

TOMO II

H O M E N A J E

Luis Jaime Cisneros

Capítulo 56



Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú
FONDO EDITORIAL 2002

Homenaje Luis Jaime Cisneros
Tomo II

Editor: Eduardo Hopkins Rodríguez

Diseño de carátula: Gisella Scheuch

Copyright © 2002 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica
del Perú. Plaza Francia 1164, Lima
Telefax: 330-7405. Teléfonos: 330-7410, 330-7411
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Obra Completa rústica:
9972-42-473-1
Tomo II: 9972-42-475-8
D.L. 1501052002 2422

Obra Completa tapa dura:
9972-42-476-6
Tomo II: 9972-42-478-2
D.L. 1501052002 2421

Primera edición: julio de 2002

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier
medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Paradiso, los incas y el peligro con epifanía

José A. Mazzotti

Harvard University

*Para el Maestro Luis Jaime Cisneros,
Lezama de conocimientos y generosidad*

A PARTIR DE ALGUNOS PASAJES aparentemente insignificantes del texto me interesa reformular un planteamiento ya transitado por la crítica sobre la presencia y la función de la metáfora, la imagen y el pensamiento mítico en *Paradiso*, y volver a interpretar así lo que, a luces de una visión poética de la realidad y la escritura, aparece como el *axis mundi* no solo de las nostalgias familiares de Cemí, sino del mismo constructo verbal. Esta revelación de la epifanía (anagnórisis y asombro) parte del develamiento que la relectura cuerpo a cuerpo con la obra y su crítica ha ido brindando en los últimos años. No me espanto en haber concluido esa tarea, sino solo en subrayar un dato más para reafirmar, y en algunos casos añadir modestamente, algo a lo que han dicho autores como Lihn, en 1984; Junco Fazzolari, en 1979; Gimbernat, en 1982; Fernández Sosa, en 1976; y Albana, en 1985; refiriéndose a distintos niveles de significación de la célebre novela-poema de Lezama Lima.

La breve disección que quiero proponer inicialmente se relaciona por fuerza con el conjunto de la obra, y resulta impensable cualquier explicación seria de los fragmentos que he escogido sin una referencia y *suplementación* (en el sentido derridiano del término, es decir, como añadido pero también como suplección explicativa) del texto en tanto totalidad. De ahí que los pasajes en los que se hace referencia a la cultura incaica, pese a su obvia inexactitud histórica, resulten plenamente coherentes dentro del «sistema poético» alrededor del cual se sostiene no solo *Paradiso*, sino el corpus lezamiano mismo.

Todos los datos a la mano hablan de la inagotable sed de lectura que el autor Lezama poseía. Solo como muestra habría que mencionar un momento de la entrevista aparecida en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, en que él mismo lo confiesa: «Yo ya desde esa época [la juventud] había preferido ser un estudioso y abandonarme

como todo poeta incipiente a la volutuosidad de la más variada lectura». ¹ Nada más en *Paradiso*, las múltiples referencias culturales, que hacen a Mario Vargas Llosa calificar el texto como «exótico» en el sentido de asumir lo europeo desde la perspectiva cubana y latinoamericana, y no al revés, ² son muestra de una preocupación por algo que resulta común en algunos de los mayores escritores contemporáneos: el diálogo con las culturas y con los tiempos ajenos a la modernidad, a fin de contribuir a la construcción de una subjetividad multiposicional en principio, pero a la larga fundamentadora de la institución literaria en sus más radicales implicaciones (de dominación de lengua y género, por ejemplo). Tal parece ocurrir en los microtextos con alusiones a los incas como elementos de una otredad que sirve para actualizar el principio del pensamiento por imágenes regidor de la obra en su conjunto. Mediante este mínimo hilo de Ariadna ejerceremos una lectura totalizante que nos permita desentrañar las razones y funciones de su presencia en la obra lezamiana. Veamos.

Góngora, el Inca Garcilaso y las flechas

En el capítulo IX, durante una de las primeras intervenciones de José Cemí dentro de las extensas conversaciones que la amistad con Fronesis y Foción motiva, el personaje apunta, satirizando las deficiencias de la crítica literaria de su momento:

Por ejemplo, en Góngora es frecuente la alusión a las joyas incaicas, sin embargo, no se ha estudiado la relación de Góngora con el Inca Garcilaso, en el tiempo en que ambos coincidieron en Córdoba. Los incas en la imaginación de Góngora; he ahí un delicioso tema. ³

En efecto, se trata de un tema que ha sido desarrollado solo por uno de los especialistas en el Inca Garcilaso. ⁴ El conocimiento de Góngora

¹ VARIOS. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas, 1970, p. 13.

² *Ib.*, p. 173.

³ LEZAMA LIMA, José [1966]. *Paradiso*. Revisada por el autor y al cuidado de Carlos MONSIVÁIS y Julio CORTÁZAR. Buenos Aires: Era, 1979, p. 257.

⁴ Ver MIRÓ QUESADA, Aurelio. *El Inca Garcilaso*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994, especialmente pp. 212-217.

sobre los incas, a los que utiliza como fuente de riqueza plástica para algunas poderosas metáforas de las *Soledades*, merece un seguimiento más amplio, y no es seguro que hayan sido únicamente el contacto personal ni las lecturas del Inca Garcilaso las únicas fuentes para la construcción de esta utopía tan en boga a principios del XVII. Podríamos extendernos largamente sobre la visión de América como Arcadia, edad de oro o *locus amœnus* en la Europa expansionista, y específicamente en la visión imperial que investigadores como John Beverley han identificado en las *Soledades*.⁵ Pero lo que interesa es no solo plantearse la relación inteligente que Cemí propone entre Góngora y el Inca Garcilaso, sino también la relación entre Lezama y el mundo incaico, que se da de una manera análoga a la del caso anterior, al menos en lo que al texto se refiere.

Esto aparece claramente en algunos de los siguientes casos de alusión al tema incaico. El primero se ubica en el capítulo XI, en el que, luego de una densa meditación sobre la poesía (reflexión a la que se aludirá nuevamente más adelante), Cemí observa las estatuillas diversas de una vitrina y encuentra en ellas los «unitivos agrupamientos espaciales»⁶ análogos a los que la visión reconstructiva de la poesía ejerce sobre la realidad. Una de esas figurillas era:

[...] un Cupido, cupidón, cupiditas, significaba deseo, a quien a la ausencia de arco, era esa tal vez su justificación en el rastro donde la había comprado, trocaba en un ángel. Las flechas que aún lucía en el carcaj que llevaba en las espaldas, le daban un aspecto de doncel persa en una miniatura, de atleta griego o de inca en el séquito del prodigioso Viracocha.⁷

La descripción se prolonga por varios párrafos más, y tiene por objeto plantear algunas muestras de la visión por analogía y por imágenes que prima a lo largo del libro. Por lo que ahora nos concierne, no hace falta nombrar más que a uno de los mayores historiadores del período de invasión española del mundo andino, John Hemming,⁸ quien ha-

⁵ BEVERLEY, John. *Del Lazarillo al sandinismo*. Minnessotta: University of Minnessotta Press, 1987, especialmente el capítulo «Góngora y el gongorismo: barroco de Estado».

⁶ LEZAMA LIMA, José, ob. cit., p. 379.

⁷ Ib., p. 378.

⁸ HEMMING, John. *The Conquest of the Incas*. Londres: Penguin Books, 1970, p. 85.

bla de la capacidad militar de las tropas incaicas y de su carencia de arcos y flechas precisamente por la ausencia de maderas adecuadas en las regiones en las que la población quechua habitaba.

Por otro lado, en una siguiente alusión a los incas, el narrador menciona, entre los objetos que Cemí observa en uno de sus estantes, un:

[...] cofre peruano, de plata con relieves de medialuna y morteros para el maíz, levantado por cuatro incas, en cuyas piernas un tanto curvadas se veía el esfuerzo sostenedor.⁹

Nada sería inexacto si no fuera por la palabra *incas*, que revela en el objeto una procedencia desconocedora de la tradición quechua, en que los incas eran solamente los miembros de la familia real por línea directa, y, más exactamente, los emperadores mismos, a los cuales es difícil imaginarse cargando objetos pesados y menos cofres, a la manera de los *yanakuna* o esclavos directamente ligados con labores manuales (aunque el tema, ciertamente, podría quedar abierto a debate). El plano de la representación que la estatuilla supone es una pauta de escritura en la que el narrador «lee» una historia y un mundo convenientes a su planteamiento imaginario. Naturalmente, piezas de arte de ese tipo, si son procedentes del Perú, difícilmente pueden ser del período prehispánico (por lo inusual del diseño), lo cual importa muy poco para el problema de la «verdad poética», antes que de la verosimilitud, presente en el texto.

En el capítulo XII, en uno de los cuatro sueños que concurren para plantear la particular visión lezamiana sobre el tiempo y su superación mediante la transfiguración del pasaje final del capítulo, la narración en primera persona (presumiblemente Cemí, como señala Cintio Vitier en la edición crítica de 1988)¹⁰ dice que:

La influencia lunar sobre el cuadrado vacío del patio de mi casa, luego sobre el proscenio igualmente vacío, después sobre el huevo de marfil, hasta ese momento de mi transcurrir había sido muy decisiva. El mismo huevo de marfil parecía una luna achicada por procedimientos incaicos, como la reducción que hacen de los cráneos.¹¹

⁹ LEZAMA LIMA, José, ob. cit., p. 381.

¹⁰ VITIER, Cintio (coord.). *Paradiso*, de José Lezama Lima. Ed. crítica. Nanterre: ALLCA XX (Colección Archivos, 3), 1988, p. 673.

¹¹ LEZAMA LIMA, José, ob. cit., p. 405.

Diversas fuentes señalan (comenzando por el propio Inca Garcilaso) que la práctica aludida no se daba entre los incas, al menos no — hasta donde se sabe— de la manera como se ha hecho mundialmente famosa, que es la de los indios jíbaros, en la selva nor-peruana y sur-ecuatoriana.

Cualquiera de los casos aludidos se suma a la infinitud de datos sueltos de los que los ímpetus eruditos del autor echan mano. Ignoro si semejante procedimiento se da también en las alusiones a la cultura griega, egipcia o asiria que abundan en el texto. Lo que sí resulta sospechoso es un par de datos más: la utilización que en otro de los sueños del capítulo XII hacen los soldados romanos del cadáver de su general Atrio Flaminio, montándolo sobre el caballo, a la manera del Cid (es decir, se atribuye una leyenda europea medieval a un contexto de la Roma clásica imperial). Asimismo, la pequeña llama de plata que Cemí obsequia a su compañero Fronesis,¹² luego del poema que este compusiera para aquel, resulta una llama que no por ser de plata ni ser peruana aparece menos reveladora del «reino de la imagen», para usar palabras de Julio Ortega en el prólogo de su homónima selección de ensayos. Lezama reafirma así su técnica expresiva, pues el auquérido representado recuerda la presencia de la otredad, territorio reconstruido y reconstruible según los estatutos del pensamiento lezamiano.

Algo sobre el *axis mundi*

Esta breve incursión por las alusiones incaicas de *Paradiso* solo encuentra su propia justificación y las justifica a ellas mismas si delineamos la manera en que se encuadra la estructura familiar (eje inicial de la unidad narrativa de la obra) dentro de la totalidad de la cosmovisión que subyace al texto. Margarita Junco Fazzolari señala que:

La familia es el centro del mundo de la primera parte de *Paradiso*. Es lugar sagrado, *axis mundi*, donde se efectúa una ruptura de niveles que hace posible la comunicación de la tierra con el cielo y con las regiones infernales. Esta ruptura de niveles se expresa generalmente por medio de una columna, escala, montaña, liana, roca o árbol, según ha dicho Mircea Eliade.¹³

¹² *Ib.*, p. 361.

¹³ JUNCO FAZZOLARI, Margarita. *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1979, p. 51.

En efecto, dentro del sistema de pensamiento mítico, la imagen del cosmos como *desideratum* al que las sociedades antiguas aspiraban solía servir de estatuto de ordenamiento mediante el culto a un símbolo que descendía del mundo de arriba, suerte de embajador que establecía la armonía de los astros dominando el caos y desarrollando las instancias de la vida humana hacia valores locales que la diferenciaban de la naturaleza caótica y del mundo de abajo. Naturalmente, la relación con la naturaleza no se daba generalmente en términos de oposición, sino de convivencia, pero el quehacer de la sociedad se basaba en un conjunto de creencias transmitidas mediante la oralidad y la repetición de los hechos de los tiempos primordiales a través de ese acto discursivo, el mito, que ha servido como fuente básica para el estudio de las sociedades no occidentales por parte de la antropología moderna.

Para el caso de la primera parte de *Paradiso*, la familia que supone la verticalidad del *axis mundi* se transfigura en la imagen del árbol, que no es otro que el mismo árbol genealógico de José Cemí. Así lo señalan más adelante la misma Junco y Gimbernat,¹⁴ y a sus ejemplos se podrían añadir algunos más («alcanzaba el Coronel todavía el árbol universal en la última etapa feudal del matrimonio. Inmensas dinastías familiares entroncaban con el misterio sanguíneo y la evidencia espiritual de otras tribus»,¹⁵ etc.).

Sin embargo, ya desde la conciencia del Cemí estudiante comienza a perfilarse un segundo eje vertical de ordenamiento del universo: la poesía. Si bien la escritura ya había sido anunciada por Rialta como hipóstasis que de alguna manera compensaría la muerte del Coronel, en aquellas palabras, las «más hermosas que Cemí oyó en su vida»,¹⁶ el mecanismo transfigurador mediante el cual la poesía aparece como *axis mundi* se revela en la meditación de la página 377, específicamente en el fragmento relativo al espacio gnóstico que la poesía genera:

Espacio gnóstico, árbol, hombre, ciudad, agrupamientos espaciales donde el hombre es el punto medio entre naturaleza y *sobrenaturaleza*. La gracia de la mirada, aliada con la cantidad encarnada en el tiempo, como el tiempo aliado con el fuego en la preparación de lo incorporativo, va

¹⁴ *Ib.*, pp. 52-60; GIMBERNAT DE GONZÁLEZ, Ester. *Paradiso entre los confines de la transgresión*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1982, p. 38.

¹⁵ LEZAMA LIMA, José, ob. cit., p. 70.

¹⁶ *Ib.*, p. 246.

evaporando un sentido para el agrupamiento espacial. Una *evaporación* coincidente, *ascendente* también, como si le llevase un homenaje al *cielo paternal*. Otras veces esa *evaporación* terrenal se encontraba un camino inverso con el aliento, punto también que *descendía* de los dioses a las inmensas extensiones de la nocturna. [las cursivas son mías]¹⁷

De este modo, el tiempo incoativo, el de los orígenes que plantean una dialéctica en la disolución de los contrarios para lograr la síntesis de la imagen poética, se sitúa en la superioridad espacial. Este «Uno germinativo» es el que aparece en el acto de la fecundación de las flores que Roxana, la musa carnal y ambivalente de Adalberto Kuller, sale a regar todas las tardes,¹⁸ y es el mismo que Cemí identifica en la disposición de los objetos que la noche configura en el tránsito hacia el velorio de Oppiano Licario, en el capítulo final.¹⁹

La capacidad para identificar mediante la visión poética los elementos que ligán al mundo terrenal con los mundos de arriba y de abajo se hace patente cuando Cemí ha recibido la primera lección por parte de Licario y acaba de leer el breve poema que este le deja en herencia:

Cemí con los ojos muy abiertos atravesaba el inmenso desierto de la somnolencia. Veía a la llamita de las ánimas que se alzaba en los cuerpos semisumergidos de los purgados durante una temporada. Llamitas fluctuantes de las ánimas en pena. Luego, contemplaba unas fogatas que como árboles se levantaban en el acantilado. Lucha tenaz entre el fuego y las piedras. Después, eran llamaradas que querían tocar el embrión celeste [...].²⁰

¹⁷ Lezama se encarga de hacer en sus ensayos más explícitas aun sus concepciones sobre el sistema poético dentro del que se inscribe. Nos propone, en «Confluencias», que la sobrenaturaleza es «un espacio desconocido y un tiempo errante que no se aposenta sobre la tierra. Sin embargo, paseamos en ese aquí y transcurrimos en ese ahora, y logramos reconstruir una imagen. Es la sobrenaturaleza» (LEZAMA LIMA, José. *Confluencias. selección de ensayos*. Selección y prólogo de Abel E. PRIETO. La Habana: Letras Cubanas, 1988, p. 419). Sin embargo, la sobrenaturaleza «poco tiene que ver con el *proton pseudos*, la mentira poética de los griegos, ya la sobrenaturaleza no pierde nunca la primordialidad de donde procede, pues suma el uno con el uno indual» (ib., pp. 419-420). Gracias a la sobrenaturaleza, entonces, el ser humano logra configurar el mundo alrededor suyo y concebirse como ente en continuidad ininterrumpida, en resurrección constante, como apunta Lezama en el mismo ensayo.

¹⁸ LEZAMA LIMA, José, ob. cit., p. 435.

¹⁹ Ib., p. 480.

²⁰ Ib., p. 489.

El aprendizaje, pues, ya está sellado, y el final del libro coincide con el principio de una nueva etapa (o un nuevo tiempo mítico) y con la certeza de la transfiguración poética como patrón ordenador de la realidad (naturaleza) para crear lo que Lezama ha venido llamando la «sobrenaturaleza».

El *imago mundi* y el tiempo de los orígenes

Ahora bien, como señala Adriana Valdés,²¹ el «paradiso» del libro-objeto se encuentra no tanto en sus referentes familiares o amicales como en el acto de la escritura misma. Cabe plantearse, entonces, cuáles son los mecanismos principales mediante los cuales se configura el universo en el discurso, o, mejor, cómo ese discurso específico constituye en sí un buen ejemplo de la «sobrenaturaleza» anhelada. La imagen del mundo paradisiaco se logra con la eliminación del tiempo y del espacio en sus acepciones lineales y progresivas, en un constante ejercicio de transfiguración que contiene en su interior cadenas de tropos de variada extensión, gracias a las que el decir poético adquiere su virtud modeladora.

Resultaría demasiado ocioso hacer una enumeración y descripción de las metáforas, metonimias y símiles con que el texto propone incansablemente una ruptura de los patrones convencionales de entendimiento o de lo que comúnmente se entiende como la función referencial del lenguaje. Prefiero centrarme en aquellos procesos metafóricos en los cuales se da una transfiguración en el plano de la sintaxis narrativa, es decir, cómo dos o más sucesos presentados durante el curso del relato devienen en *otro* elemento que permite agruparlos y los transforma, dándoles sentido y justificándolos dentro de la economía general del texto. Algunos de los casos más notorios ya han sido examinados, y solo conviene repetirlos en su relación con la *imago mundi* lezamiana y en sus relaciones con la discursividad mítica en general.

En el capítulo VII, por ejemplo, mientras los tres hijos del Coronel y Rialta juegan a los yaquis, leemos:

²¹ VALDÉS, Adriana. «Paradiso de Lezama Lima». En: *Paradiso: lectura de conjunto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 30-31.

Los tres niños estaban tan abstraídos que el ascender de la pelota se cristalizaba como una fuente, y la fijeza de la mirada en el esparcimiento de los yaquis, los extasiaba como cuando se contempla, en demorados trechos de la noche, las constelaciones. Estaban en ese momento de éxtasis coral que los niños alcanzan con facilidad. Hacer que su tiempo, el tiempo de las personas que los rodean, y el tiempo de la situación exterior, coincidan en una especie de abandono del tiempo, donde las semillas del alcanfor o de las amapolas, el silencioso crecer nocturno de los vegetales, preparan una identidad oval y cristalina, donde un grupo al aislarse logra una comunicación semejante a un espejo universal.²²

La escena constituye el primer paso para la transfiguración siguiente: la de las losetas en la imagen del Coronel muerto, con su «guerrera completa»²³ y los botones «más brillantes que su cobrizo habitual».²⁴ Esta «sensación de que penetraban en un túnel [...] se abría dentro de un instante»,²⁵ el instante que contiene el tiempo entero, pues comunica con el cosmos anunciado en las constelaciones a través del canal vertical, la fuente cristalizada del ascender de la pelota.

Sin embargo, nos encontramos ante lo que el mismo Lezama llamó la parte «placentaria» del libro (ver la entrevista citada), en la que las transfiguraciones que refuerzan el *axis mundi* familiar crean el espacio preciso para la contemplación del discurso *per se*, más allá de la anécdota narrativa. Recuérdese, por ejemplo, la escena final del capítulo VII, en que Cemí, sin conocer aún la muerte del tío Alberto:

[...] recordaba tan sólo la tibiedad de la mano que había cogido de las suyas el langostino para que se abrazase al pie de cristal del frutero. Le pareció de nuevo ver al langostino saltar alegre en la cascada de la iridiscencia desprendida por la bandeja con las frutas. Volvió de nuevo el frutero a lanzar una cascada de luz, pero ahora el langostino avanzaba, al refractarse los colores frutales, hacia un cementerio de coral.²⁶

Visión del niño que habrá de cobrar cuerpo más tarde en el suceder metafórico del relato, pero que establece de antemano, mediante

²² LEZAMA LIMA, José, ob. cit., p. 173.

²³ Ib., p. 174.

²⁴ Ib., p. 175.

²⁵ Ib., l. cit.

²⁶ Ib., p. 211.

la transfiguración que el discurso ejerce, la pauta de lo que Alberto significa en la impresión de Cemí sin que este conozca el otro extremo de la analogía.

Un caso semejante aparece de manera explícita en el sueño provocado en Cemí por los polvos antiasmáticos, luego de las palabras de Rialta: «Ese sueño artificial que lo aliviaba, lo convertía a su vez en el análogo o pareja de los contrarios más inesperados en sus mutaciones».²⁷ Prefiguración que anuncia de alguna manera «ese estado de inocencia»²⁸ al que Fronesis alude en su discurso sobre los homosexuales, los niños y los poetas, los cuales, al compartir el estado de *paideuma*, pueden acceder a «la región del hechizo y el devenir dentro de sus contornos», es decir, al «tiempo de una transfiguración».²⁹ Pero el primer indicio en que el poder del poeta se evidencia está en la misma página, cuando Fronesis señala que el poeta, para acceder a ese estado, «tiene que haber dominado el caos», y que su grandeza, así como la del ser humano en general, «consiste en que puede asimilar lo que le es desconocido».³⁰

Más adelante, en el capítulo XI, la narración revela a Fronesis como una suerte de transfigurador en su relación con Foción, pues:

[...] había hecho una transposición, en la que su verbo de energía sexual ya no solicitaba el otro cuerpo, es decir, ya no buscaba su encarnación, ir del hecho al cuerpo, sino, por el contrario, partiendo de su cuerpo, lograba la *aireación*, la sutilización, el neuma absoluto del otro cuerpo.³¹

De este modo, Fronesis («la sabiduría») atrapa la inteligencia de Foción, transfigurando el cuerpo de este, y se convierte a sí mismo en el primero que parte hacia la epifanía («se fue para saborear humanísticamente las vacaciones de Navidad, para observar las metamorfosis del acto saciente de Aristóteles en la Epifanía», dirá Cemí en la página 363). La adoración por el acto divino revelado, atribuido inicialmente a los Reyes Magos, sirve como analogía para establecer el acceso hacia el «espacio gnóstico» que concluye en la construcción de la sobrenaturaleza.

²⁷ Ib., p. 247.

²⁸ Ib., p. 264.

²⁹ Ib., l. cit.

³⁰ Ib., p. 265.

³¹ Ib., p. 347.

Así, el maestro de Cemí, Oppiano Licario, se erige también en modelo poético, de una manera todavía más radical que la de Fronesis, pues encuentra en la realidad viviente las agrupaciones unitivas que ya Cemí había venido intuyendo desde sus meditaciones en el capítulo XI:

Lo único que puede interesarme es la coincidencia de mi yo en la diversidad de las situaciones. Si dejo pasar esas coincidencias, me siento morir cuando las interpreto, soy el artífice de un milagro, he dominado el acto informe de la naturaleza.³²

Así es como, ya en el capítulo final, el narrador dice:

Licario se nutría, en su extensibilidad cogitada, de esas dos corrientes: una ascensión del germen hasta el acto de participar, que es conocimiento para la muerte, y luego en el despertar poético de un cosmos que se revertía del acto hasta el germen por el misterioso laberinto de la imagen cognoscente.³³

Cosa que Cemí aprenderá pronto y que solo vale la pena mencionar aquí en función de lo que acontece en el capítulo XII: la visión del origen primordial, en que el tiempo es vencido y la transfiguración del sueño se manifiesta «como si las dos superficies hubiesen unido sus aguas»,³⁴ al coincidir por un hecho absolutamente fortuito, la caída de un compás y de una escultura antigua, los dados de los centuriones durante el juego de las Tabas. Vale decir, que mientras en uno de los sueños se opera la transfiguración del rostro de Juan Longo en el del general romano, en otro, los números de los dados revelan un correlato de armonía («la tetractis, el cuatro, dios», dice Lezama en la página 422 de *Confluencias*) que conduce a su vez a la eliminación del tiempo lineal, a la vuelta a los orígenes, que es el tiempo de la poesía (de ahí la originalidad de toda auténtica poética, según explica Octavio Paz en *Los hijos del limo*), pese a que no siempre «hay un fácil acceso a ese tiempo primordial u original, sino más bien un afán por lograr el tiempo ido, el tiempo perdido», de acuerdo con Gimbernat.³⁵

³² Ib., p. 442.

³³ Ib., p. 459.

³⁴ Ib., p. 428.

³⁵ GIMBERNAT DE GONZÁLEZ, Ester, ob. cit., p. 32.

Ahora bien, y pasando al tema de los géneros literarios, este mecanismo transfigurador, que tiene como meta la creación de una *imago mundi* anterior a la lógica (recordemos el carácter prelógico y no ilógico de la poesía, según el mismo Lezama lo describe en «A partir de la poesía», página 386 de *Confluencias*), surge en *Paradiso* de recursos cuya procedencia no es exclusivamente poética ni exclusivamente narrativa. Uno de los mayores escollos con que se ha encontrado la crítica sobre *Paradiso* es su multivalencia genérica, que en la literatura en castellano se manifiesta a través de la llamada ruptura de los géneros y que no es nada reciente (desde *Azul*, de Darío, o los *Cuentos frágiles*, de Gutiérrez Nájera, encontramos ya sólidas muestras de este claro rasgo de modernidad literaria), y menos lo es en la literatura de otras lenguas. Pero la particularidad de *Paradiso* consiste en que no solo se vale de múltiples recursos de género (desde la poesía, la narración o el ensayo filosófico hasta la biografía, la crítica literaria e inclusive el teatro, si atendemos a la forma directamente dialógica de muchas de las intervenciones de la triada Foción-Cemí-Fronesis), sino que hace de todo este aparato verbal una particularísima e inclasificable versión de lo que ya venía anunciado en sus libros de poesía y en sus ensayos.

La cercanía del sistema poético del mundo con el pensamiento mítico incluye, sin embargo, un problema que *aparentemente* es solo patrimonio de la crítica textual. Me refiero al tema de las variaciones y omisiones presentes en la edición de Era (utilizada para este trabajo), a la que Lezama tuvo acceso directo, y a partir de la que podría pensarse en su poca capacidad como corrector de pruebas e inclusive de su propio estilo, si tenemos en mente, sobre todo, un modelo de escritor artesano y perfeccionista.

Todo apunta a indicar que la cosmovisión planteada en los textos trasciende a estos y se posesiona del autor para convertirlo en lo que en términos antropológicos se denomina un relator de mitos, lo cual implica, naturalmente, que, dado el carácter oral de la transmisión del mito, todas las variantes, a nivel de mitemas y de estilo, constituyan versiones del mito central, convirtiéndose este en una entidad cultural pasible de enriquecimiento y de distintas perspectivas, nunca alejadas, sin embargo, de su estructura central.³⁶

³⁶ Señala Levi-Strauss que «todas las versiones pertenecen al mito» (LEVI-STRAUSS, Claude. «La estructura de los mitos». En: *Antropología estructural*. La Habana: Artes y Letras, 1970, p. 201), y que presentan variantes cuya matriz abstraída sería una serie de categorías mentales cuyas manifestaciones serían distintas según las particularidades de cada una de sus emisiones.

Por ejemplo, podrían mencionarse los casos de la página 157 (con el sintomático empastelado de la línea «los reflejos, los tonos intermedios, que hacen que se retenga más», que motiva, fuera de su lugar, una imagen vaga y lejana, propicia a la atmósfera de recuerdo desvaído que circunda las vacaciones de Violante y Cemí), de la página 194 («solo lo mostraba en muy contadas ocasiones, semejantes a las que ella lo había visto en su juventud», en que el «que» juega un débil papel como circunstancial en la subordinada —careciendo de preposición—, lo cual motiva una impresión de descuido estilístico), de la página 288 (con la confusión, por parte del narrador, de la autoría de la frase «la hipertelia de la inmortalidad», atribuida a Fronesis, cuando es Foción quien realmente la dijo, como bien anota Junco)³⁷ y así por el estilo, sobre todo si comparamos con las ediciones críticas de Eloísa Lezama y Cintio Vitier.

Volviendo a los incas (o contra el *deus otiosus*)

En realidad, estas mínimas incoherencias pueden servir de pauta para explicar la motivación central de la escritura lezamiana, en la que el saber mitopoético cumple una función fundamental. Naturalmente, y tratándose de un discurso escrito, la existencia de tales incoherencias y variantes parece a simple vista ser motivo más de la negligencia que de otra cosa; sin embargo, si atendemos a las obvias características del sistema poético lezamiano, resultan perfectamente congruentes con el saber mitopoético y operan a manera de analogías del texto oral en el texto escrito.

No olvidemos que la estirpe de la configuración lezamiana del mundo tiene antiguas raíces, que se confunden en el tiempo con las cosmovisiones transmitidas a partir del pensamiento oral. Sobre la antigüedad histórica de las raíces de las que se nutre el sistema lezamiano, Fernández Sosa nos dice:

En su búsqueda del arquetipo del conocimiento divino, Lezama la inicia en el período mítico griego, siglo VII a.C., cuando[,] afirma, empezó la idea de que el conocimiento poético es el conocimiento absoluto. Recuerda que en

³⁷ JUNCO FAZZOLARI, Margarita, ob. cit., p. 88.

el siglo pasado Rimbaud intentó esa vía por medio de una red de asociaciones [...]. Pero Rimbaud solo continuaba una tradición interrumpida.³⁸

Esta antigüedad, sin embargo, no es la única vía para explicar de qué manera opera el fenómeno de las variantes. En Lezama, hijo periférico de la modernidad occidental y heredero de una cultura escrita y secularizada, el sistema poético, pese a sus reminiscencias prerracionalistas, incluye una rigurosísima lógica explicativa. Así lo detalla más adelante el mismo Fernández Sosa:

Recordemos la afirmación de Lezama sobre la existencia de la poesía fuera de la literatura para poder seguir entendiendo las siguientes afirmaciones: si cada acto desprende su forma, esperamos la secuencia de la forma desprendiendo su naturaleza en la diversidad o en el tiempo. Por eso la forma se trueca en objeto o en conocimiento dentro del ser, necesitamos irradiar, construir imágenes que son los residuos de aquel acto, a través de la voracidad de las formas.³⁹

En efecto, al irradiar esas imágenes-residuos del acto primordial, queda, como en la reminiscencia platónica de las ideas, la vaguedad de un recuerdo inconcluso, que muchas veces no implica la «visión completiva». De ahí que pueda sugerirse como parte activa de la poética lezamiana no solo las variantes textuales, sino las mismas inexactitudes históricas, que mencionamos en el caso de las alusiones a los incas. Dichas inexactitudes, que poco favor le hacen a la verosimilitud, en realidad tienen la enorme virtud de reforzar el carácter mitopoiético de la obra, en la medida en que funcionan como elementos de la imagen que en su momento se pretende plantear para cada uno de los objetos de comparación. Así, por ejemplo, en el caso de la estatuilla con carcaj, el doncel persa y el atleta griego que aparecen en términos de igualdad comparativa con el inca reconstruyen con este la variedad plástica del referente, y obligan al lector a situarse frente a una otredad no solo cultural y temporal, sino básicamente estética, resaltando como fenómeno la relación unitiva no solo de esa estatuilla con otras, sino de los distintos elementos que el reverso de esa sola estatuilla puede ofrecer en términos del extrañamiento que produce ante

³⁸ FERNÁNDEZ SOSA, Luis F. *José Lezama Lima y la crítica anagógica*. Miami: Universal, 1976, p. 91.

³⁹ *Ib.*, L. cit.

Cemí y el lector. Doncel persa/atleta griego/inca en el séquito del prodigioso Viracocha (con flechas o sin ellas) conforman una tríada que remite a un mundo heroico y primordial, cuya imagen —y solo ella— es la que interesa para el complejo trabajo de filigrana que implica montar una a una las señas de esa gran imagen (*imago mundi*) de la sobrenaturalidad.

Cosa semejante ocurre en el caso del cofre, el cual, al ser visualizado, contiene la fuerza expresiva no solo del referente inmediato, sino de la utopía perdida que hasta hoy se extiende con respecto al valor, la fuerza y la nobleza de los incas. Esta imagen, sin embargo, se ve enriquecida más adelante al presentarse a los incas como reducidos de cabezas, con lo cual se nos recuerda que se trata de mundos extraños, regidos por leyes cuyo misterio impiden la identificación inmediata del lector sujeto occidental con ese *otro*. Pero —y ahí el mérito del texto— la otredad (poética) revela su poder a través de los niveles connotativos de la imagen, pues una luna cortada y reducida como una cabeza en la época de los incas implica rasgos no solo de sanguinaria y horror, sino de antigüedad, como si el hecho y la visión de la luna hubieran ya ocurrido de antemano y Cemí se limitara a «recordar», irradiando el narrador el «residuo de la forma», que de inmediato nos pone en contacto con el acto primordial: el encantamiento de los tiempos antiguos, regidos por una lógica y costumbres diferentes.

Pero es bueno subrayar que esta «forma» irradiada no es en absoluto la de la civilización incaica, ni siquiera en términos de lo que esta significa dentro de la cultura popular contemporánea. Se trata, más bien, de lo que el texto propone jugando con esa concepción, para despertar, de este modo, la verdadera imagen poética, la única capaz de remitirnos al reino de la sobrenaturalidad, gracias a su aparente conexión con el tiempo de los orígenes y a los valores que el imaginario occidental le atribuyó durante las primeras décadas de la invasión europea a tierras americanas, y que hoy solo existe, precisamente, a manera de imagen poética.

De este modo, el «busca el peligro de lo más difícil» que Rialta aconseja a Cemí adquiere su sentido al hacerse patente la búsqueda por vías originales (de «origen», otra vez) de la otredad que redima al lector de la pobreza interpretativa que una concepción puramente lineal y conclusiva del tiempo y el espacio puede ofrecer del universo. Señala la madre de Cemí:

Hay el peligro que enfrentamos como una sustitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ese es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, el peligro sin epifanía. Pero cuando el hombre, a través de sus días ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día que 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.⁴⁰

Este peligro, que logra su epifanía línea a línea, revela al cubano universal precisamente más cubano y más universal en tanto que afirma un sujeto *otro* de la escritura («su transfigurarse»), capaz de llevarnos por medio de los extraños «laberintos de la imagen» hacia la visión de un mundo inédito o, mejor aun, reeditado por obra y gracia de la palabra poética.

Así, lo específicamente latinoamericano de Lezama no solo podría encuadrarse dentro del ámbito de lo neobarroco, tan cercano a su compatriota Severo Sarduy, sino de la prolongación de una mirada que recoge nociones preconcebidas de lo incoativo (la palabra primordial que sustituye a su referente) usando toda una diversidad de materiales culturales. Aunque sería arriesgado plantear una analogía con lo que algunos autores (desde Foucault, en su capítulo 1, hasta Rincón) encuentran de postmoderno en el argentino Borges, no sería inútil pensar que este manejo múltiple de tiempos y conciencias ajenos a la linealidad progresiva de las narrativas modernas resulta, en el fondo, una afirmación de la presencia letrada del quehacer creativo verbal. En este sentido, la obra de Lezama refuerza una tradición nacional letrada que adquiere máscaras de representatividad multiétnica y plurilingüística donde en realidad hay, como en el uso de los incas, una asimilación a una sola visión (prelógica y mitopoética, es cierto) del mundo externo.

La epifanía se logra, pues, siempre desde un lugar de enunciación, traicionando, de alguna manera, la divinidad no occidental implícita en el nombre taíno de Cemí como ídolo moderno y occidental. Lección que bien vale para las otras literaturas «nacionales» hispano-americanas, con incas o sin ellos.

⁴⁰ LEZAMA LIMA, José, ob. cit., pp. 245-246.

Bibliografía

ALBANA, Eliana

1985 *Paradiso: ruptura del modelo histórico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

BEVERLEY, John

1987 *Del Lazarillo al sandinismo*. Minnessotta: University of Minnessotta Press, especialmente el capítulo «Góngora y el gongorismo: barroco de Estado».

FERNÁNDEZ SOSA, Luis F.

1976 *José Lezama Lima y la crítica anagógica*. Miami: Universal.

FOUCAULT, Michel

1973 *The Order of Things*. Tr. de *Les mots et les choses* [1966]. Nueva York: Vintage Books.

GIMBERNAT DE GONZÁLEZ, Ester

1982 *Paradiso entre los confines de la transgresión*. Veracruz: Universidad Veracruzana.

HEMMING, John

1970 *The Conquest of the Incas*. Londres: Penguin Books.

JUNCO FAZZOLARI, Margarita

1979 *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

LEVI-STRAUSS, Claude

1970 «La estructura de los mitos». En: *Antropología estructural*. La Habana: Artes y Letras.

LEZAMA LIMA, José

1979 [1966]. *Paradiso*. Revisada por el autor y al cuidado de Carlos Monsiváis y Julio Cortázar. Buenos Aires: Era.

1981 *Confluencias. selección de ensayos*. Selección y prólogo de Abel E. Prieto. La Habana: Letras Cubanas.

1988 *El reino de la imagen*. Selección, prólogo y cronología de Julio Ortega. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

LIHN, Enrique

1984 «Paradiso, novela y homosexualidad». En: *Paradiso: lectura de conjunto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

MIRÓ QUESADA, Aurelio

1994 *El Inca Garcilaso*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PAZ, Octavio

1993 [1974]. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

RINCÓN, Carlos

1989 «Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno. Perspectivas del arte narrativo hispanoamericano». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XV, n.º 29.

VALDÉS, Adriana

1984 «Paradiso de Lezama Lima». En: *Paradiso: lectura de conjunto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

VARGAS LLOSA, Mario

1970 «Paradiso: una *summa* poética, una tentativa imposible». En: *Varios. Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas.

VARIOS

1970 *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas.

VITIER, Cintio (coord.)

1988 *Paradiso*, de José Lezama Lima. Edición crítica. Nanterre: ALLCA XX (Colección Archivos, 3).