivo del niño por su madre, y la ciudad feliz es siempre un mundo cerrado, reservado a algunos elegidos que no han debido cumplir otro esfuerzo para merecer su felicidad que la de nacer allí»¹⁷. Entre estos elegidos está José Cemí, amando «exclusivamente» a su madre, habiendo nacido en Cuba «sin esfuerzo», pudiendo decirse como Voltaire: «El paraíso terrestre está donde yo estoy.»

LA MADRE COMO CENTRO DEL PARAÍSO

Por esta razón no se dan en *Paradiso* la contraposición y el desajuste de dos mundos antagónicos (el del hogar paradisíaco opuesto a la realidad exterior) que se dan en otras novelas. Ese desajuste hombre-espacio, particularmente problematizado en la literatura latinoamericana¹⁸, apenas se percibe en *Paradiso*. José Cemí nace y crece en «un ambiente prome-

¹⁵ El propio Lezama decía que «hay viajes más espléndidos: los que un hombre puede intentar por los corredores de su casa, yéndose del dormitorio al baño, desfilando entre parques y librerías». El viaje es también «reconocer, reconocerse, es la pérdida de la niñez y la admisión de la madurez». En «El peregrino inmóvil», entrevista con Tomás Eloy Martínez (*Indice*, Madrid, núm. 232, junio 1968), p. 23.

¹⁶ «J. L. L. en La Habana», por María Zambrano (*Indice*, op. cit.), p. 30.

¹⁷ *Histoire de l'Utopie*, por Jean Servier (París: Gallimard), p. 323.

¹⁸ En *Los buscadores de la utopía* (Caracas: Monte Avila, 1977) he desarrollado ampliamente el tema, en especial en los capítulos sobre «Las formas de posesión traumática del entorno» (pp. 147-197).

dio expectable», al decir de Hartmann, lo que tiene connotaciones sociales y culturales de importancia: su *milieu* sutil y complejo le permitirá desenvolverse en su contorno y organizar los elementos del espacio exterior en función de su actividad creciente y sus expectativas.

En *Paradiso* estamos lejos de los mundos anacrónicos de José Donoso, especialmente los reflejados en *Coronación* y *Este domingo*. En la obra de Lezama no se percibe el «rescate» de una clase social en decadencia como en la trilogía *Los ídolos*, *La casa* y *Los viajeros* de Manuel Mujica Lainez o en *Invitados al Paraíso* del mismo autor. En *Paradiso* no se vive en caserones que se desmoronan en un contexto urbano que tiende a arrasarlos como en las novelas *Con las primeras luces* de Carlos Martínez Moreno o *La casa del ángel* de Beatriz Guido. Tampoco estamos sometidos al implacable «orden de los abuelos» de obras como *Respirando el verano* de Héctor Rojas Herazo, con abuelas que «han parido once hijos» y dicen, en el centro de casas amenazadas por la demolición, «mira, mijito, esta casa soy yo misma. Por eso no puedo salir de ella, porque sería como si me botaran de mi propio cuerpo».

El mundo cerrado de la familia de José Cemí no vive en tensión con el exterior. En *Paradiso* se da más bien la inserción armónica de un hogar regido por «la muralla de madres» de José Cemí, en los sucesivos círculos concéntricos de una *gens* familiar, de la servidumbre con figuras fundamentales como la vieja Baldovina, de los amigos del poeta adolescente y del contexto general de la isla de Cuba.

El tránsito de uno a otro de los círculos se hace sin rupturas dramáticas, como parte de un crecimiento personal. Cada círculo de este paraíso garantiza la existencia del siguiente, permitiendo así un retorno al soporte central en cualquier momento, tal es la fuerza «integradora» de la imagen materna.

En buena parte, la excelente relación de José Cemí con su madre, garantizando la cohesión y la estabilidad de toda la estructura de la utopía de *Paradiso*, está privilegiada por la muerte de su padre. Cuando muere José Eugenio Cemí, Rialta apenas tiene treinta años y vuelca su afecto en la relación con su hijo, la que aparece conectada a los más antiguos mitos que representa el «matriarcado cubano»¹⁹.

Los verdaderos «jefes» de este hogar no son los hombres, sino estas mujeres que, sin salir de su casa, dirigen con energía hijos y servidumbre. Doña Mela, arriesgando su vida en la lucha por la independencia de Cuba; la vital Doña Munda; Carmen Alate, la abuela «Cambita», gracias

¹⁹ César López (*Índice*, núm. cit., p. 41).

a la cual se traza «el puente Euxino de la extensión familiar»²⁰, todas estas mujeres preceden a Rialta en el «reinado» hogareño, asegurando así la unidad y la cohesión familiar²¹.

Los hombres —los jefes en apariencia— mueren jóvenes: «El Vasco» José María Cemí, poco después de casarse; José Eugenio Cemí, a los treinta y tres años; el padre de Rialta, Don Andrés Olaya, a su vez huérfano de padre y criado por la familia Michelena, fallece a los cuarenta y cuatro años. Los solterones de la familia, los tíos Luis y Alberto, mueren también jóvenes; Andresito, el violinista, muere siendo niño.

Las mujeres, al asegurar la estabilidad del «paraíso» familiar, ocupan «el centro del refectorio» o son, como Doña Augusta, el destello «en el centro de su familia como una gema en el centro de sus irradiaciones»²². Al casarse a los veinte años, se anuncia a Rialta «un extenso trezado laberíntico, del cual, durante cincuenta años, sería ella el centro, la justificación y la fertilidad»²³. Rialta, tercera generación de madres en *Paradiso*, marca y determina la vida de su hijo con una ternura y una comprensión ajenas a todo estereotipo de matriarcado. Sin embargo, detrás de su «tristeza noble» de viuda joven se esconde una tenacidad que se manifiesta cuando, a la muerte de Doña Augusta, debe dirigir sola el hogar y hacer frente a las «brusquedades familiares» y a «las asimetrías del azar y del destino»²⁴.

En este universo, cuya felicidad se garantiza por la presencia materna, toda sombra de muerte es una grave amenaza. Cuando la vida de Rialta pelagra, José Cemí descubre, como lo había hecho su tío Alberto, que la seguridad de sentirse joven está vinculada a *esa* vida, porque, en realidad, «la vejez de un hombre comienza el día de la muerte de su madre»²⁵. Lezama conjura la muerte y hace más ostensible el triunfo de esa vida cuando, una vez operada Rialta, describe con lujo de detalles el fibroma extirpado²⁶.

²⁰ Cuando se dice que la abuela Campita era hija de un oidor de la audiencia de Puerto Rico, «esa palabra oidor marcaba un confín, el límite de la familia donde ya no se podían establecer más precisiones en sangre y apellidos» (*Paradiso*, *op. cit.*, pp. 59-60).

²¹ En la historia de las civilizaciones se observa casi siempre una predominancia de las virtudes viriles en los periodos de combate, conquista, de revolución e instauración de los Estados. Luego, cuando comienza la decadencia, son los valores y los ideales femeninos los que dominan, ha escrito Cazeneuve (*op. cit.*, p. 102) con una visión algo misógina.

²² *Paradiso* (ed. cit., p. 249).

²³ *Ibid.*, p. 162.

²⁴ *Ibid.*, p. 414.

²⁵ *Ibid.*, p. 248.

²⁶ *Ibid.*, pp. 429-432.

EL HOGAR COMO MUNDO CERRADO

El hogar de José Cemí, aunque parezca prolongarse armónicamente en otras formas posibles del paraíso, constituye un pequeño «mundo cerrado», como decía Proust de Combray. Este mundo es una unidad que es espiritual antes de ser geográfica o especial, una forma de cultura, un *Welt*, según la expresión alemana.

Este hogar, como todo «sistema utópico», garantiza su supervivencia reduciendo al mínimo los contactos con el mundo exterior que pueda «contaminarlo». El aislamiento del hogar en que crece José Cemí es notorio, especialmente en los primeros siete capítulos, donde no existen casi personajes ajenos a la *gens* familiar.

Las habitaciones de la casa de los Cemí dan a un patio central clausurado. La jerarquía familiar se establece en función del plano de la casa descrito en las primeras páginas de *Paradiso*. Las ventanas no se abren directamente al exterior. Persianas filtran y atenúan la luz y su función es recordada en forma reiterada. «La señora Augusta, detrás de las persianas, que eran, como decía el Coronel, sus gemelos de campaña»²⁷. A través de ellas José Cemí descubre la intimidad de una familia vecina. «Cuando paso por el comedor, las persianas me enseñan pedazos de esa familia»²⁸, dirá, para recibir los ecos de la abuela Munda, que «también ha podido ver algo por las persianas»²⁹. Alberto, al entornar una ventana, «decapita bruscamente una visión», y en otras ocasiones se recuerda cómo «giraba la luz por las persianas, poliedro que ama la luz como la harina de los transparentes, como si hubiese caído su sonrisa en el agua de las persianas»³⁰. Esa misma luz exterior, una vez filtrada, puede «apresurar el ritmo de la casa»³¹.

Sin embargo, este hogar cubano, paraíso familiar cerrado al exterior, está poblado de objetos culturales provenientes de Europa. El coronel Cemí ha comprado toda clase de objetos decorativos, que acumula en forma barroca con fervor de coleccionista. Algunos se pueden sospechar como de mal gusto, como un baúl de Alemania, una mayólica que representa a una limosnera argelina, una pieza «rococó Luis XV» y un amorcillo estilo Quentin la Tour. Curiosamente, la realidad local parece reafirmada con estos objetos importados.

²⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁸ *Ibid.*, p. 141.

²⁹ *Ibid.*, p. 142.

³⁰ *Ibid.*, p. 141.

³¹ *Ibid.*, p. 98.

El hogar de los Cemí es estable. Esta firmeza del centro, representada en el patio cerrado al exterior y cuya geometría arquitectónica soporta todo embate destructivo, aparece en otras páginas de Lezama Lima. El palacio del obispado, en el relato *El patio morado*, también está construido alrededor de un patio y su acceso está vigilado por un portero. Este guardián será el único «intermediario entre la inmovilidad del palacio y las cosas que pasaban en la esquina o en el café de la otra esquina»³². Allí viven el loro y las alondras del Obispo, hasta que un día un gran temporal se desencadena sobre la ciudad. Una inundación llega al palacio e invade tumultuosa el patio. Sin embargo, su centro no es destruido.

«Sin sobresaltos», las aguas espumosas van «ocupando el gran molde que le estaba señalado, con la misma tranquilidad con que un artesano vierte sin medidas previas la suficiente cantidad de bronce en el molde que va adquiriendo la curvatura de un brazo o el torneado de un pie que puede ser de una Diana o de una galga rusa»³³. Los elementos desencadenados del exterior se ven así «domesticados» por una forma interior dada. Del mismo modo, las primeras experiencias de José Cemí a través de los peligros del mundo exterior llenarán «sin sobresaltos» el «molde» de su interior forjado en la armonía de su hogar.

LOS PUENTES DE LA AMISTAD

José Cemí descubre los peligros del mundo exterior el mismo día que conoce a Ricardo Fronesis y a Eugenio Foción. Huyendo de una represión policial contra una manifestación estudiantil, y «atolondrado por la sorpresa», siente que «una mano cogía la suya» y que «detrás del que lo tironeaba iba otro en seguimiento, un poco mayor, que asombraba por su calma en la refriega»³⁴.

Es esa amistad la que le ayudará a transitar del mundo hogareño al mundo exterior «sin sobresaltos». Son los puentes de la amistad los que le ayudan a cruzar los límites de un círculo para ingresar en otro más amplio. Cuando Fronesis le da la primera cita, Cemí «sintió el nacimiento de la amistad. Aquella cita era para la plenitud de su adolescencia. Se sintió llamado, buscado por alguien, más allá del dominio familiar»³⁵. El puente levadizo para salir de la fortaleza hogareña ha sido bajado y

³² «El patio morado» (*Lezama Lima*, La Paz: Edit. Jorge Alvarez, 1968), p. 133.

³³ *Ibid.*, p. 141.

³⁴ *Paradiso*, ed. cit., p. 304.

³⁵ *Ibid.*, p. 290.

José Cemí lo cruza tranquilamente, tomado de la mano de sus nuevos amigos.

Para que este tránsito de un punto central a un círculo más amplio se cumpla apaciblemente, sin rupturas dramáticas, es importante la actitud de su madre. Rialta reacciona favorablemente cuando siente que su hijo empieza a alejarse del hogar. Le advierte sobre los peligros exteriores, pero no para que los evite, sino para que elija «el peligro con epifanía». En un largo discurso que resulta clave para entender la armonía general de la obra, Rialta le dice: «El egoísmo de los padres hace que muchas veces quisieran que sus hijos adolescentes sean sus contemporáneos, más que la sucesión, la continuidad de ellos a través de las generaciones o, lo que es aún peor, se dejan arrastrar por sus hijos, y ya éstos están perdidos, pues ninguno de los dos está en su lugar, ninguno representa la fluidez de lo temporal, uno, los padres, porque se dejaron arrastrar; otros, los hijos, que al no tener que escoger, se perdían al estar en oscuridad en el estómago de un animal mayor»³⁶.

Para que cada uno esté en «su lugar», Rialta aconseja muchas experiencias riesgosas al adolescente, las que en definitiva «enriquecen su gravedad en la vida»³⁷. Las experiencias deberán ser totales y «no en la dispersión de los puntos de un granero», porque «un adolescente astuto produce un hombre intranquilo».

«No rehúses el peligro —le dice Rialta—, pero intenta siempre lo más difícil.» La transfiguración por el peligro «con epifanía» no es necesariamente ruidosa; puede ser silenciosa, como «un oleaje manso» salido de las páginas de *El patio morado*.

Verdadera teoría del conocimiento, la amistad permite la expansión del yo infantil en otros círculos concéntricos, sin que haya ruptura con el «nódulo» materno. José Cemí, como «el profesor Kanai Shizuka» de la obra *Vita sexualis* de Mori Ogai³⁸, va ingresando silenciosamente en el mundo exterior y acumulando experiencias con un sentido más clásico que romántico.

«Los dos —dice en una ocasión Foción, hablando de Fronesis y de Cemí— atraviesan esa etapa, que entre nosotros es la verdadera consagración de la familia, la etapa de la ruina. No es la ruina económica: los dos tienen buena situación de burguesía. Es algo más profundo, es la ruina por la frustración de un destino familiar, y entonces, a buscar otro destino, pero es así como resultan «los mejores». La ruina, entre nos-

³⁶ *Ibid.*, p. 306.

³⁷ *Ibid.*, p. 306.

³⁸ *Vita sexualis*, por Mori Ogai (París: Gallimard, 1981).

otros, engendra la mejor metamorfosis, una clase que puede competir en firmeza con los mejores del mundo»³⁹. Esta noción de los «mejores» no es clasista, sino clásica: los mejores son los que se exigen mucho a sí mismos. «Ahora comprendo —dice Foción en otra oportunidad— por qué desde que se conocieron Fronesis y Cemí se llevan tan bien. Los dos tienen clase, pertenecen a “los mejores”, en el sentido clásico, de exigirse mucho a sí mismo. Una familia de letrados con una familia de clase militar culta»⁴⁰.

Un punto nodal —la madre— se sustituye por otro —Fronesis—, un amigo que «tenía la facultad de crear coordenadas que convergían en él»⁴¹, facultad que hace recordar a Lezama aquella frase de Kandinsky: «un punto vale más en pintura que una figura humana». Fronesis es capaz de mantener una perpetua relación favorable entre su figura y su punto⁴².

En este nuevo círculo, José Cemí se maneja con la misma alegría y felicidad que en el hogareño. «La amistad de Fronesis y de Cemí estaba sostenida por una sorpresa que ambos habían asimilado con una alegría que vencía sus soledades»⁴³, se afirma, reiterando la idea de que la amistad de Cemí es para Fronesis «una llegada, un reencuentro, una mañana estéril que, por su presencia, se tornaba poderosa y suscitante, alegre y tranquilamente habitable»⁴⁴. En este momento, José Cemí podría haberse repetido: «comprendió que por primera vez se había trazado un puente que lo unía con algo, como las ciudades que unen a dos familias en un puente»⁴⁵.

LA LLAMADA DE LA OSCURA PRADERA

Las nociones de «exigencia», la idea clásica de «los mejores» y la búsqueda del «peligro con epifanía» que garantizan las experiencias totales, van preparando a José Cemí para su ingreso a un nuevo círculo del paraíso. Con sus amigos irá elaborando un sistema utópico y poético

³⁹ *Paradiso*, ed. cit., pp. 388-389.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 388.

⁴¹ *Ibid.*, p. 318.

⁴² *Ibid.*, p. 318.

⁴³ *Ibid.*, p. 437. «Era esa amistad de compañía, sin la que la soledad se vuelve sobre sí misma y el yo comienza a lastimarse y a gemir, al sentirse incesantemente dañado.»

⁴⁴ *Ibid.*, p. 436.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 147.

hecho de la tensión esencial que existe entre la imagen y la posibilidad. Una tensión que subyace en toda la obra de Lezama Lima, aunque aparezca con términos diversos: «las imágenes posibles», acto primigenio de la *poiesis*, el *virgo potens*, su idea del acto creador, el esquema de «las eras imaginarias» o su idea de «la literatura como una segunda naturaleza».

Nuevamente será gracias a la amistad como José Cemí pasa de un círculo al otro, pasaje del «estilo sistáltico o de las pasiones tumultuosas al estilo hesicástico o del equilibrio anímico», que cumplirá en muy poco tiempo, como le hace notar Licario⁴⁶. En este «paraíso del lenguaje», al decir de Valéry, José Cemí sigue el camino que ya le había insinuado su tío Alberto en una larga carta, donde le hacía notar las posibilidades del lenguaje poético y de la imagen⁴⁷.

Pero José Cemí sólo concientiza este ingreso al «paraíso del lenguaje» cuando Fronesis le hace llegar el poema, retrato que de él ha trazado y donde le dice que «así, todo lo que creyó en la fiebre, / lo comprendió después calmosamente»⁴⁸. En ese instante, Cemí tiene «una de las mayores sorpresas de su vida, una de las cuatro o cinco que recibimos mientras transcurrimos en la indiferencia y en el hastío»⁴⁹, pero sabe guardar esa calma y esa fuerza para luchar contra la tentación del caos exterior que Fronesis le elogia. Cemí tiene la condición de poeta que no tiene Foción, a quien «la naturaleza le regaló un caos, pero no le dio la fuerza suficiente para luchar contra él»⁵⁰.

Este es el momento en que José Cemí, el «artista adolescente», como el José Lezama Lima juvenil de 1941, cuando publica *Enemigo rumor*, parece dispuesto a seguir el llamado de «una oscura pradera» que lo convida. José Cemí podría repetir con naturalidad que «sin sentir que me llaman / penetro en la pradera despacioso / ufano en nuevo laberinto derretido»⁵¹ que había anunciado el ingreso de Lezama a la poesía.

Pero el intento de fundamentar un sistema poético es tan grande que se sospecha algo más que un ingreso a un nuevo territorio. Estamos frente al descubrimiento que la poesía estaba dentro de José Cemí, ese «apasadumbrado fantasma de nadas conjeturales» de que ha hablado Lezama,

⁴⁶ *Ibid.*, p. 536.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 226 a 229.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 452.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 452.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 428.

⁵¹ «Una oscura pradera me convida», en revista *Islas*, número dedicado al «Panorama de la poesía moderna cubana» (Universidad Las Villas, Cuba, octubre-diciembre 1967), p. 338.

para «el que ha nacido dentro de la poesía». Gracias al sentimiento del «peso de su irreal, su otra realidad, continuo», el poeta «va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles»⁵².

A la poesía se llega por iluminación —ha escrito Lezama en otra ocasión⁵³— y responde a un desafío de la realidad, palabra de la que nace y por la cual participa en el verbo universal. Así, la poesía se convierte a sí misma en «una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias», como ha explicado Cintio Vitier.

Sin embargo, esa poesía no «es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad provoca estela o comunicación inefable». Por un lado, «hay una enemistad original, de raíz sagrada, entre la criatura y la sustancia poética», y por el otro, «hay también una atracción irresistible entre la criatura y la sustancia poética»⁵⁴. Ese cuerpo enemigo, ese «enemigo rumor», siempre a la misma distancia, no cesa de mirar al poeta.

¿Es acaso Oppiano Licario, personaje que reaparece con fuerza al final de *Paradiso*, encarnación de ese cuerpo poético «enemigo»? ¿Es ése el momento en que «la sombra de un fantasma adquiere su cuerpo de engaño?»⁵⁵. En todo caso, cuando José Cemí penetra en la casa iluminada y recibe de la acongojada hermana de Licario un poema, se confirma su ingreso al último círculo del paraíso, el que permite esperar una verdadera utopía de la esperanza. Al precisarse el encuentro del azar y del destino del poeta, la imagen penetra definitivamente en la naturaleza y la sustituye.

«Para un escritor que ya ha cumplido sus días y sus ejercicios, el centro del paraíso es la novela; ella ordena el caos, ella lo tiende bajo nuestras manos para que podamos acariciarlo —ha declarado el propio Lezama Lima⁵⁶—. En *Paradiso* lo lejano está próximo, todos los opuestos se resuelven en forma de cercanía.» Esta forma de actuación de lo imposible sobre lo posible, creación de «un posible actuando en la infi-

⁵² «Las imágenes posibles» (*Introducción a los vasos órficos*, por José Lezama Lima, Barcelona: Barral Editores, 1971), p. 23.

⁵³ Citado por Carmen Ruiz Barrionuevo («Paradiso o la aventura de la imagen», en *Anales de literatura hispanoamericana*, Madrid, vol. VIII, 1980, p. 222).

⁵⁴ *Lo cubano en la poesía*, por Cintio Vitier (La Habana, 1970), p. 444.

⁵⁵ *Introducción a los vasos órficos* (*op. cit.*, p. 55).

⁵⁶ «Por qué escribí *Paradiso*», en *Índice*, revista citada.

nitud»⁵⁷ es, justamente, uno de los caracteres esenciales de la utopía entendida como dinámica creadora.

Esta utopía apuesta a una proyección futura más que en una reconstrucción del pasado «perdido». El espacio novelesco creado por la poderosa sustitución y total arbitrio de la imagen como «sobrenaturaleza», al decir de Guillermo Sucre, es finalmente una forma de objetivación literaria de la utopía: el espacio que anhela todo hombre como justificación y nostalgia de una medida perdida o posible. Una utopía poética que Lezama definía como «ese ascender hacia la luz como acierto de la posibilidad».

⁵⁷ «La imagen histórica», en *Introducción a los vasos órficos*, cit., p. 158.

⁵⁸ *Imagen y posibilidad* (op. cit., p. 20).

