

EL RITMO DEL DESEO Y LA ASCENSIÓN POÉTICA EN LEZAMA LIMA

El sistema poético de Lezama Lima se basa en una *imagen* que es el poder creativo que surge de la falta de orden natural. Esta *imagen* constituye una nueva elaboración de la imaginación como origen del conocimiento. En los textos de Lezama la *imagen*, y no la razón conceptual, es el fundamento de la poesía y de la verdad. La poesía es *imagen*, y ésta se constituye en la sustancia del mundo. Según Lezama, el conocimiento humano se logra por medio de imágenes y no por conceptos, los cuales vienen a ser a manera de imágenes gastadas. El mundo de la *imagen* es el fundamento de una realidad que sólo se puede evocar a través del recuerdo poético.

Para Lezama la creatividad poética se sitúa fuera de los límites aceptados, pero esta “ruptura de los límites” o “extralimitación” puede llevar a una fragmentación fundamental del sujeto y a una constante alienación entre el sujeto creador, el lenguaje y el mundo. Frente a esta paradoja, la solución que da Lezama es una *imagen* que asimile tal paradoja; es decir, al sujeto, al lenguaje y al mundo dentro de la potencia creativa que reside precisamente en la ausencia de límites, en el vacío creado por la falta de un orden natural. Además, Lezama relaciona la ruptura del límite, la situación de estar fuera de la ley, con una configuración del deseo erótico necesaria para la creatividad poética. De aquí la importancia de las situaciones sexuales excepcionales en los textos lezamianos: el poema aparece como un acto erótico excepcional de penetración en la potencia creativa que se basa en una carencia fundamental del sujeto. Sin embargo, en este punto debe hacerse una salvedad: Lezama propone UNA POESÍA QUE BUSQUE Y TRASCIENDA EL DESEO.

Lo que logra el poema es conducir a un universo que refamiliariza al sujeto con el RITMO del deseo, evitando así la alienación entre el sujeto que crea y su creación. Este deseo, desde la perspectiva lezamiana, no es la búsqueda posesiva de un objeto inalcanzable, sino la memoria del ritmo universal del deseo que es, a fin de cuentas, la *imagen*. Este es el sentido de la metáfora del 'faisán joven' que Lezama elabora en *Exámenes*, y donde propone que el deseo del 'faisán joven' no se debe a su hambre por el grano que tiene delante, sino al recuerdo de un ritmo superior a su hambre:

Para que el faisán joven (...) aprenda a comer los granos, no es posible acercarle su cuello a ese alimento. Si cogemos un lapicero y vamos punteando, provocando un ritmo continuo, siguiendo el ritmo del lapicero, empieza a picotear los granos. ¿Cómo entrelazar finamente su hambre con un ritmo? Supongamos una serie irregular de situaciones. Que el ritmo se prolonga, pero el grano está inservible. Que el faisán joven, seducido por el ritmo, ingiere un falso grano pintado, y muere. Que después de su muerte el ritmo continúa, frente a otro faisán joven. Detengámonos, por respeto al faisán joven, bastarán muy pocos punteos del lapicero para que su cuello intente remedar de nuevo ese ritmo¹.

El tema del DESEO y el RITMO lo expresa Lezama en múltiples ocasiones y valiéndose de diversas estrategias metafóricas. En el poema *Llamado del deseoso*, del libro *Aventuras sigilosas*, el énfasis recae en una poetización del vínculo más profundo entre el hijo y la madre y las consecuencias de esta relación en la poética del deseo del hombre adulto: "Deseoso es aquel que huye de su madre", y luego continúa: "La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto./ Deseoso es dejar de ver a su madre./ Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga"². Esta metáfora del 'hombre deseoso' es similar a la del 'faisán joven', pues en ambas se configura la concepción de un deseo que no sólo se funda en una carencia, sino que además se prolonga a base de un ritmo rememorado.

¹ JOSÉ LEZAMA LIMA, *Exámenes*, en *Obras completas*, vol. II, México, Aguilar, 1977, págs. 218-219.

² JOSÉ LEZAMA LIMA, *Llamado del deseoso*, en *Obras completas*, volumen I, México, Aguilar, 1975, pág. 759.

En cuanto al nexo entre lo poético y lo erótico en la obra de Lezama, *Aventuras sigilosas* es acaso el poemario donde tal relación aparece de manera más dramática. Este poemario utiliza toda una serie de recursos típicos de toda la obra de Lezama, tanto en el nivel lingüístico como en el anecdótico. La multiplicidad de códigos en *Aventuras sigilosas*, la lucha de tan variadas oposiciones textuales y anecdóticas, llevan siempre al mismo punto: la poesía como penetración en lo creativo, en el ritmo universal del deseo que genera todas las posibilidades de la creación. Esta penetración se establece aquí con la analogía del acto sexual, y en especial en la sexualidad erótica excepcional de un deseo prohibido donde la mujer se ve como madre y donde se apetecen incestuosamente las hijas de la esposa. Gran parte de la simbología básica de este poemario se sugiere en *El guardián inicia el combate circular* (último poema de *Aventuras sigilosas*). La dialéctica del deseo se lleva a proporciones míticas en este poema, donde el acto sexual se expresa metafóricamente de diversas maneras³. Además, la poética sexual de *Aventuras sigilosas*, por su complejidad anecdótica de prohibiciones y excepciones, marca el comienzo de la posibilidad de hacer historia, por eso se puede ver este poemario como el inicio de la novelización de la poesía en la obra lezamiana. Esta novelización culminó, como se sabe, en *Paradiso y Oppiano Licario*.

Para hablar del *Paradiso* de Lezama Lima se puede comenzar diciendo que se trata básicamente de la novelización de la vocación de poeta de un personaje seudoautobiográfico llamado José Cemí⁴.

Esta declaración requiere, sin embargo, que investiguemos el sentido del nexo entre la vocación poética y la narración 'autobiográfica'. ¿Qué sentido e importancia puede tener la vocación de poeta de un personaje seudoautobiográfico como José Cemí? Las posibles respuestas a esta pregunta parecen conducir a la búsqueda del vínculo entre la vocación poética y las concepcio-

³ JOSÉ LEZAMA LIMA, *El guardián inicia el combate circular*, en *Obras completas*, volumen 1, págs. 782-786.

⁴ JOSÉ LEZAMA LIMA, *Paradiso*, 3a edición, México, Ediciones Era, 1973, primera edición, 1968. Todas las citas se tomarán de la edición de 1973.

nes de sujeto y autorrepresentación. Además, este sujeto que pretende de alguna manera autorrepresentarse, es un SUJETO FRAGMENTADO EN CRISIS DEBIDO A SU ALIENACIÓN CON EL MUNDO Y EL LENGUAJE. Este sujeto en crisis busca un arreglo a la separación que existe entre él y el mundo, y entre él y el lenguaje donde aspira a representarse.

La novela de Lezama constituye una contribución a la estrategia textual e ideológica de la narrativa 'autobiográfica'. *Paradiso* se sitúa en la trayectoria de la novela autobiográfica y también en la línea de la ruptura de esa tradición, desde las *Confesiones* de SAN AGUSTÍN hasta las más recientes versiones contemporáneas, como el *Roland Barthes* de BARTHES, por ejemplo. En todas estas obras, a pesar de las diversas y a veces opuestas posiciones ideológicas, se busca dar expresión a la fragmentación del sujeto y su relación con su autorrepresentación literaria. Se trata de diversas estrategias para producir una obra literaria autorreflexiva en el contexto de los cambios epistemológicos sobre el sujeto, tanto en el sentido psicológico como en el literario⁵. En el caso de Lezama, nos enfrentamos con una contribución a la narrativa 'autobiográfica' que surge a partir de la subversión de los conceptos románticos de sujeto y representación. ¿Cómo un autor puede convertirse en el sujeto de su propia narración? ¿Cómo usar el lenguaje como instrumento para representar otro instrumento: el de la existencia? ¿Qué sentido tiene la búsqueda de unidad del sujeto fragmentado en la llamada narración autobiográfica?

Si es cierto que *Paradiso* es una contribución a la novela 'autobiográfica' esto debe entenderse en el sentido de cuestionamiento y apertura y no de adhesión. Es cierto, sin embargo, que a partir de las *Confesiones* de SAN AGUSTÍN hasta hoy, existe una trayectoria de narraciones que, desde diversas concepciones ideológicas, busca una especie de reparación del sujeto que narra por medio de la narración misma que le sirve de pretendida autorrepresentación. Se trata de un sujeto de alguna manera enfermo que busca su cura. En las *Confesiones*, SAN AGUSTÍN se preocupa de su

⁵ Véase PAUL JAY, *Being in the Text*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1984.

renovación y transformación a medida que escribe la historia de su conversión original. Es una narración que pretende la representación de un sujeto fragmentado que se transforma por el lenguaje. Escribe del pasado para curarse en el presente. De ese modo, para San Agustín, escribir es realizar una cura por medio de un autoanálisis escrito que llevará al sujeto que narra de un estado de separación a otro de unidad en Dios. El enfoque de San Agustín implica que él tiene acceso al Verbo Trascendental y que su alma es una creación espiritual unificada –o unificable– de Dios⁶. Como es bien sabido, esta visión teológica fue cada vez más cuestionada hasta que durante el romanticismo se comenzó a desarrollar una concepción más secular del sujeto. Es por eso que WORDSWORTH en su *Preludio*, aunque recuerda la esperanza de unidad del sujeto agustiniano, busca la autotransformación y el crecimiento de la mente de un sujeto individual, y tal crecimiento se centra más bien en el proceso de la propia composición del poema. Se trazaban así las paradojas de lo autobiográfico en medio de una época que pasaba de un sujeto como creación de una deidad, a un sujeto como construcción de los poderes morales de la humanidad⁷. En Lezama, por el contrario, como se ha superado la concepción romántica del sujeto individual, la retrospección de Cemí se lleva a cabo como una ficcionalización que se constituye en una nueva realidad por medio del poder de la *imagen*. Se aspira a reconstruir sujeto, lenguaje e historia por la *imagen* que se inscribe en un sujeto metafórico; metafórico porque su función es la de absorber diferencias.

Los siete primeros capítulos de *Paradiso* tratan de la historia familiar y la formación intelectual, emocional y sexual de Cemí, el cual aparece en toda esta sección de la novela como un personaje extremadamente pasivo. Desde la perspectiva de un narrador omnisciente en tercera persona, en estos primeros capítulos se desarrolla toda una serie compleja de relaciones de antepasados, familiares, parientes y amistades de Cemí. Los capítulos octavo y noveno, especialmente este último, narran el comienzo de participación de José Cemí en la amistad y en la historia. Estos nueve

⁶ JAY, *Being in the Text*, cit.

⁷ *Ibid.*, págs. 39-91.

primeros capítulos son precisamente los que más pudieran aproximarse a un sentido autobiográfico en el significado tradicional o realista de la palabra, pero, no obstante, cada evento narrado, cada episodio o personaje de ellos y de toda la novela, son intencionalmente ficcionalizados y transformados en la obra como partes integrales del sistema poético que *Paradiso* quiere desarrollar.

El comienzo de la vocación poética de Cemí empieza a vislumbrarse en el capítulo sexto, pues es aquí donde se narra la muerte del coronel Jose Eugenio Cemí y el vacío que se tiene que llenar con la poesía. Pero hay varios otros asuntos interesantes en este capítulo además de la muerte del coronel. En esta sección se cuenta que Mela, madre de don Andrés Olaya, tiene una enfermedad de la memoria, y de esta manera las dos bisabuelas del protagonista (Mela y Cambita) representan un límite entre memoria e imaginación. De hecho, al principio de este capítulo se salta atrás en el tiempo haciendo un esfuerzo de memoria para narrar eventos supuestamente ocurridos durante la Guerra de Independencia de Cuba (1895-1898).

El coronel José Eugenio Cemí es emblemático del Padre –de la naturaleza– y con su ausencia se marca la falta de un orden natural estable que permita la unidad del sujeto. Ahora Cemí queda huérfano y tiene que encontrar una sustitución a su carencia de padre natural. Esta sustitución es la que corresponde a Oppiano Licario, cuyo papel en la novela es el de servir de mediador, de vicario, entre la ausencia del padre y la vocación poética de Cemí. Si con el asma se pierde el ritmo de la respiración natural, con la muerte del coronel se pierde la presencia del padre natural, pero con Oppiano Licario se aspira a llenar vicariamente esa ausencia de naturaleza con el poder creativo de la poesía. Esta poesía se presenta en la novela como el logro de lo que Lezama nombra “ritmo hesicástico”⁸. Este ritmo, en el sistema poético lezamiano, es la poesía que, precisamente por fundarse en una ausencia de naturaleza, aspira a una creatividad sin límites que conduzca a un estado de salvación. Por lo tanto, la vocación de Cemí es la de ser

⁸ *Ibid.*

el poeta de una creatividad que llene el vacío dejado por la esencial falta de lo natural.

En el capítulo noveno, la narración de la novela nos dice que a la noche siguiente de la protesta estudiantil en la que Cemí participó, él acudió a leer el *Wilhelm Meister*, sugiriéndose de esta manera la intención de BILDUNGSROMAN en *Paradiso*. De hecho, en una entrevista Lezama ha dicho que *Paradiso* es “un *Wilhelm Meister* habanero”⁹. La formación poética de Cemí se sigue desarrollando en el décimo capítulo, donde se dice que Cemí piensa “en la novela que yacía oculta detrás de aquellas palabras”, es decir, ya el protagonista empieza a vislumbrar el desarrollo de la obra misma que va a escribir y que lo está escribiendo a él, esto es, *Paradiso*.

El capítulo diez está dedicado en gran parte a describir el presente y el pasado de Fronesis y de Foción. También hay aquí largas disquisiciones filosóficas sobre Hegel y Nietzsche. Nos preguntamos: ¿Qué relación puede haber entre, por un lado, Fronesis y Foción, y, por otro, Hegel y Nietzsche? Existen suficientes pistas en el texto para sugerir que Fronesis y Foción no sólo son alternativas y tendencias psicológicas en la personalidad Cemí-Lezama, sino también alternativas de interpretaciones intelectuales que han formado el pensamiento lezamiano. Esto parece indicar que Lezama, en los personajes de Fronesis y Foción, asimila (en el sentido de interpretar y adaptar a su manera) los extremos ideológicos que representan Hegel y Nietzsche respectivamente. Por consiguiente, se puede adelantar la hipótesis de que la vida, los antepasados y el pensamiento de Fronesis aparecen en la novela como la asimilación que hace Lezama del hegelianismo; mientras que la vida, los antepasados y el pensamiento de Foción vienen a ser la asimilación que hace Lezama del nietzscheanismo.

Cemí considera que el conocimiento de Fronesis es profundamente crítico, “conocía y después pulverizaba lo aprendido con igual dignidad crítica”, mientras que sobre Foción piensa que “había en su raíz un equívoco, su conducta no adquiriría nunca

⁹ Para un estudio de la posible relación entre *Paradiso* y el BILDUNGSROMAN, véase ARNALDO CRUZ, «*Paradiso*» de José Lezama Lima: una problemática de los orígenes, Stanford, Tesis doctoral, Stanford University, 1984, págs. 176-197.

forma, una forma última del devenir de la materia, según la frase de los escolásticos, sino una potencialidad deseosa”¹⁰. (Lezama en otros momentos de su obra se refiere a Nietzsche en los mismos términos). Las opiniones de Cemí sobre sus dos amigos parecen apuntar, en el caso de Fronesis, a la metodología crítico-dialéctica de Hegel que “pulveriza lo aprendido con igual dignidad crítica”, y, en el caso de Foción, al rechazo que hace Lezama de Nietzsche en cuanto al equívoco de transmutar todos los valores aceptados sin llegar nunca a adquirir una forma, es decir, sin alcanzar el poder asimilador de la *imagen*.

José Cemí, en un diálogo universitario con su amigo Fronesis, dice que existen dos Nietzsches, el que reacciona contra lo académico (“contra los profesores”) y el que se enmascara de pensador “fuera de la ley”. Esto de “fuera de la ley” le parece a Cemí algo que puede tener una dimensión creadora, pero que Nietzsche no supo aprovechar en todas sus posibilidades por no “habitar la isla”, es decir, por no construir nada dentro de ese vacío producido por su subversión de todos los valores tradicionales. Lo que Lezama está proponiendo con esta crítica, como es de esperar, es su propia solución de una *imagen* (la ISLA HABITADA) que crea un *telos* en medio de una carencia fundamental. Además, estar fuera de la ley es, para Cemí, estar dentro de lo sexual: “Dentro de lo sexual, y esa es su principal humillación [la de Nietzsche], tuvo que abandonarse al espíritu errante. No pudo llegar a la configuración de lo sexual, de la isla”¹¹. Esta cita muestra cómo Lezama relaciona la ruptura de los límites, el estar “fuera de la ley”, con la configuración del deseo erótico necesario para la creatividad poética.

Para Lezama, la belleza de un estilo o de una persona es su acercamiento a la forma que mejor convenga a su destino. Esta idea se puede relacionar con la admiración de Cemí por Fronesis, ya que para el protagonista de *Paradiso* su amigo Fronesis es el mejor ejemplo de este tipo de belleza, pues él sabe lo que le falta y lo busca asiduamente. Por el contrario, el pensamiento nietzscheano (que, siguiendo nuestra hipótesis, se representa en Foción) no sabe lo

¹⁰ *Paradiso*, cit., pág. 298.

¹¹ *Ibid.*, pág. 322.

que busca y destruye todo lo que conoce sin construir nada en su lugar. Por lo tanto, Fronesis, contrario a Foción, sigue un destino de una manera continuada y clara. Finalmente, la relación entre Fronesis y el ESPÍRITU ABSOLUTO de Hegel se establece directamente en la novela cuando Foción le dice a Cemí: “Si no conoces su sangre, no podrás conocer la posibilidad del espíritu de Fronesis (...), es el caballo que monta el espíritu absoluto, recordando la expresión de Hegel¹².”

En la caracterización de los amigos de Cemí, es importante señalar no sólo que Fronesis tiene dos madres sino también que Foción tiene dos padres. Se debe notar aquí, sin embargo, que tanto el padre adoptivo de Foción como la madre adoptiva de Fronesis son lo más perfecto y bueno, indicándose de esa manera el perfeccionamiento que se logra con la imagen que sustituye a lo ‘natural’. En la novela se dice claramente que superar la frustración de un destino familiar es la tarea de los tres amigos, especialmente, como es de suponer, Cemí. Fronesis le cuenta a Cemí que Foción se crió con un padre loco. La niñez de Foción se trataba, dice la novela, de “la razón minuciosa puesta al servicio de la locura”¹³. Acaso aquí se presente a Foción como la imagen del hombre moderno hijo del espíritu científico (“la razón minuciosa puesta al servicio de la locura”), o tal vez Foción sea más bien como el pensamiento nietzscheano que, aunque anticientífico, escudriña el vacío sin llegar a la *imagen*. En todo caso se trata de una locura no creativa, que es lo que Lezama le atribuye tanto a Nietzsche como al espíritu científico. Pero a pesar de todas estas críticas contra algunos de los aspectos del pensamiento de Nietzsche, en su novela póstuma *Oppiano Licario*, LEZAMA proyecta una solución final a su sistema poético que favorece a Foción en vez de Fronesis¹⁴.

En el mismo capítulo diez de *Paradiso*, Cemí busca a Fronesis en la universidad y lo encuentra disertando sobre Nietzsche. La

¹² *Ibid.*, págs. 300-301.

¹³ *Ibid.*, págs. 338-339.

¹⁴ Para un estudio de *Oppiano Licario*, véase el capítulo cuatro de mi libro *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid, Huerga & Fierro Editores, 1993, págs. 145-164.

frase central de esta disertación es “Transmutación de todos los valores”. Los valores que, según Fronesis, Nietzsche trató de subvertir fueron: 1) ‘la objetividad’ (en el sentido hegeliano); 2) ‘la compasión ante el sufrimiento’ (en el sentido básicamente cristiano); 3) ‘el sentido histórico’ (refiriéndose a toda la historiografía anterior a Nietzsche, inclusive la de Hegel); 4) ‘la sumisión al gusto extranjero’ (en el sentido del nacionalismo wagneriano que luego Nietzsche abandonó o suavizó); 5) ‘la vulgaridad ante los pequeños hechos’ (en relación, desde cierto punto de vista, con el espíritu democrático moderno); 6) y ‘el espíritu científico’ (que Nietzsche, al igual que Lezama, rechazó)¹⁵. Fronesis dice sobre Nietzsche que en su obsesión por subvertirlo todo, reaccionó contra algunos valores que merecían ser subvertidos y contra otros que hubiera sido preferible no atacarlos. Fronesis repite aquí una idea en la que Lezama ha insistido en otros textos: que el mayor error de Nietzsche fue en materia religiosa.

En estas opiniones sobre Nietzsche, Cemí está de acuerdo con Fronesis, pero en sus disquisiciones prefiere ahora especificar más lo dicho por su amigo, al cual halaga diciéndole que estas opiniones tuyas muestran que él sigue dependiendo de su apellido: la sabiduría, el que fluye, el que se mueve, lo opuesto a Noesis que significa ‘el deseo de la novedad’. La opinión de Cemí se relaciona con algunas ideas lezamianas. Por una parte, Cemí critica la interpretación de Nietzsche sobre la antigüedad clásica griega, pues el autor de *El nacimiento de la tragedia* consideraba que había una falta de creatividad dionisiaca en los griegos, pero Cemí no está de acuerdo con esta opinión¹⁶. Por otra parte, Cemí insiste en el error de Nietzsche al tratar de subvertir todos los valores cristianos, pues con ellos desaparecerían también algunos valores que Cemí considera positivos tanto en el cristianismo como en el helenismo (el orfismo y el pitagorismo, especialmente)¹⁷.

¹⁵ *Paradiso*, págs. 321-325.

¹⁶ Para una elaboración de estas ideas, véase el capítulo II de mi libro *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, cit., págs. 65-97.

¹⁷ *Paradiso*, cit., pág. 322.

Comenta Cemí que en *Zaratustra*, NIETZSCHE parece que “tiene hambre dentro de su saciedad”, pero añade, “nunca tiene hambre hipertélica, creadora, que va más allá de su finalidad, para buscar complementarios inocentes y misteriosos”. También Cemí establece la relación entre Nietzsche y Hegel: “Su reacción contra el espíritu objetivo, era una de las manifestaciones de su odio a Hegel, cuando este quiso llevar el principio de identidad de los griegos a sus últimas consecuencias, derivando el espíritu objetivo, lo absoluto”. Y agrega: “Nietzsche fue un hombre de una rara intensidad cuando en su época reaccionó contra el espíritu objetivo, pero de escasa profundidad cuando no pudo captar que no hay espíritu objetivo porque hay Espíritu Santo”¹⁸. Fronesis interviene y pide atacar a Nietzsche en su reacción anticristiana de no compadecerse por el que sufre. Esta actitud, dice Fronesis, muestra el desconocimiento de Nietzsche tanto de la cultura griega como del medioevo, lo cual lo conduce a situar equivocadamente todos los valores positivos en el Renacimiento.

Entra Cemí de nuevo en el diálogo para seguir hablando sobre NIETZSCHE, específicamente, sobre *Ecce Homo*. Aquí, al contrario de la actitud anterior, Cemí básicamente asegura algunos postulados nietzscheanos, en particular los que se refieren a la subversión del ‘sentido histórico’ y del ‘espíritu científico’. En cuanto a lo histórico, la subversión de Nietzsche es sólo parcialmente asentida por Cemí. Para él, lo más acertado de Nietzsche es su ataque contra el cientifismo, al cual califica de “empequeñecedor”¹⁹. Con estas opiniones, Lezama parece indicar las posibilidades y los límites de Nietzsche para su *Sistema Poético del Mundo*. Lo que se debe tomar de Nietzsche, según Lezama, es su anticientifismo y su antihistoricismo. Pero, como dijimos antes, esta última contribución, desde el punto de vista lezamiano, hay que interpretarla de modo parcial. Lo que sí asimila Lezama de Nietzsche es la concepción de la historia como algo que se construye metafóricamente como una narración. En Lezama no hay una carencia total de sentido histórico, sino más bien una dirección que podríamos

¹⁸ *Ibid.*, pág. 323.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 327.

llamar, por falta de mejor término, idealista-providencialista, esto es, una historia que progresa idealmente hacia un mejoramiento supranatural.

El 'idealismo' lezamiano difiere del hegeliano en que no se trata de un progreso de la *idea* hacia una mayor autoconciencia de sí misma, sino un progreso de la *imagen* hacia el universo misterioso de la poesía. Por otra parte, el 'providencialismo' lleva a rechazar la opinión que tenía Hegel de la obra de arte como producto de una 'voluntad arbitraria' esto, dice Cemí, equivale a "afirmar que el artista es el consejero de su dios"²⁰. Precisamente, este es uno de los momentos donde el texto lezamiano relaciona a Hegel con Mallarmé, al decir que

Al final de *Introducción al saber absoluto*, Hegel termina con un versículo que hubiera hecho las delicias del maestro Estéfano: "De la copa de este reino de los espíritus espuma para sí su infinitud", sólo que en Hegel el reino de los espíritus que se sabe a sí mismo como espíritu, es la conciencia de la identidad. Al romper la relación entre el creador y la criatura, por el orgullo que enfatiza la criatura, toda verdadera creación le fue ajena²¹.

Anteriormente Cemí había dicho que "Mallarmé derivó la poesía pura del espíritu absoluto hegeliano. Era un apasionado lector de la obra hegeliana sobre el espíritu absoluto"²². Todo esto apunta en una dirección inevitable: en este momento de la novela, la vocación de Cemí se siente atraída por el perfeccionamiento poético del simbolismo mallarmeano. A partir de este punto, la pregunta que nos guiará hasta el final de este artículo será: ¿de qué manera y en qué sentido la estética lezamiana se relaciona con la estética mallarmeana? Y en especial indagaremos el nexo entre Lezama y Mallarmé en cuanto al SUJETO DIVIDIDO EN CRISIS y a la SEPARACIÓN ENTRE SUJETO, MUNDO Y LENGUAJE.

Lezama dedicó varios ensayos a ahondar en la obra mallarmeana y a establecer su relación con la misma. En "Nuevo Mallarmé II", Lezama le depara al autor de *Crise de vers* los mayores elogios que

²⁰ *Ibid.*, págs. 322-323.

²¹ *Ibid.*, pág. 323.

²² *Ibid.*, pág. 322.

puedan imaginarse, diciendo que es “uno de los grandes centros de polarización poéticos, situado en el inicio de la poesía contemporánea y una de las actitudes más enigmáticas y poderosas que existen en la historia de las imágenes”, y añade finalmente: “A veces pienso, como en el final de un coro griego o de una nueva epifanía, que sus páginas y el murmullo de sus timbres, serán algún día alzados [...], para ser leídos por los dioses”²³.

La relación entre las poéticas de Lezama y Mallarmé ha sido estudiada con profundidad por Rubén Ríos-Ávila, pero aspiramos a ofrecer nuestra contribución al estudio de tal vínculo a partir de lo ya establecido por el crítico²⁴. En este punto, se puede comenzar insistiendo en que, a nuestro juicio, en Lezama la estética mallarmeana es, entre otras cosas, un paso de superación de los extremos ideológicos representados por Hegel y Nietzsche. Además, en lo que concierne a *Paradiso*, en particular, ya se ha establecido en este estudio nuestra hipótesis de que Fronesis y Foción parecen comportarse, respectivamente, como las asimilaciones lezamianas del hegelianismo y el nietzscheanismo. Esta idea se puede elaborar diciendo que, en cierto momento (en el décimo capítulo específicamente) de su formación como poeta, José Cemí supera las posiciones ideológicas de sus dos amigos a base de asimilar la estética mallarmeana. De esta manera, Cemí, para llegar a Oppiano Licario (es decir, para alcanzar el nivel de la poética de Licario) debe asimilar a Mallarmé. Más tarde en la novela, Cemí adopta su propio sistema poético que pretende ser una superación de la poética de Oppiano Licario, y, por lo tanto, de la de Mallarmé.

Para la estética mallarmeana, un poema es una negatividad esencial, y esta negatividad se erige como una totalidad contra el ideal, engendrando así una oposición radical entre el deseo de lo creativo y el poema. Por eso Mallarmé se considera como el poeta moderno por excelencia, pues en su estética el acto creativo se funda en una negatividad básica. Así la relación que él establece

²³ JOSÉ LEZAMA LIMA, *Nuevo Mallarmé*, en *Obras completas*, cit., vol. II, pág. 529.

²⁴ Véase RUBÉN RÍOS-ÁVILA, *The Origin and the Island: Lezama and Mallarmé*, en *Latin American Review*, vol. 8, núm. 16, primavera-verano de 1980, págs. 242-255.

con su deseo creativo aparece como un resentimiento extremo debido a la insuperabilidad de la carencia fundamental que mina toda creación²⁵. Ahora bien, se puede notar que aun cuando Mallarmé, como Lezama, funda su creación en una carencia, para el francés esa carencia es motivo de frustración radical infranqueable, mientras que para el cubano es motivo de alegría incontenible. Esta visión alegre de la carencia que funda el acto poético en Lezama, se basa en la concepción de que tal carencia, precisamente por ser el momento anterior a toda diferenciación, se transforma en fuente de creatividad, en invitación constante a ocupar ese vacío, a hacer poesía. El sujeto humano deja de ser inmortal para hacerse creador, dice Lezama²⁶. Todo esto se relaciona estrechamente con lo que hemos venido diciendo desde el comienzo de este estudio: que *Paradiso* y los demás textos lezamianos buscan tender un puente metafórico que responda a la invitación creativa que produce la falta de naturaleza, transformando de esta manera la carencia en SOBRENATURALEZA, en motivo de alegría donde se engendra toda posibilidad de creación. La *imagen* de la SOBRENATURALEZA lezamiana más que una negatividad infranqueable es un momento indiferenciado esperando poder expresarse en el mundo. Esta SOBRENATURALEZA que viene a ocupar el vacío, como es un momento anterior a cualquier diferenciación, también se erige en la potencia de reparar la FRAGMENTACIÓN DEL SUJETO EN CRISIS y la SEPARACIÓN ENTRE SUJETO, MUNDO Y LENGUAJE.

En cuanto al momento anterior a la diferenciación, Ríos-Ávila dice que Lezama, como Mallarmé, es órfico y hermético en el sentido de que en ambos la poesía es una incursión en la región profunda del lenguaje donde existe una indiferenciación entre el hombre y la naturaleza, lo cual no puede percibirse por medio de lo conceptual²⁷. Pero Lezama y Mallarmé difieren exactamente en el

²⁵ Ríos-Ávila comenta esta idea de GEORGE POULET, *The Interior Distance* (traducido por Elliot Coleman), Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1964, pág. 240.

²⁶ Véase la tesis doctoral de RUBÉN RÍOS-ÁVILA, *A Theology of absence: The poetic System of José Lezama Lima*, Ithaca, Cornell University, 1983, pág. 34.

²⁷ *Ibid.*, pág. 20.

sentido que cada uno le da a la poesía más allá de la significación y, por lo tanto, a la relación entre SUJETO, MUNDO Y LENGUAJE. Mallarmé crea un lenguaje formalizado que aliena al poeta del objeto de su deseo, mientras que para Lezama este mismo discurso no remite a una separación radical infranqueable, sino a una poesía totalmente abarcadora que, precisamente por su poder de asimilación totalizante, se convierte en nexo entre SUJETO, MUNDO Y LENGUAJE²⁸.

En el caso de Lezama, se trata de una poesía que no renuncia al ideal, que transforma en alegría la 'náusea de la materia' que siente el sujeto mallarmeano²⁹. En este sentido, el poeta mallarmeano se siente devorado por su propia creación, se pierde la voz del sujeto creador a expensas de una creación impersonal que se queda flotando en medio de un abismo sin sentido. Para Lezama, por el contrario, el poema no es una destrucción absoluta del sujeto creador, sino que este sujeto se TRANSFIGURA a base de una asimilación en un nivel SUPRANATURAL donde se borran las diferencias entre el sujeto que crea y el poema que nace, entre la imagen de lo creado y el 'mundo exterior'. La *imagen*, al abarcar sujeto y lenguaje, los disuelve a ambos en una negatividad creativa, pues ésta, a pesar de ser una carencia de naturaleza (o precisamente por eso), posee la fuerza de atracción que impulsa todo lo increado hacia lo creable. Se trata de una atracción o campo magnético que hilvana una especie de *telos* redimido o redimible. De esta manera al comparar la IMAGEN lezamiana con la CARENCIA mallarmeana, se puede ver que, aunque la imagen es de alguna forma también carencia, ésta es el momento sin diferencia capaz de producir diferencias al expresarse en el mundo visible, y a la vez es el momento indiferenciado que tiene la posibilidad de diluir las diferencias establecidas. La IMAGEN no es SÓLO DIFERENCIA, sino la carencia de diferencias; no es la nada absoluta, sino la potencia de la creatividad que invita a crear.

La IMAGEN lezamiana se erige, pues, en la negatividad de la negatividad. Para citar al propio Lezama en esa comparación con

²⁸ *Ibid.*, págs. 34-35. Véase también J. P. RICHARD, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, París, Seuil, 1961, pág. 373.

²⁹ RICHARD, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, cit., pág. 373.

Mallarmé, se puede traer a colación el comentario que se hace en el capítulo XI de *Paradiso* refiriéndose a Cemí:

En él [Cemí] lo que no estaba, estaba; lo invisible ocupaba el primer plano en lo visible, convirtiéndose en un visible de una vertiginosa posibilidad; la ausencia era presencia, penetración, *ocupatio* de los estoicos. La ausencia no era nunca en él ese Génesis al revés, que se ha señalado en Mallarmé, por el contrario era tan naturaleza como los cuerpos desenvolviendo las proporciones del ritmo³⁰.

Aquí podemos ver la relación entre el ritmo del deseo y la ascensión poética en Lezama. Como apuntamos al principio de este estudio, el deseo no se produce por un afán posesivo de un objeto (recuérdense las metáforas del 'faisán joven' y del 'hombre deseoso'), sino por la búsqueda de un ritmo universal rememorado, el cual viene a ser la fuente de la creatividad y de la creación que, a fin de cuentas, es la *imagen* como la percibe Lezama.

Como ejemplo del complejo ascenso poético lezamiano y su relación con el ritmo del deseo, podemos traer a colación uno de los sueños del capítulo XII de *Paradiso*. En este sueño (Lezama desarrolla esta narración sin perder de vista a uno de sus modelos-parodias: el *Paradiso* de Dante, y esta sección de la novela recuerda la tercera sección de la obra dantesca en la que aparecen los sueños como una visión distinta pero paralela a la realidad de la vigilia) se relata la batalla de un capitán de legiones llamado Atrio Flaminio, pero lo que parece interesarle a Lezama aquí es el contraste entre la contienda de los dos ejércitos y la celebración posterior de la batalla. Esta celebración se lleva a cabo por unos 'gimnastas vencidos' que en su danza buscan un ritmo que los salve de su condición de 'vencidos' a base de liberarlos del tiempo sucesivo. Por eso, los gimnastas aparecen como poetas en busca de un ritmo escondido más allá de la cronología. No se trata de la detención del tiempo, sino de la búsqueda de otro tiempo fundamental, el del ritmo de la *imagen*.

En el capítulo XIII la narración deja de ser tan extremadamente discursiva y fantástica para referirse a una anécdota mucho más

³⁰ *Paradiso*, pág. 349.

cotidiana. Se narra esta vez el encuentro azaroso de varios personajes de la novela en un ómnibus habanero. Toda esta sección de la narración parece encaminada a desarrollar el sistema poético desde la estrategia de la magia y el azar. Fue por un azar mágico (Lezama lo llama “azar concurrente”) que en el mismo ómnibus donde habían montado Cemí y varios de los demás personajes de la novela, también iba Oppiano Licario. Éste, en una conversación con unas muchachas del ómnibus, les revela su opinión sobre la significación de interpretar los hechos excepcionales que acontecen a nuestro alrededor. Al interpretar tales hechos le damos una forma a lo informe, y, por lo tanto, somos “artífices de un milagro” porque hemos “dominado el acto informe de la naturaleza”³¹.

Al día siguiente del encuentro en el ómnibus, Cemí halla en el bolsillo una tarjeta de Licario invitándolo a visitarlo. En la tarjeta Cemí lee la frase “Conocí a su tío Alberto, vi morir a su padre”, y así se establece que Licario viene a efectuar una sustitución poética del padre perdido de Cemí. Éste responde al llamado del misterioso amigo de su padre y de su tío, y se encamina a la dirección que se indica en la tarjeta. En el edificio donde vive Oppiano Licario hay una luz difusa que no permite ver con claridad las figuras. Mientras Cemí trata de encontrar el apartamento correcto de Licario, éste golpea una mesa y grita “estilo sistáltico”. En ese mismo momento, varios de los personajes de la novela, que misteriosamente viven en el mismo edificio que Licario, comienzan una danza frenética. Finalmente, Cemí se encuentra con Licario, el cual, a la llegada de su invitado, hace vibrar con una varilla metálica un triángulo de bronce, y mientras este sutil ritmo se prolonga, exclama: “estilo hesicástico”. Cemí le dice entonces a Licario: “Veo (...) que ha pasado del estilo sistáltico, o de las pasiones tumultuosas, al estilo hesicástico, o del equilibrio anímico, en muy breve tiempo”. Acto seguido, Licario golpea otra vez el triángulo con la varilla y dice: “Entonces, podemos empezar”³². ¿Qué es lo que ya se puede comenzar? Se puede empezar a hacer poesía, se puede comenzar a

³¹ *Ibid.*, pág. 442.

³² *Ibid.*, pág. 447.

escribir la novela que los está escribiendo a ellos, y de esta manera iniciar el intento de salvación del sujeto y de la escritura misma. Con este final del capítulo penúltimo, la novela se acerca a la cumbre del desarrollo de Cemí como el poeta de la *imagen* de la ausencia de naturaleza. Su ser fragmentado en crisis ha desarrollado una complejísima estrategia poética para refamiliarizarse con el mundo. Solo falta ahora especificar la última estrategia de Cemí para refamiliarizarse con el lenguaje, con el texto que lo está inventando como la ficción necesaria de una *dramatis personae*.

En el último capítulo, el XIV, se trata de la concepción del mundo de Oppiano Licario y de su relación con José Cemí. Como es de esperar, también este capítulo se ocupa del logro como poeta alcanzado por Cemí. Parece ser que aunque Licario es emblema de un estado muy avanzado de la concepción poética lezamiana, no consigue alcanzar la plenitud que al fin Cemí perfecciona. El proceso metafórico de Licario, por ejemplo, no penetra completamente en la región de la SOBRENATURALEZA. SUS comparaciones metafóricas se establecen entre lo cotidiano y el recuerdo, en lugar de ser, como en Cemí, entre un evento y su posible emparejamiento con lo misterioso SUPRANATURAL. Desde el punto de vista poético, la gran contribución de Licario a Cemí es su concepción de las 'excepciones morfológicas'. Por eso Licario le entrega a Cemí como testimonio de su vida, el misterioso texto titulado *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*. ¿Qué quiere decirse con 'excepciones morfológicas'? El mismo texto de *Paradiso* lo explica con una metáfora gastronómica: si en un plato tradicional hecho a base de picadillo de res sustituímos el picadillo de res por la carne de faisán, hemos logrado una 'excepción que compara', esto es, hemos establecido primero la excepción de eliminar algo acostumbrado por algo nuevo, pero ahora el nuevo elemento adquiere su significación a base de la comparación con lo que ha sustituido, es decir, la carne de faisán ahora no sólo es carne de faisán sino además carne-de-faisán-en-lugar-de-picadillo-de-res. La comparación ha logrado un espesor en el significado. En este ejemplo además se ve que hay en el sistema de EXCEPCIONES COMPARADAS de Licario cierto gongorismo, pues se ha sustituido

algo 'vulgar' como el picadillo de res, por algo 'gentil' como la carne de faisán³³.

Licario le enseña a Cemí que como hay una falta de naturaleza, es preciso encontrar un artificio que sustituya ese vacío a base de una comparación entre una cosa recordada que ha sido sustituida por un nuevo elemento no menos artificioso que el primero. Esta contribución de Licario al "sistema Poético del Mundo" que Cemí está a punto de lograr a plenitud, lo vincula directamente con el coronel, padre de Cemí: Licario viene a ayudar a Cemí a hilvanar un sistema de relaciones que de alguna manera llene o sustituya el vacío dejado por la muerte del padre natural. Las comparaciones metafóricas de Licario parten, como hemos dicho, de la comparación morfológica de dos elementos (uno presente cotidiano y otro recordado) y trasciende a un tercero, que es la extensión poética que queda como resultado de la comparación anterior. En el texto de la novela se ilustra el paso de una comparación morfológica a una sustitución poética con un ejemplo traído de la *Teoría de los colores* de GOETHE. El ejemplo es el siguiente: Goethe entrevé en la penumbra de un mesón una muchacha de piel muy blanca vestida de escarlata, cuando ésta se aleja Goethe percibe en la pared un rostro negro rodeado de luz y el color del vestido aparece ahora de una tonalidad verde. La interpretación poética de Licario ante esta referencia de la teoría de la percepción en Goethe es que primero hay un acercamiento de la potencia de la *imagen* hasta el acto de ver a la muchacha de piel blanca (para ver a la muchacha o cualquier otra cosa hay que comenzar con el poder o posibilidad de hacer diferenciaciones en el mundo visible), luego, en su ausencia, hay una regresión poética que va del acto hasta la potencia que permitió la primera visión. Ante la ausencia de lo sensible, la creatividad de la *imagen* obra para permitir una 'imagen sustituida' que es lo que adquiere una posibilidad en lo poético. Después de esta sustitución, la visión se extiende en un tercer nivel que es la 'imagen cognoscente'³⁴.

³³ Para una interesante comparación entre Lezama y Góngora, véase ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *Apetitos de Góngora y Lezama*, en *Relecturas: estudios de literatura cubana*, Caracas, Monte Ávila, 1976, págs. 95-118.

³⁴ *Paradiso*, págs. 458-459.

En la novela también se menciona la hermana de Licario. Ella juega un papel clave en el desarrollo último de la vocación poética de Cemí, pues al final le entrega el poema que le ha dejado Licario antes de morir. Para llegar a ella, Cemí tuvo que asistir a la funeraria donde se velaba el cuerpo de Licario. En su viaje hacia ese lugar, Cemí se ve envuelto en una penumbra nocturna y en una multitud de incidentes mágicos de transformaciones prodigiosas. La novela narra este avance con toda una ceremonia despaciosa y llena de misterio como si se tratara de un héroe cristiano en camino al santuario. Todos los elementos fabulosos que va presenciando Cemí a su paso hacia la funeraria, son interpretados por él dentro de un sistema poético que muestra gran creatividad. Todo se va viendo como signos de la SOBRENATURALEZA, a la cual se llega por medio de una penetración poético-erótica:

cada trébol representaba una llave, como si se unieran la naturaleza y la sobrenaturaleza en algo hecho para penetrar, para saltar de una región a otra, para llegar al castillo e interrumpir la fiesta de los trovadores herméticos. Una guirnalda entrelazaba el Eros y el Tánatos, el sumergimiento en la vulva era la resurrección en el valle del esplendor³⁵.

En este mismo momento su visión de medianoche entrevé a un dios Término de grandes proporciones fálicas, afirmando cada vez más la relación entre lo poético y la incursión erótica como metáfora de la penetración en las posibilidades sin límites de la *imagen*.

Finalmente, cuando Cemí llega a donde velan el cuerpo de Licario, la hermana de éste, Ynaca Eco, llama a Cemí desde una penumbra. La hermana de Licario posee el misterio y la confianza en sí misma que caracterizaba a su hermano. Ynaca le entrega a Cemí el poema que Licario le había dejado al joven poeta. El poema expresa la confianza que Licario tenía en Cemí y en el logro de su destino. Se trata de la poesía como único testimonio posible una vez desaparecido el cuerpo carnal. Cuando Cemí vuelve a su casa en medio de la noche, va lleno de meditaciones poéticas que al final le hacen exclamar: "ritmo hesicástico, podemos empezar", la

³⁵ *Ibid.*, pág. 485.

misma frase que Licario había pronunciado en su último encuentro con Cemí. Al ser éste el que la pronuncia, ahora está indicando que ya él es el poeta que está listo para comenzar a escribir el poemano-vela que es *Paradiso*. Esta es la respuesta que da el poeta para tratar de superar la crisis de su fragmentación por la ausencia de un orden natural, y es el modo de intentar una refamiliarización entre el sujeto, el mundo y la escritura.

La refamiliarización del sujeto con su mundo y su lenguaje, es una forma de liberación de una condición espiritual y literaria débil, y esta liberación es precisamente lo que la escritura autobiográfica intenta lograr. Los escritores que siguieron después de Wordsworth desarrollaron la idea de que el pasado del escritor contiene el poder de liberarlo de su crisis fundamental; que la narración autoanalítica, biográfica y cronológica puede ayudar en tal liberación; y que el poder creativo del lenguaje puede, por medio de la transformación del pasado, ayudar a transformar al protagonista. Pero toda esta concepción se encontraba siempre con la paradoja de que no era fácil comprender cómo se podía curar la estructura del sujeto psicológico por medio de la modificación de la estructura del sujeto literario, de la 'historia del sujeto en crisis'. Se trataba de dos medios diferentes, y esta problemática se agudizó cada vez más hasta que Carlyle la lleva a su mayor expresión. En el *Sartor resartus*, CARLYLE hace explícita la problemática contradictoria que ya asomaba en el *Preludio* de WORDSWORTH, y se ironiza completamente el valor de la información autobiográfica *per se*³⁶. Lezama, en su visión del sujeto y la autorrepresentación, sigue, en cierta forma, el camino trazado por Carlyle en cuanto a que el texto 'autobiográfico' es un constructo a base de los retazos de nociones gastadas sobre el sujeto psicológico y literario.

Como se sabe, la articulación filosófica más relevante del sujeto de Carlyle se encuentra en Nietzsche, para quien el sujeto no es algo dado, sino más bien algo añadido o inventado. En este punto lo curioso es que en Lezama no se trata (como en San Agustín) de un sujeto espiritual con unidad en Dios, ni de un sujeto romántico

³⁶ JAY, *Being in the Text*, cit., págs. 92-114.

individual (como en Wordsworth), ni tampoco de un sujeto nietzscheano totalmente secular con una identidad absolutamente desintegrada, se trata más bien de un sujeto que, por un lado, se construye y destruye a medida que evoluciona, y, por otro, posee una memoria metafórica que se alimenta del poder creativo de una *imagen* trascendente que se basa en una ausencia. Ahora bien, la metáfora lezamiana, en su fuerza de atracción por penetrar en lo desconocido de la *imagen*, le da al sujeto metafórico una orientación que podríamos llamar 'épica' en el sentido que aspira a un mejoramiento fundamental de la realidad y del universo redimido. Por eso, el sujeto de Lezama, contrario al ser-para-la- , muerte de Heidegger, se constituye en ser-para-la-resurrección³⁷.

En *Paradiso* el proyecto lezamiano va hilvanando un personaje con retazos autobiográficos que propone un sujeto básicamente ficcionalizado, y en esto la novela de Lezama está emparentada con el *Retrato del artista adolescente* de JOYCE y *En búsqueda del tiempo perdido* de PROUST. Lezama, como Joyce y Proust, sistematiza la noción de Carlyle y de Nietzsche de que la autorrepresentación literaria es de antemano una forma de autoficción. Más que recordar y representar el sujeto pasado, Joyce, Proust y Lezama olvidan voluntariamente el pasado en un proceso literario que les permite crear un *otro* concebido imaginariamente. El sujeto metafórico lezamiano que se desarrolla en el José Cemí de *Paradiso* surge como resultado de una nueva estrategia ante la problemática que acentúa la semejanza entre identidad y discurso. Este sujeto posee un estatus como proceso, pues se hizo cada vez más obvia la dificultad de transponer el sujeto psicológico de un texto autobiográfico (el autor) en un sujeto literario (el protagonista). ¿De qué manera José Cemí es José Lezama Lima o viceversa? El sujeto pseudoautobiográfico que aparece en *Paradiso* es el resultado de una conciencia cada vez mayor de la complejidad de tal transposición. El sistema poético lezamiano desarrolla toda una compleja estrategia ante tal dilema: la *imagen* de lo ausente, con su poder devorador de diferencias, aspira a armonizar la distancia entre

³⁷ JOSÉ LEZAMA LIMA, *Preludio a las eras imaginarias*, en *Obras completas*, cit., vol. II, págs. 819-820.

identidad y discurso, entre sujeto y representación, entre lo espiritual y lo secular. La *imagen* pretende abarcar esta enorme distancia por basarse en una negatividad totalizante y antilogocéntrica que abre nuevos caminos por medio de lo excesivo. Al absorber opuestos, la *imagen* expande y devora las diferencias.

José Lezama Lima, en el José Cemí de *Paradiso*, se presenta obviamente como un sujeto en crisis que busca su 'salvación' en una discursividad que atenta precisamente contra esa identidad o salvación del sujeto psicológico. José Cemí sólo puede perseguir como solución a su crisis una vocación de poeta de la ausencia. Se trata de la historia de una vocación de escritor y poeta, pues sólo de esta manera el ser fragmentado en crisis puede aspirar a reinventarse para comenzar de nuevo. Aunque el sujeto siga siendo fragmentado, su única cura es su autoinvención y esta autoinvención aspira a constituirse en un exorcismo no sólo personal, estético, literario y psicológico, sino también histórico. Este sentido histórico de salvación en *Paradiso* y en toda la obra de Lezama debe entenderse en el sentido de 'historia imaginaria' que provee un hilo 'redimido' a un sujeto que carece de naturaleza estable. Además, recordemos que en *Paradiso* se trata también toda una serie de referencias a la historia de Cuba republicana. *Paradiso* no es sólo la historia imaginaria redimida de José Lezama Lima, sino que pretende erigirse en la posibilidad de la historia redimida de un sujeto americano y cubano que busca una nueva 'historia', una nueva narración que resuelva su crisis y su fracaso anterior.

EMILIO BEJEL

University of Colorado,
Boulder.