

José Lezama Lima: el encuentro con la imagen

En el origen de la vocación literaria de José Lezama Lima hay un recuerdo de infancia que marcará con fuerza su vida y que, según sus propias palabras, determinará su ingreso en el mundo imaginario y consecuentemente su paso a la escritura:

Quando mi padre murió yo tenía ocho años, y esa ausencia me hizo hipersensible a la presencia de una imagen. Ese hecho fue para mí una conmoción tan grande que desde muy niño ya pude percibir que era muy sensible a lo que estaba y no estaba, a lo visible y a lo invisible. Yo siempre esperaba algo, pero si no sucedía nada entonces percibía que mi espera era perfecta, y que ese espacio vacío, esa pausa inexorable tenía yo que llenarla con lo que al paso del tiempo fue la imagen... Aquella imagen patriarcal nos dio una unidad suprema e instaló en Mamá la idea de que mi destino era contar la historia de la familia. Tú tienes que ser el que escriba, decía ella, tú tienes que. La muerte me ofrendó un nuevo concepto de la vida, lo invisible empezó a trabajar sobre mí. Todo lo que hice está dedicado a mi madre. Su acento me acompaña en la noche cuando me duermo y en la mañana cuando me despierto. Oigo su voz de criolla fina que me repite: escribe, no dejes de escribir. No sé si mis obras son dignas de ese mandato.

En el origen de esa vocación, entonces, hay por lo menos un doble estigma: una premonición y un mandato. Si la primera nace de la muerte del padre, el segundo proviene de la voz de la madre. El niño sólo tiene ocho años y seguramente es poco lo que puede comprender de todo eso, pero allí, en la conjugación de ese acontecimiento y esa voz, encuentra ya una continuidad, un destino.

Si la muerte del padre abre repentinamente un vacío insoslayable en la incipiente subjetividad del niño, un vacío que lo deja de pronto como en vilo ante un abismo, el niño sabe también —aunque ese saber sea apenas presentido— que sólo podrá colmar ese vacío, saltar al otro lado del abismo, mediante la prefiguración de lo que ya no está, de lo incorpóreo, de lo invisible, que sólo la imagen hace posible. Su ingreso al universo imaginario entonces será sencillo: la imagen del padre ausente lo lleva de la mano. Además, está también la voz de la madre que apoya ese impulso inicial con lo que

el niño considerará después como un mandato, como un *dictum* que cobra en él la fuerza de un destino: “Tú tienes que ser el que escriba... Escribe, no dejes de escribir”. No hacía falta nada más: el niño ha quedado inscrito ya en los márgenes de una vocación imaginaria de la que no se apartará ni un instante a lo largo de su vida.

Ese recuerdo infantil tendrá más tarde derivaciones significativas. No sólo se origina en él una obra poética y narrativa que se erige ya, en nuestro idioma, contra el paso del tiempo, sino también una poética que habrá de dirigir los pasos de Lezama en cualquier terreno literario en el que incurriere: la poesía, el ensayo, el cuento, la novela. No voy a referirme aquí a esa poética, pues ya ha sido exhaustivamente analizada por otros críticos. Pero sí me interesa señalar, por lo menos, que en el centro de esa poética, como un núcleo generatriz, está la concepción de la imagen no sólo como el puente que nos permite transitar de lo visible a lo invisible, de lo real a lo posible, de lo existente a lo inexistente, sino sobre todo como el único medio de que dispone el hombre para ingresar a esa “posibilidad infinita” que es la resurrección:

...llegué a la conclusión —escribe Lezama— de que esa posibilidad infinita es la que tiene que encarnar la imagen. Y como la mayor posibilidad infinita es la resurrección, la poesía, la imagen, tenía que expresar su mayor abertura de compás, que es la propia resurrección. Fue entonces que adquirí el punto de vista que enfrente a la teoría heideggeriana del hombre para la muerte, levantando el concepto de la poesía que viene a establecer la causalidad prodigiosa del ser para la resurrección, el ser que vence a la muerte y a lo saturniano. De tal manera que si me pidiera que definiera la poesía... tendría que hacerlo en los términos de que es la imagen alcanzada por el hombre de la resurrección.

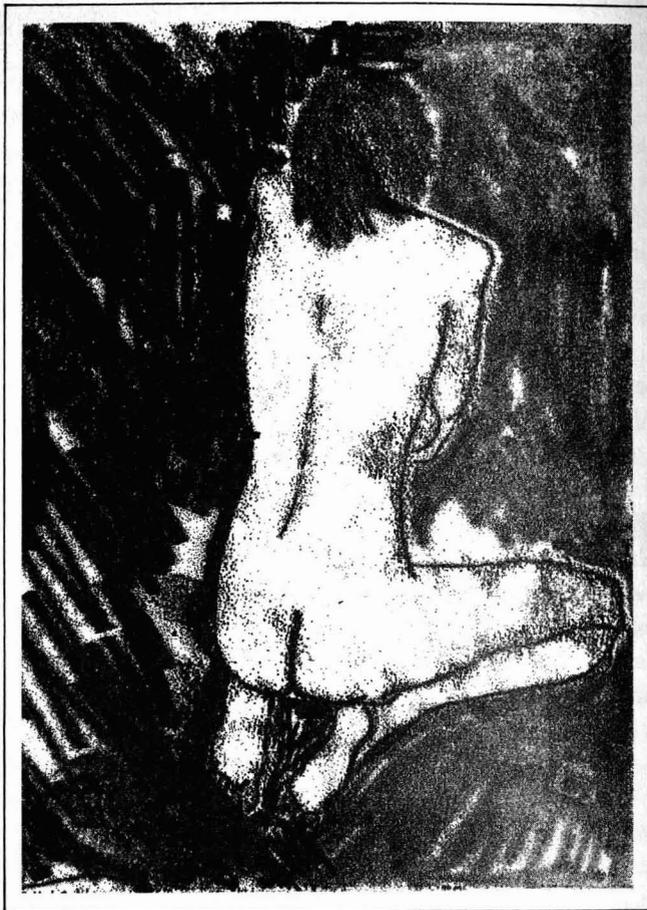
Si la poética de Lezama Lima se erige, en gran medida, a partir de esa huella indeleble que dejó en su infancia la ausencia del padre, su obra poética y narrativa no busca otra cosa que colmar esa ausencia a través de la imagen. *Paradiso* y más tarde *Oppiano Licario* constituyen la culminación, la *summa*, de una escritura en cuyo centro la imagen —como resurrección de una ausencia— latió siempre alimentándola.

La familia de José Cemí: el hogar

La imagen con la que se abre la novela es la de la casa, el ámbito familiar de los Cemí. Se trata de un espacio homogéneo, sin grandes contradicciones, sin fisuras, recorrido por el orden inalterable de una jerarquía que nadie discute, que se acepta como si en realidad se tratara de un *orden natural*. En la cúspide de la pirámide está el Coronel José Eugenio, ese *pater familias* de cuya presencia emana la seguridad y la estabilidad del hogar, la certeza de que nada (ningún peligro) podrá alterar el concierto y la armonía de los que lo rodean, la inviolable continuidad de la vida. Es también el puente que enlaza a la familia con la exterioridad, con el mundo, con el espacio de los otros. En la parte media de la pirámide están Rialta (la madre) y doña Augusta (la abuela), que son las que disponen el orden interno de la casa, el idéntico transcurrir de todos los días. Allí, en el interior del ámbito familiar, son las vicarias del Coronel; se les ha delegado un poder: administrar el orden en la interioridad; un poder, sin embargo, que no rebasa (tampoco lo pretende) los márgenes del hogar. Si el Coronel puede salir y triunfar en el mundo, es porque sabe que su retaguardia —la casa— lo respalda. En la base de la pirámide, como suele ocurrir siempre, están los sirvientes, los que reciben las órdenes, los que con su laborioso trajín de todos los días dan solidez y continuidad a la existencia de toda familia *comme il faut*. Y de alguna manera —límitrofe, periférica— forman también parte de la familia. El Coronel cuida del destino de los hijos de Mamita como si se tratara del destino de sus propios hijos. La imagen de que se sirve Lezama para escenificar ese orden seguro e inalterable es la cocina, la elaboración de la comida como una fiesta en la que todos —amos y sirvientes— participan exultantes.

Es ahí, en ese idílico paraíso familiar, donde habrá de transcurrir la infancia de José Cemí (y la primera parte de la novela). Es un ambiente muelle que le otorga la seguridad de un afecto que lo acoge y lo alimenta, que lo acaricia, que lo hace crecer en la confianza que más tarde le permitirá salir al mundo con la certeza de las espaldas cubiertas.

La escritura de *Paradiso*, como toda escritura barroca, avanza anegando el espacio. Guiada por una especie de *terror vacui*, despliega sus giros horizontales sin buscar otra cosa que no sea colmar el espacio a través de la imagen. No importa, en realidad, que se trate de los personajes neurálgicos de la historia o de personajes accesorios, accidentales, que a las pocas páginas desaparecerán de la novela; en los dos casos, la escritura se demorará cuanto sea necesario para trazar su imagen completa. Es el caso de Mamita y cada uno de sus nietos, del doctor Copek o del caricaturista austriaco, de Florita y Mr. Squabs: no se les define mediante la descripción rápida y somera de unos cuantos rasgos necesarios, sino que la escritura se extiende a lo largo de varias páginas relatando anécdotas o acontecimientos en los que el personaje dejará grabada su imagen completa. Y es que se trata ante todo de una escritura que no tiene un solo derrotero, un objetivo único, una sola finalidad a la que incesantemente se precipita; sino más bien de una escritura que camina en círculos, morosa, despaciosa, sin prisas, que hace de cada elemento narrativo, por insignificante o



intrascendente que sea, no un instrumento al servicio de una idea esencial, sino una finalidad en sí mismo, un objetivo pleno, el objetivo central en ese momento de sus giros léxicos o metafóricos.

De ahí que la escritura de *Paradiso* se demore durante más de doscientas páginas relatándonos la historia de una familia que no tiene otra trascendencia, para la anécdota misma, que la de mostrarnos, a través de un sinnúmero de escenas proliferantes y rizomáticas, el ámbito idílico, paradisiaco, en donde habrá de transcurrir la infancia de José Cemí. “En verdad —señala Enrique Lihn—, si se despojara a *Paradiso* de sus relatos interpolados o, menos que narraciones, de las descripciones narrativas con las que suelen empezar y culminar las vicisitudes verbales de los personajes protagónicos, poco o nada quedaría de ‘la novela como *forma mayor*’. Y no porque ella carezca de cierta continuidad sino porque, en sí misma, la sublimada y sublimante historia de Cemí, su madre perfecta y su padre ausente e ideal, carece por la forma en que está abordada, de todo problematismo e interés novelesco. Es sólo la hagiografía de una Sagrada Familia.”

Habría que señalar, sin embargo, que si bien es cierto que la primera parte de la novela carece de ese “problematismo e interés novelesco” al que se refiere el crítico chileno, también es cierto que se sostiene por una tensión distinta: la tensión que establece el lenguaje mismo. Más que ingresar en una anécdota que mantendría el interés del lector mediante las vicisitudes de sus personajes, en realidad ingresamos en un lenguaje que de golpe nos deslumbra por su capacidad metafórica proliferante, por el hecho de desligarnos de la sig-

nificación común, denotativa, para hacernos ingresar en un universo de correspondencias y analogías que multiplica la imagen del mundo como un juego de espejos enfrentados. "Para el lector habitual de novelas —escribe Juan Goytisolo— *Paradiso* es un magma verbal, una obra sin pies ni cabeza en la que la acción argumental se pierde en un piélago de palabras y frases larguísimas, que se extienden como lianas interminables o se ramifican hasta adquirir una frondosidad boscosa." Y un poco más adelante puntualiza: "En su novela, Lezama evita el malthusianismo verbal inherente a la comunicación ordinaria en nombre de la deliberada opacidad del lenguaje poético. Frente a la 'transparencia' del lenguaje meramente denotativo, los tropos e imágenes del poeta reafirman la existencia de una expresión lingüística perceptible en sí misma y no como simple intermediario de su significación... la expansión del lenguaje de *Paradiso* emula con la realidad y la sustituye con un cuerpo verbal; es decir, se apropia del mundo exterior mediante el mecanismo proliferante de la metáfora."

Aunque el lenguaje, en su incesante caracolero barroco, es sin duda la presencia más fuerte en *Paradiso* —mucho más incluso que el erotismo, el intercambio afectivo entre los personajes o el sentido metafísico del texto—, tampoco podemos decir que no exista una anécdota en la novela, que su única superficie (y su fondo) sea ese denso entramado de palabras, imágenes y metáforas que incesantemente nos remite a sí mismo y que no rebasa nunca sus propios límites. Esa anécdota comienza en realidad con la muerte del padre, es decir, con el desplazamiento de la narración de José Eugenio a José Cemí.

Con esta escena, repentinamente la escritura cambia de objeto: la crónica de una familia *comme il faut*, en la que la escritura caminaba despaciosa, sin prisas, demorándose tal vez excesivamente, cede terreno al relato de la vida de un personaje en tránsito de la adolescencia a la vida adulta en el que todo es ansiedad, avidez, anhelo desmesurado: la amistad, el saber, el amor, la sexualidad parecen ingresar en él como una suerte de torbellino desbordante que contamina también a la propia escritura, imprimiéndole un ritmo más rápido y por momentos vertiginoso. Pero la importancia de esta escena no sólo radica en el hecho de que la escritura cambie de objeto y, con él, acceda a un ritmo distinto, sino sobre todo porque esta escena constituye una especie de parteaguas en la novela: anuda (y al mismo tiempo desata) personajes, destinos, significaciones nuevas.

En la cama del hospital, rodeado por la fría asepsia de la habitación, el Coronel está solo. Sabe que se trata de una soledad irreparable, definitiva, precisamente porque es la soledad de la muerte. No puede acudir a Rialta, su esposa, porque en el estado en que se encuentra (embarazada de su última hija) cualquier alteración podría resultar desastrosa. Y buscar el apoyo del jefe del campamento americano, José Eugenio lo considera, aun en esas circunstancias, como un gesto de debilidad imperdonable. Pide hablar con el otro cubano que está ingresado también en el hospital. Ha intercambiado sólo unas cuantas palabras con él, pero esa breve conversación incidental despierta ahora en el moribundo la necesidad de una confianza que tal vez en otra conyuntura hubiera requerido de un mayor conocimiento y un trato más prolongado. Las



circunstancias no lo permiten y el Coronel sabe que el tiempo trabaja contra él. En unas cuantas palabras le transmite al amigo repentino la preocupación que siente por el destino de su hijo ahora que su paso al reino de las sombras es inevitable: "Estoy entrando en una soledad, por primera vez en mi vida, que sé es la de la muerte. Quisiera tener alguien a mi lado, pues no pudo llamar a mi esposa, y por eso le he suplicado que venga. Tengo un hijo, conózcalo, procure enseñarle algo de lo que usted ha aprendido viajando, sufriendo, leyendo." El sujeto que acompaña los últimos instantes de José Eugenio, y que había permanecido como en la sombra durante la primera parte de la historia, será desde ahora un personaje clave en la novela. Se trata de Oppiano Licario, el guardián del enigma. Viene de rescatar a Alberto Olaya, el hermano de Rialta, de una trifulca callejera en la que exponía su vida. Ahora el destino, bajo la trillada máscara de la casualidad, lo lleva junto a José Eugenio en su abrupto ingreso a la muerte. Y desde allí, desde esa frontera de la que no se vuelve, recibe el encargo de proteger y conducir al hijo de ese hombre moribundo, al que apenas conoce, por el arduo camino de la vida.

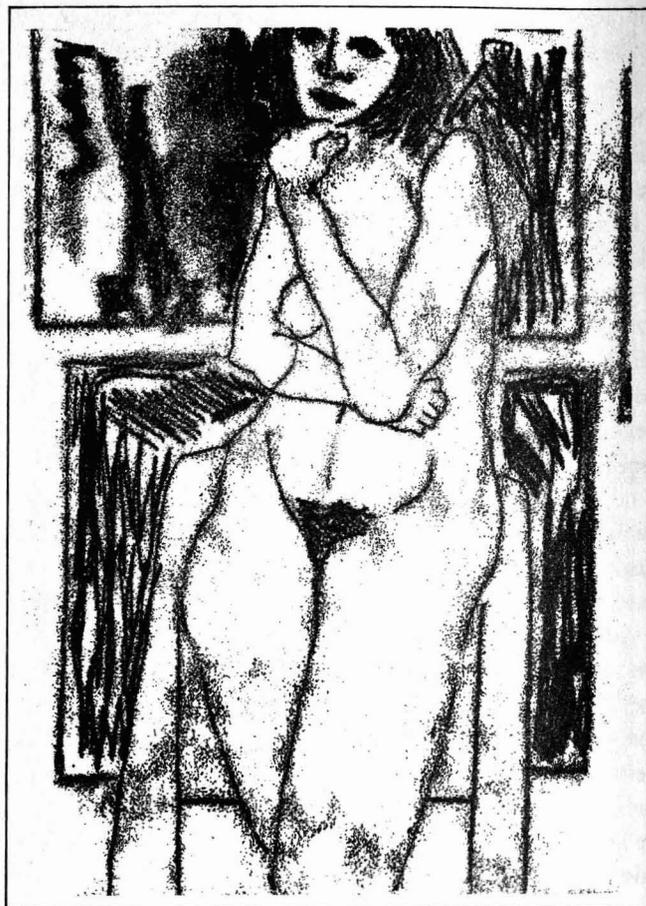
Su primer encuentro con José Cemí será precisamente allí, junto al frío rostro de la muerte. Será un encuentro en apariencia intrascendente: sin palabras, sostenido apenas por un gesto de la mirada, pero precisamente el gesto pertinente como para quedar grabado en la memoria del muchacho y que el paso del tiempo no podrá borrar. Allí, de cara a lo inexorable, el chico siente por un momento que va a desvanecerse. La contemplación del cuerpo inerte de su padre es un golpe demasiado fuerte para él: su corta experiencia en la vi-

da no le permite asimilarlo. "Sintió que se anubla, que se iba a caer, pero en ese momento alguien pasó junto a la puerta. Se sostuvo de unos ojos que lo miraban, que lo miraban con inexorable fijeza. Era el inesperado que llegaba, el que había hablado por última vez con su padre... La fijeza de los ojos que habían pasado junto a la puerta, parecía recogerlo, impedir que perdiese el sentido." Desde entonces, Oppiano Licario aparecerá inopinadamente en los momentos cruciales de la vida de José Cemí. Su presencia en ella será como una señal, como ese guía que en los instantes de oscuridad y confusión, de incertidumbre y desolación, abre una puerta y señala un camino, asegura un destino a esa vida incipiente y perpleja.

Por otra parte, la muerte del padre significa también la profunda alteración del sólido equilibrio familiar. Con su ausencia, algo irreparable se derrumba en esa familia: un orden que parecía inalterable, el curso seguro de una vida y la certeza de un destino. Su lugar lo ocupa ahora el vacío, la ausencia, la honda frustración que implica saber que los proyectos colectivos de esa familia quedarán trancos. Es necesario entonces un pronto reordenamiento en la interioridad del hogar, una resignificación de la vida cotidiana, un centro a partir del cual cada objeto, cada gesto, cada comportamiento vuelvan a cobrar sentido. Ese centro vacío, ese lugar recorrido por la más profunda carencia, tratará de ser colmado por la imagen femenina. A la muerte del Coronel, la familia se reúne en torno a Rialta y Doña Augusta, la madre y la abuela. Ahora serán ellas las que pasarán a ocupar el centro del coro familiar; las encargadas de restablecer una continuidad a esa vida que parecía repentinamente rota, interrumpida; las que tratarán de orquestar una vez más esa sinfonía siempre inconclusa que es la vida cotidiana. Una fuerza superior a ellas las impulsa: la obligación de sacar adelante a esos niños que desde ahora mirarán el mundo desde la más triste orfandad.

En torno a Doña Augusta y Rialta, una nueva figura se perfila en el texto: la del tío Alberto. Aunque cercana en el afecto, será siempre una figura distante, aleatoria, satélite de ese cerrado círculo familiar que acoge sus repentinas y sorpresivas visitas como una fiesta incesantemente renovada. No llegará a ser nunca ese posible sustituto del padre que la familia necesita. Su vida despreocupada y disoluta lo acerca más a los adolescentes que a los adultos; es mucho más ese otro hijo al que hay que cuidar, que el sujeto sensato y responsable que podría pasar a ocuparse de las funciones paternas en el atribulado núcleo familiar. Está descrito como una suerte de demonio travieso en la familia: abrupto, imprevisible, reidor, oveja descarriada del rebaño a la que, sin embargo, se la protege y se la cuida intuyendo tal vez la infinita debilidad que la constituye:

La madre veía en su hijo Alberto, la encarnación de todo un sistema de presuntas fortificaciones para defender la tesis de la perfección de determinados familiares a la que todas las familias creen pertenecer, otorgándole todos los dones, todas las esencias cualitativas, para anular el pequeño o grande defecto de esas ingenuas ovejas descarriadas. Temiendo una reacción no previsible, las madres viven



en acecho para impedirle a ese tipo de hijos las más ingravidas molestias, los más minúsculos obstáculos... Ese pequeño demonismo les gana a esa clase de hijos, donde, como ya hemos dicho, se excepciona el acorde tonal alcanzado por una familia, las preferencias de la defensiva ternura de las madres, que de esa manera hacen tan misterioso como indiscifrible el alcance de su bondad para el hijo preferido, pues parece que en esas criaturas inclinadas aunque sea con levedad al mal, se libra un primer combate entre las madres y los demonios que asaltan el castillo familiar por algunas de sus torres más débiles. Son los sacrificios de la última razón y el último misterio.

Es justamente esa la imagen del tío Alberto que quedará grabada con fuerza, como una especie de antípoda del padre, en la memoria de José Cemí. Allí, rodeado de una aureola mágica, legendaria, casi mítica, el tío Alberto crecerá en silencio otorgándole al pequeño Cemí un hábito de risa, de fiesta, de inusitada alegría, que poco a poco irá rescatándolo de la honda pesadumbre que dejó en él la sorpresiva muerte del padre. Su constitución psicológica estará dictada entonces por la constante oscilación entre esas dos figuras polares: la sensatez y la risa, la responsabilidad y la fiesta. Ente las dos, la presencia de Rialta, la madre, será esencial, pues no permitirá que la imagen del padre se desvanezca nunca en la incipiente memoria del chico, que termine devorado por el torbellino de júbilos y placeres que ese travieso demonio familiar escenifica día a día, como una anhelo impostergable, en torno a él.

Ese permanente equilibrio entre el deseo y la contención,

entre las pasiones y el ejercicio de la razón, se manifestará como una constante que definirá la relación de José Cemí con esos otros dos personajes nucleares en la historia: Fronesis y Foción. Y es la que lo llevará a su último encuentro con Oppiano Licario en el que se produce el relevo de la imagen.

Cemí viene de una sesión espiritista a la que ha ido con un pintor amigo suyo y, aun a mitad de la calle, la sensación de profunda irrealidad no sólo no lo abandona sino que a cada instante se pronuncia más. Sube al ómnibus, detenido en la esquina, al que se han incorporado ya otros personajes –Vivino, Adalberto Kuller, el anticuario, Martincillo, las tres empleadillas del *Ten Cent*– tan anómalos e impredecibles como para haberse ingurgitado el mérito de estar con plenos derechos en la novela de Lezama. Allí, en el autobús, Cemí será partícipe de una inesperada cadena de casualidades que casualmente lo pondrán en contacto con Oppiano Licario, el anticuario. Martincillo, apurado por la “sórdida vacuidad de sus bolsillos” en vísperas del cumpleaños de una de sus mimos queriditas, introduce la mano en el bolsillo de la chaqueta del anticuario y extrae la bolsa afelpada de monedas griegas que no han dejado de tintinear allí con el ajetreo del autobús. Al abrir la bolsita y descubrir que esas monedas no le servirán para nada, decide deshacerse de ellas y, aprovechando otro zangoloteo del ómnibus, las desliza imperceptiblemente en el bolsillo del atribulado Adalberto Kuller. Cemí, que ha presenciado en silencio el azaroso periplo de la bolsita afelpada, decide intervenir también, pero ahora para devolver las tintineantes monedas al mismo punto del que partieron.

A la mañana siguiente, al llevarse la mano al bolsillo del pantalón para buscar las llaves, descubrirá una tarjetita firmada por Oppiano Licario en la que le agradece la devolución de las monedas griegas y lo invita a su casa a celebrar el casual encuentro con una “botella extraída de las ruinas de Pompeya”. La manera en la que Licario culmina la invitación es plenamente suficiente para que Cemí acuda sin demora a la cita: “No se asombre de la forma en que le doy las gracias. En la vida de uno y otro ha sucedido algo sencillamente importante. Lo espero, para que usted no tenga que esperar. Conocí a su tío Alberto, vi morir a su padre. Hace veinte años del primer encuentro, diez del segundo, tiempo de ambos sucesos importantísimos para usted y para mí, en que se engendró la causal de las variaciones que terminan en el infierno de un ómnibus, con su gesto que cierra un círculo. En la sombra de ese círculo ya yo me puedo morir.”

Por esa nota, Cemí se da cuenta no sólo de que su encuentro con Oppiano Licario es absolutamente necesario para que un ciclo se cumpla, para que el propio Licario pueda descansar tranquilo con la certeza de que la misión que le fue encomendada desde la muerte se ha realizado al fin, sino sobre todo de que ese extraño sujeto que ahora lo invita a su casa ha sido el depositario de algo –una palabra, un sentido– que él necesita para vivir. De alguna manera, su propia historia –los últimos momentos de su padre, de su tío– lo aguarda esa tarde en la casa del desconocido. Acudirá a la cita bajo el efecto de lo perentorio, de lo impostergable: es que va sobre todo al encuentro de sí mismo, de esos elementos que le faltan para completar su propia imagen en el mundo.

La novela nunca nos dice lo que encontró allí, pero por lo menos nos deja presentir el carácter crucial de ese encuentro. Al salir de casa de Oppiano Licario, Cemí caminará toda la noche hasta la madrugada por las calles de La Habana, bajo el efecto de un intenso estado alucinatorio: “su estado de alucinación mantenía en pie todas las posibilidades de la imagen”. Creerá ver un bosque y en el centro del bosque una casa. “¿Se atreverá Cemí por aquel corredor, cuyo recorrido era desconocido y su final, en la terraza, ondulaba como la marea descargada por un espejo giratorio?” Entrará a la casa y la recorrerá despacio: sus habitaciones, sus corredores, sus patios, sus terrazas, sin saber quizá que, al hacerlo, ha ingresado ya definitivamente a la imagen, y no a una imagen cualquiera, sino tal vez a la imagen más fuerte de la novela: “En *Paradiso* el hogar es el *axis mundi* –ha señalado Julio Ortega–, la imagen por excelencia, el fuego central. Pero no una imagen excluyente... sino... una imagen incorporatriz; a partir de ella el mundo es una casa desconocida y por habitar: no en vano las últimas páginas de la novela muestran la aventura nocturna de Cemí penetrando una casa iluminada de tres pisos en cuyo núcleo se hallará a sí mismo.” Allí, en la casa, en el interior de la imagen alucinatoria en la que ha quedado atrapado, se producirá el encuentro con la hermana de Oppiano. Ynaca Eco Licario lo tomará de la mano y lo conducirá hasta el féretro donde yace su hermano. Junto al cadáver, le entregará lo último que escribió Oppiano Licario antes de morir, un poema que precisamente está dedicado a Cemí:

JOSE CEMÍ

No lo llamo, porque él viene,
como dos astros cruzados
en sus leyes encaramados
la órbita elíptica tiene.

Yo estuve, pero él estará,
cuando yo sea el puro conocimiento,
la piedra traída en el viento,
en el egipcio paño de lino me envolverá.

La razón y la memoria al azar
verán a la paloma alcanzar
la fe en la sobrenaturaleza.

La araña y la imagen por el cuerpo,
no puede ser, no estoy muerto.

Vi morir a tu padre; ahora, Cemí, tropieza.

En él se establece una especie de relevo necesario: Cemí recibe (y prolongará) lo que Oppiano Licario deja al morir, al ingresar en ese estado de sobrenaturaleza en el que lo transmuta la muerte. No ha muerto, de alguna manera permanece en Cemí, se prolonga en él a través de la imagen, como el propio Licario contuvo y prolongó en la imagen al padre de Cemí, al tío Alberto. “Yo estuve, pero él estará”. Podemos empezar. ◇