
INTRODUCCIÓN DEL COORDINADOR

Cintio Vitier

Al presentar esta edición crítica de *Paradiso* de José Lezama Lima, no puedo ni quiero evitar la oleada de recuerdos que me viene de una amistad que duró casi cuarenta años y que fue una de las experiencias espirituales más profundas y enriquecedoras de mi vida: el conocimiento de una personalidad impar, escogido de la gracia poética, avocado a la aventura de lo desconocido tanto como a la gravitación de la patria, y a la vez persona de tanta vehemencia amistosa, de tanta capacidad para la alegría y para la soledad, de tan criollo magisterio y deleitosa conversación. Como su imagen me acompaña siempre y sé que aquella amistad, más que cualquier mérito personal, es la que me ha ganado el honor de coordinar los esfuerzos para esta edición, quiero serle fiel procurando que no contribuya a hacer de su obra, según él lo dijo profética y risueñamente, «pasto de profesores», sino fiesta intelectual de todos los que la amamos.

En unos apuntes manuscritos, hallados entre sus papeles, Lezama escribió: «El *Paradiso* será comprendido más allá de la razón».¹ Ese «más allá», indiscutible imán de su escritura, no excluye sino que atraviesa, aunque sea para dejarlo atrás, el discernimiento crítico. Si tantas veces, y en esos mismos apuntes, dio fe de la relación orgánica entre sus ensayos y *Paradiso*, si su pasión por la poesía no es separable de su pasión por la inteligencia y la cultura, no debemos olvidar los métodos, nutridos de meditaciones sobre el saber universal, que lo ayudaron a concebir y realizar esta obra tan inagotable como coherente. Tampoco hay por qué desdeñar los recursos con que podemos someter su misterio a la prueba de un rigor que, al depurarlo de falsas oscuridades, nos lo entregará más radical y verdadero. Ambos caminos, el de la fidelidad a la dialéctica interna de toda la obra lezamiana, y el de los modestos trabajos que van desde la fijación del texto con sus variantes y oscilaciones peculiares hasta un suficiente acopio de elementos informativos y aclaradores, confluyen en el único propósi-

¹ Ver Dossier, p. 714.

to que nos ha parecido digno de una empresa tan difícil y riesgosa como ésta: el de ofrecer un *Paradiso* íntegro, iluminado por sí mismo y por esclarecimientos filológicos y críticos que, sin pretender lo exhaustivo, sean capaces de situarlo en su circunstancia histórico-cultural y en la especificidad de su cuerpo literario.

Los veinte años transcurridos desde la aparición en 1966 de esta novela, durante los cuales ha merecido tantos y tan valiosos estudios, favorecen nuestro intento al ofrecernos una gran riqueza de perspectivas y un nivel de madurez para su enjuiciamiento. Los que hemos trabajado en esta edición nos sabemos deudores de esos estudios brillantemente auspiciados por el memorable ensayo de Julio Cortázar, «Para llegar a José Lezama Lima».² La polivalencia normal de toda creación literaria exige el mayor respeto a la diversidad, o divergencia, de los criterios que fundada y honradamente se emiten desde los más variados puntos de vista. Hemos querido que ese principio funcione también dentro del equipo realizador de esta edición, de tal manera, que sus miembros sólo han recibido propuestas temáticas, a su vez estrictamente derivadas de las orientaciones del Comité Científico Internacional de la Asociación Archivos, para la colección de libros a la que esta edición pertenece. La opción crítica elegida, por lo tanto, no es la de una determinada tendencia interpretativa, sino la de una concurrencia de criterios y esfuerzos que gustosa y libremente se ponen al servicio de una presentación integral, en cuyo ámbito el texto mismo de *Paradiso* tenga siempre la primera y la última palabra.

Cuando en 1949, en los números 22 y 23 de *Orígenes*, Lezama dio a conocer el primer capítulo de *Paradiso*, tenía treinta y ocho años y ya había publicado *Muerte de Narciso* (1937), *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938), *Enemigo rumor* (1941) y *Aventuras sigilosas* (1945), donde la presencia de un argumento y unos personajes empezaban a insinuar posibilidades teatrales o novelescas.³ En el mismo año 49 apareció un tercer poemario, *La fijeza*, comenzó a publicarse su serie periodística «Sucesiva o las coordenadas habaneras», cuyas tangencias con la *habanaridad* esencial de *Paradiso* no pueden pasar inadvertidas,⁴ y ya estaban publicados la mayor parte de los ensayos y artículos que recogería *Analecta del reloj* (1953), señaladamente «El secreto de Garcilaso» (primer gran ejemplo de la crítica lezamiana), «X y XX» (ensayo dialogado en que pudiera

² Este ensayo se publicó por primera vez en *Unión*, La Habana, oct.-dic. de 1966, n. 4, pp. 36-60, y se incluyó después en *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 135-155.

³ Para una información más completa acerca de la significación de Lezama en la cultura cubana desde la aparición de *Verbum* en 1937 y *Espuela de Plata* en 1939, véase mi «Introducción a la obra de José Lezama Lima», en el primer tomo de sus *Obras completas*, México, Aguilar, 1975.

⁴ Cf. Abel E. Prieto: «Sucesiva o Coordenadas habaneras: apuntes para el proyecto utópico de Lezama», en *Casa de las Américas*, sep.-oct. de 1985, n. 152, pp. 14-19.

verse la prefiguración de los diálogos ensayísticos de *Paradiso*) y «Las imágenes posibles» (inicio de lo que más tarde llamaría, entre bromas y veras, su sistema poético del mundo, culminante en «Las eras imaginarias»). Si *Muerte de Narciso* y *Enemigo rumor* lo habían revelado como el poeta más sorprendente y fascinante de aquellos años en Cuba –revelación entonces sólo compartida por unos pocos jóvenes y que el desenvolvimiento de su obra consolidaría hasta ser reconocido Lezama entre los poetas fundamentales de nuestro siglo–, los ensayos mencionados, a los que pronto se sumarían «Sierpe de don Luis de Góngora», «Introducción a un sistema político» y «La dignidad de la poesía», darían fe de la capacidad genésica de una experiencia poético-cultural que, al organizar sus posibilidades reflexivas, revelaba dimensiones gnoseológicas tan insospechadas, tan sorprendentes y fascinantes como sus mismos poemas. Simultáneamente, esbozando la tercera línea de su obra, llamada a alcanzar un esplendor de *summa* poético-intelectual, Lezama había incursionado breve y discontinuamente en la narrativa con sus cuentos «Fugados», «El patio morado», «Para un final presto», «Juego de las decapitaciones» y «Cangrejos, golondrinas».⁵

Tan inmenso ejercicio creativo, en el que nuestro autor había llevado su palabra y su pensamiento, impulsados por la pasmosa energía metafórica que siempre los caracterizó, hasta fronteras únicamente comparables con las alcanzadas por los más osados exploradores de «la alquimia del verbo», en cierta medida explica la acumulada necesidad de esta novela y el natural dominio con que dio rienda suelta a su discurso. En cierta medida, decimos, porque otra secreta presión sin duda estaba actuando en el proyecto novelesco y en toda la obra de Lezama. Esa oculta raíz, identificada por él con la temprana muerte de su padre, tenía que ver también, en lo profundo, con otra orfandad más vasta, la provocada por la ausencia histórica de José Martí,⁶ a su vez determinante de las circunstancias en que vivían el poeta, su familia, sus amigos. Esas circunstancias –con sus desgarrados antecedentes en la emigración revolucionaria del siglo XIX y en los sucesivos fracasos de la gesta independentista– fueron, como el propio Lezama lo dijo, las de «un país frustrado en lo esencial político».⁷ Partícipe a sus diecinueve años de la manifestación estudiantil del 30 de septiembre de 1930, fabulosamente evocada en el Capítulo IX de *Paradiso*, Lezama había presenciado el derrumbe de aquellas nuevas esperanzas y el triunfo de la desintegración en la vida republicana de los años cuarenta. Basta leer las «Señales» que publicó en

⁵ Estos cuentos fueron reunidos por vez primera en el segundo tomo de la mencionada edición Aguilar. Lezama nunca les concedió mayor importancia y solía decir que los escribió como ejercicio «para soltar la mano».

⁶ Sobre este tema, además de la citada «Introducción», puede verse mi ensayo «Martí y Darío en Lezama», en el antes mencionado número de *Casa de las Américas*, pp. 4-13.

⁷ «La otra desintegración», en *Orígenes*, 1949, n. 21, p. 61. Se reproduce en *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, Letras Cubanas, pp. 194-197.

Orígenes sobre estos temas para constatar el condicionamiento histórico frente al cual su obra se yergue con tanta amargura como altivez. El mismo año en que aparece el primer capítulo de *Paradiso*, precisamente en el número anterior de *Orígenes*, leemos, como si fueran un prólogo, las siguientes palabras suyas:

Si una novela nuestra tocase en lo visible y más lejano, nuestro contrapunto y toque de realidades, muchas de esas pesadeces o lascivias se desvanecerían al presentarse como cuerpo visto y tocado, como enemigo que va a ser desplazado. [...] Ya en otra ocasión dijimos que entre nosotros, había que crear la tradición por futuridad, una imagen que busca su encarnación, su realización en el tiempo histórico, en la metáfora que participa.⁸

De esa actitud conjuradora y compensatoria frente al vacío histórico que nos rodeaba, y no sólo de la confluencia orgánica de una poesía y un pensamiento hacia su corporización narrativa, surgió el *Paradiso* que fuimos conociendo en sus tres primeros capítulos, dedicados a revivir creadoramente la historia familiar como parte de la historia de la patria, según se pone de manifiesto por modo ostensible en el Capítulo III, el de la confrontación del puritanismo norteamericano con el catolicismo criollo de la señora Augusta, centro matriarcal de la familia emigrada de Jacksonville y después establecida en el campamento militar habanero, en la casa del Jefe, y por fin en la casa de su ausencia. De haber seguido por esos rumbos, con las consiguientes incursiones retrospectivas, hubiésemos tenido una espléndida novela de memorias, que de hecho se prolonga hasta la muerte del tío Alberto en el Capítulo VII. Si revisamos el esbozo inicial por primera vez presentado en el Dossier de esta edición, vemos que desde el principio estaban previstas las etapas escolar y universitaria de José Cemí, con los amigos dialogantes que serían Fronesis y Foción. De pronto, sin embargo, en el número 34 de 1953 de *Orígenes*, al año siguiente de publicarse el Capítulo III, interrumpiendo abruptamente la secuencia normal de la novela y sin conexión visible con ella, irrumpe un relato titulado «Oppiano Licario», pieza narrativa que parece cerrarse en sí misma y que el autor dedica a dos amigos, dedicatoria insólita si, en aquel momento, era *ya* un capítulo de *Paradiso*. No resulta extraño por ello que Julio Cortázar, al escribirle a Lezama sobre «Oppiano Licario», no pareciera considerarlo parte de la novela, como había hecho yo mismo al agradecer la dedicatoria a Fina García Marruz y a mí, considerándolo un «cuento»,⁹ lo que no provocó ninguna aclaración del autor.

⁸ *Orígenes*, número y página citados.

⁹ La carta de Cortázar, fechada en París el 23 de enero de 1957, primera que dirigió a Lezama y cuyo original se encuentra en la Biblioteca Nacional José Martí, fue publicada en la *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1970, pp. 310-311). La mía puede leerse en el Dossier de esta edición, 715.

¿Era ya entonces «Oppiano Licario», para el propio Lezama, un capítulo de *Paradiso* –más aún, el capítulo final y enlace con la próxima novela, al que sólo añadiría unas páginas magistrales cuando el libro estuviese ya en prensa en 1965–, o, por el contrario, para él mismo fue una sorpresa, un inesperado huésped que le agrandaba la casa, que le añadía una nueva dimensión y un sentido imprevisible a todo lo previsto? Sea como fuere –y en varias notas finales del Capítulo XIV encontrará el lector otros elementos de juicio–, el *alter ego* más ambicioso de Lezama, tan entrañablemente caracterizado hasta su muerte en las páginas de *Orígenes*, reaparecerá dos años después (1955), en visión retrospectiva, como personaje anónimo y un tanto misterioso, en el Capítulo V, junto al tío Alberto, en un bar sombrío; en el VI, junto al Coronel en su lecho de muerte y sosteniendo a Cemí con la mirada; en el VII, otra vez, cerca del tío Alberto; en el XIII, junto a Cemí, pasajeros ambos del ómnibus infernal, hasta volver a encontrarse consigo mismo, para morir, en el Capítulo XIV, de donde había partido en la otra cronología, la del proceso composicional de la escritura. Mientras tanto Cemí, Fronesis y Foción, más o menos escapados, cada uno a su manera, del claustro materno de sus respectivas familias, liquidadas las tácitas esperanzas políticas con la manifestación del 30, protagonizan un inmenso diálogo sobre el Génesis y el Eros –reverso de la ausencia de «un tiempo histórico»–, minuciosamente ilustrado desde las hiperbólicas láminas del Capítulo VIII en adelante.

Después de la publicación del último capítulo que apareció en *Orígenes* –el V en 1955–, no tenemos ninguna fecha segura hasta que en la portadilla del manuscrito del X leemos: «Empezado 3 de enero 1962». Puede suponerse, pues, que los capítulos intermedios se escribieron entre el 55 y el 61, si bien nos inclinamos a pensar –precisamente por la existencia de esa acotación, que da idea de una labor que se retoma luego de haberla abandonado durante cierto tiempo, y por lo convulso de los tres primeros años de la Revolución– que fueron escritos antes de 1.º de enero de 1959. De otra parte, al cotejar el manuscrito del Capítulo XI con su versión definitiva, encontramos que le fueron incorporados dos pasajes procedentes del Capítulo I del manuscrito original de *Oppiano Licario*, lo que demuestra que esta segunda novela –o segunda parte de *Paradiso*– ya había comenzado antes que la primera fuese entregada a la imprenta, y refuerza la tesis de que «Oppiano Licario», desde su aparición en *Orígenes* en 1953, se había convertido en el punto de giro, eje o imán de toda la gesta novelística lezamiana: gesta que fue desarrollándose a través de unos veintiocho años (aproximadamente entre 1948 y 1976), sin ocupar un lugar privilegiado ni obsesivo en la obra general de Lezama, quien por sus otros caminos –o vasos comunicantes– iba entregando sosegadamente *La expresión americana* (1957), *Tratados en La Habana* (1958), *Dador* (1960) y *La cantidad hechizada* (1970). El hecho mismo de esta simultaneidad o paralelismo de exploraciones en verso y prosa que acompañaron y nutrieron a *Paradiso* y *Oppiano Licario*, ilumina el rico tejido de intertextualidades que caracteriza a ambas novelas.

En otro sitio hemos escrito que, así como Lezama reiteró que su obra había intentado llenar el vacío dejado por la muerte de su padre cuando él tenía ocho años, «con la muerte de la madre en septiembre de 1964, [llega] la hora del recuento trágico y de la catarsis novelesca: la hora de *Paradiso*».¹⁰ La muerte de la madre, en efecto, al provocar en Lezama la crisis existencial más profunda de su vida de adulto, no solamente lo impulsó a terminar y publicar *Paradiso*, como quien cumple y entrega el testimonio prometido, sino que también debió influir en el plan definitivo e irrealizado de *Oppiano Licario*, plan que finaliza, precisamente, con «la muerte de la madre de Cemí».¹¹ De todos modos pensamos que, en ese entrecruzamiento de biografía e historia que constituye el sustrato de todas las grandes novelas desde el *Quijote* hasta nuestros días, la suerte de *Paradiso* se decidió en el año 1953: el año del Centenario Martiano y del asalto al Cuartel Moncada; el año en que Lezama escribió textos proféticos («La casa del alibi», «Secularidad de José Martí»)¹² y su texto más trascendentemente autobiográfico («Oppiano Licario»); el año en que, como lo habían vislumbrado María Zambrano en «La Cuba secreta» y el propio Lezama en otras páginas de *Orígenes*,¹³ Cuba empezaba a despertar a su historia interrumpida. ¿Qué signifi-

¹⁰ «Introducción...», en *ob. cit.*, t. I, p. XLIV.

¹¹ El manuscrito de este plan se encuentra en la Biblioteca Nacional José Martí. Se reproducirá en el Dossier correspondiente a la edición crítica de *Oppiano Licario*.

¹² «La casa del alibi» es el poema inédito que descubrí junto al manuscrito de «Oppiano Licario». Escrito sin duda en 1953, su tema es la inminente resurrección histórica de Martí. Pasajes de este poema fueron utilizados por Lezama en «Secularidad de José Martí», prólogo del número 34 de *Orígenes*, dedicado al Centenario Martiano, donde se lee: «Tomará [Martí] nueva carne cuando llegue el día de la desesperación y de la justa pobreza. [...] Sorprende en su primera secularidad la viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, para avizorarnos las cúpulas de los nuevos actos naciendo». Cf. «Hallazgo de una profecía», en *Casa de las Américas*, sept.-oct. de 1986, n. 158, pp. 30-41, en que se presenta el poema y su facsímil.

¹³ A propósito de mi antología de los poetas de *Orígenes*, María Zambrano escribió en el artículo mencionado: «Los *Diez poetas cubanos* nos dicen diferentemente la misma cosa: que la isla dormida comienza a despertar como han despertado un día todas las tierras que han sido después historia. [...] Despertar poético, decimos, de su íntima substancia, de lo que ha de ser el soporte, una vez revelado, de la Historia y que ha de acompañar al pensamiento como su interna música». (*Orígenes*, 1948, n. 20, pp. 4, 5.) Por su parte Lezama, que ya en su comentario a mi libro *Extrañeza de estar* (1945) hablaba de la posibilidad entre nosotros de la profecía poética como «el más candoroso empeño de romper la mecánica de la historia, el curso de su fatalidad», en ese mismo artículo afirmaba que «la generación de *Espuela de Plata* fue esencialmente poética, es decir, que su destino dependerá de una realidad posterior» (cf. «Después de lo raro, la extrañeza», en *Orígenes*, 1945, n. 6, p. 54); y ante la aparición de mi antología *Cincuenta años de poesía cubana* opinaba: «El concéntrico, la ovillada fuerza histórica de *Diez poetas cubanos*, iba a cobrar su relevancia al verificar la súpula de esos cincuenta años de poesía [...] procurando vivazmente y en relumbre participar en el proceso creador de la nación. Es así, que nos ha parecido admirable, que hombres de veinte años, que comienzan a tejer los enigmas poéticos aparezcan ya en esta antología, pues se vislumbra de inmediato que forman parte de la mejor corriente de poesía que estructura la marcha de la imaginación como historia, la imaginación encarnando en otra clase de actos y de hechos»; para finalmente pre-

ca, entonces, a la altura de 1965, desde el punto de vista estructural, esa especie de «coda» que Lezama se siente obligado a añadir, tan impulsiva como inspiradamente (contra sus hábitos maduros de escritor), para dar fin a *Paradiso*?

En 1965 «la isla dormida» ya estaba plenamente despierta en su historia y a la historia universal, mientras Lezama –que en carta a mi padre de 11 de julio de 1953¹⁴ confesaba no poseer todavía «el logos, el sentido poético» capaz de organizar sus intuiciones (inquietud reflejada patéticamente en los temores de la madre de Oppiano Licario acerca de su destino, con palabras que Eloísa Lezama Lima remite a la realidad familiar)– desde «Introducción a un sistema poético» (marzo de 1954) ya se había adentrado en ese *logos* aclarador del *ethos* poético en «La dignidad de la poesía» (1956) y de su concepción de la historia en «Preludios a las eras imaginarias» (enero de 1960), la última de las cuales, afirmó, «entre nosotros la acompaña José Martí».¹⁵

Quizá se ha reparado poco en la relación entre el Capítulo IX y el XIV, teniendo en cuenta lo que hemos llamado la cronología composicional, es decir: que la primera parte del segundo se escribió *antes*. Quizá también las brillantes sorpresas del «silogismo del sobresalto», las respuestas y adivinaciones de Licario (tan melancólicas en su impávida soledad), han opacado los contenidos históricos y políticos del relato del 53, donde la algarada estudiantil en París –tan borrosa en comparación con la manifestación cubana del 30– sólo sirve para poner a Licario frente a la ausencia de una vajilla de lujo en la mansión vacía del Barón Rothschild, en contraste con la pobreza y el *lleno* de las «alas anchadas» de la guinea del guajiro Fretepsícore. La contrastación América-Europa toma la forma de un apólogo, reforzado en el primer término por la pesadilla del asesinato del Senador, y en el segundo, mediante otro atentado, por la contrastación de las dos Europas: la occidental y la oriental, alegorizadas en las figuras de la patrona y Logakón. Tales son las coordenadas histórico-políticas dentro de las cuales se mueve Licario, a partir de sus propias «coordenadas habaneras»: el riesgo de llegar a ser considerado «un loco benévolo», un ente ridículo; la casa amenazada por el desamparo; la notaría pobretona. Es decir, casi literalmente, las circunstancias en que vivía Lezama a sus cuarenta y dos años, los mismos que tenía Martí cuando murió. Pero así como Martí *tenía* que resucitar en su historia, la que a partir de él se hacía posible (tema de «La casa del alibi»), Lezama-Licario, el descubridor de «las imágenes posibles» y de la «silogística poética», tenía que morir para lo visible y resucitar para la imagen en Lezama-Cemí.

guntarse: «¿Cuál será el invisible metagrama histórico, usando el término unamuniano, en que desembocará esa mejor y mayor corriente de imágenes hechos y de metáforas que se agitan deseos de dialogar?» (cf. «Señales. Alrededores de una antología», en *Orígenes*, 1952, n. 31, p. 63).

¹⁴ Carta citada en «Hallazgo de una profecía» (cf. n. 12).

¹⁵ En *La cantidad hechizada*, La Habana, UNEAC, 1970, p. 49.

El Capítulo IX comienza con una realidad histórica, la manifestación del 30, cuyo sentido fundacional se hizo claro para Lezama en 1959,¹⁶ y termina, desde «el último peldaño» de la escalera universitaria, con la visión de un carnavalesco desfile fálico. Ese desfile, esa Faloforia que empieza ostensible y elementalmente en el Capítulo VIII, recorre de un modo u otro toda la novela hasta encontrar, en la última sección (la que *había que añadir*) del Capítulo XIV, su verdadero sentido, el que intuyeron los egipcios en el mito de Osiris: no la fecundación para la muerte, sino la fecundación para la resurrección (ver nota 54 del Capítulo IX y resumen crítico del XIV). A esta revelación llega Cemí ante la muerte irreal aunque visible de Licario, que lo obliga a repasar catárticamente toda su vida en vertiginosas visiones de moribundo, porque también una gran parte de Cemí, la que corresponde al texto de 1953, muere con Licario y desciende con él «al centro de la tierra». La primera fase del aprendizaje (obvia es la referencia total de *Paradiso* al *Wilhelm Meister*) ha terminado: la del vencimiento de las pasiones como prólogo a la creación de una cultura en la sobrenaturaleza; la segunda, la iniciación en la sabiduría del Eros del conocimiento, puede empezar con los últimos versos de Licario y el nombre mediador –hasta ahora desconocido– de su hermana. ¿Cómo se convirtió la habanerita del texto del 53, delante de la cual Licario no se decidía a explicar su *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*, en la Ynaca Eco Licario que ocupará el centro esotérico de la próxima novela (ya en marcha, repetimos, cuando se añade la «coda»)?¹⁷

Así como el libro no podía terminar con el «Oppiano Licario» de 1953, precisamente por su influjo retrospectivo en toda la novela, para esa metamorfosis de la hermana de Licario fue preciso el tiempo biográfico e histórico transcurrido entre 1953 y 1965. Fue preciso incluso la negación del tiempo propuesta por la geometría de sueños del Capítulo XII, cuya razón estructural más profunda es abrir un paréntesis no discursivo, reforzado por la «abolición» del espacio en el XIII, para dar entrada verosímil, como *texto con-secuente*, al de 1953, en cuya «coda» Cemí reaparece como reanudando el paseo onírico por la ciudad, que lo había llevado al rostro proteico de Juan Longo, imposible negador del tiempo, para llegar ahora, escoltado por los emblemas enlazados de sus mitos y símbolos más queridos, hasta el cuerpo yacente, pero levitante en la luz, de Oppiano

¹⁶ Ver su «Lectura» en la Universidad de La Habana en 1959, en *Imagen y posibilidad*, ed. cit., pp. 94-112.

¹⁷ Con su habitual indiferencia para las facticidades, incluso de su propia novela, en el Capítulo V de *Oppiano Licario* Lezama hace decir a Ynaca Eco, hablándole a Cemí de la *Súmula, nunca infusa de excepciones morfológicas*: «Me la dio a leer cuando yo era niña y ahora cuando sueño la voy leyendo de nuevo» (1ª ed., pp. 165-166), mientras en el Capítulo XIV de *Paradiso* leemos que Licario «no se decidía a explicar delante de su hermana [ya indudablemente adulta] su *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*» (p. 420 de esta edición). Ambas cosas pueden ser ciertas, si consideramos la metamorfosis operada en el personaje, a cuya lógica interna, en sus dos fases sucesivas, corresponden ambas declaraciones.

Licario, *el guía*. De este modo lo que comenzó siendo memoria de la patria y de la patria para desembocar en el abismático *texto del sexo* sin finalidad o de finalidad desconocida, termina en el umbral de la sabiduría trascendente y unitiva. Pero toda esta aventura del conocimiento ¿era un acto rigurosamente solitario, solipsista en su escritura? ¿Pudo escribirse este libro en *otras fechas*, en otro momento de lo que el propio Lezama llamó «la marcha de la imaginación como historia»? ¿No es todo *Paradiso*, como él quería, una inmensa «metáfora que participa»? ¿La historia misma *del texto* no pertenece a la historia nacional?

El desbordamiento de sentidos ocultos, la sobreabundancia barroca o neobarroca del significante, el indudable erotismo de la escritura, el vertiginoso tejido de intertextualidades, los ofuscantes signos esotéricos, litúrgicos, alquímicos, etc., han podido crear en algunos lectores y críticos de *Paradiso* la ilusión óptica de una novela que atraviesa el espacio como un cometa maravilloso. No se ha reparado bastante quizás en la insondable ironía que es el sustentáculo de todos esos contenidos en estado de ignición o de evaporación, la voluptuosa y trágica ironía que los descentra y los pone entre paréntesis de humor, de parodia o de grotesco, entablando sin cesar una descomunal, justiciera, quijotesca pelea por la propia identidad, por el propio ser, que es lo único –junto con el padre (el destino), la madre (la vocación), la amistad (el *ethos*) y la imagen totalizadora, nutrientes suyos– que no se ironiza.

En respuesta a nuestra concepción de *Paradiso* (que sólo pretende *situar* todas las otras posibles) pudiera aducirse que Lezama consideró a su novela como un «mundo fuera del tiempo»,¹⁸ a lo que cabría replicar con otras palabras también suyas: «Es ilusorio que el autor de una obra sea el que mejor puede penetrar sus secretos. Mientras la obra está en el horno el creador dicta y recibe un dictado, después que la obra está hecha sólo podrá ejercitar sus dones en forma igual a cualquiera que se acerque a su obra».¹⁹ No necesitamos, sin embargo, salir de los textos de Lezama, como ya se ha visto, para justificar la historicidad de *Paradiso*. Ese «mundo fuera del tiempo» de que nos habla en «Confluencias», en realidad es, no la novela, sino lo que en ella y a través de ella se propone alcanzar Oppiano Licario. Por eso aclara: «La liberación del tiempo es la constante más tenaz de la sobrenaturaleza. Oppiano Licario quiere provocar la sobrenaturaleza. Así continúa en su búsqueda por incesantes laberintos».²⁰ Ahora bien, rigurosamente hablando, no puede haber tenacidad, ni búsqueda, ni incesancia, fuera del tiempo. En seguida se refiere Lezama, en la mencionada conferencia, al Capítulo XII, intento de «negación del tiempo» (que, por cierto, según el manuscrito *iba a ser* el XIV), y al Capítulo XIII, que «intenta

¹⁸ Cf. «Confluencias» (1968), en *La cantidad hechizada*, ed. cit., p. 446.

¹⁹ Cf. «Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*», en el Dossier, p. 712.

²⁰ Ob. cit., p. 446.

mostrar un *perpetuum mobile*, para liberarse del condicionante espacial», pero al llegar a la segunda sección del último, donde debiera culminar esa intentada liberación del tiempo y del espacio, nos sorprende situándolo en el tiempo y en el espacio histórico y biográfico, al confesar inesperadamente: «Supongamos una estelar noche pitagórica de 1955»,²¹ noche sin duda tan habanera como la conocida funeraria que realmente existía –con iluminación propicia a las viden- cias lezamianas– en el barrio del Vedado, en La Habana, en 1955. ¿Por qué señala Lezama este año? Al asumir en seguida la primera persona, nos indica sin duda una vivencia personal fechada y *presentificada* por la memoria: «He estado varias horas oyendo *El arte de la fuga*, de Juan Sebastián, embebido en los entrelazamientos de la *fuga per canon*. Infinitas relaciones se logran en los espi- raloides de la nocturna. Las construcciones y dilataciones del ritmo se reiteran en cada uno de nuestros pasos y crecemos caminando. Enfilamos una de esas calles dilatadas como los ríos paradisíacos». ²² Una vez más Bach, preñador del barroco (ya en algún sitio Lorca había señalado la secreta relación de Bach con escenas del bosque nocturno en *Bodas de sangre*) impulsa un ámbito de hechizo. En todo caso fue por esas calles de La Habana, según propia confesión, que Lezama, desdoblándose en Cemí, *iba* acercándose a la imagen de Oppiano Licario, custodiada ya por Ynaca Eco, y ese acercamiento o *encaminamiento*, aunque escrito en 1965, lo sitúa Lezama en 1955, dos años después de haber aparecido en su escritura Licario, en vísperas de cesar *Orígenes* y de comenzar una nueva época en la historia de Cuba.

Comprobamos que, como lo afirma también Lezama en los mencionados apuntes, «toda la novela contemporánea está impregnada de ese terrible concepto de lo temporal»,²³ y que *Paradiso*, en esto, no es una excepción. En lo que sí resulta excepcional es en su audaz enfrentamiento a «ese terrible concepto» con la gesta de una *hipertelia*, de un sobrepasamiento de la finalidad, mediante lo que Fina García Marruz ha llamado «la imagen que no regresa»²⁴ (patente

²¹ Ob. cit., p. 447.

²² Ob. cit., *ibíd.*

²³ Cf. «Apuntes...» en el Dossier, p. 712.

²⁴ «Hay en Lezama lo que llamaríamos la imagen que no regresa. Porque el “cuadrado pino” de Cóngora vuelve siempre a su sentido inicial de “mesa”. Las metáforas pueden ser más audaces, ele- varse a la segunda o la tercera potencia, pero al cabo “los raudos torbellinos de Noruega” nos vuel- ven bastante dócilmente a la mano como halcones. En Lezama hay un momento en que el nexo lógico, la referencia inicial, se nos pierde, pero en que presentimos que no nos está proponiendo un desfile onírico, como en la aventura surrealista, cuyo sumergimiento en el subconsciente generador muestra una excesiva proximidad a su envés lógico explícito, y aun contribuye a rendir su más ínti- mo secreto, ni tampoco una delectación puramente verbal, ya que sentimos en esos momentos, en la forma, cómo el idioma se le atensa y arisca, y más que rodar por las sílabas adquiere una mayor dureza y resistencia que cobra allí su supremo riesgo, que se aventura a la búsqueda de un sentido que no alcanza, pero del que espera, como de toda aventura por lo desconocido, el suceso prodigio- so. La imagen en Lezama no sólo no regresa a su sentido inicial, sino que prolifera y se aleja cada

desde el tejido e impulso de su escritura): *hipertelia* que no lo es sólo de la inmortalidad o de la resurrección, en el sentido teológico, sino también del tiempo mismo, y tanto del tiempo de la vida personal como del tiempo de la historia colectiva. No en vano, en la profecía histórica que escribió en 1953, Lezama se llamó a sí mismo «el dialéctico frenético que gime por una ausencia de telos».²⁵

Justamente «la imagen histórica» en *Paradiso* es el tema de la primera contribución crítica que presentamos en esta edición, y a ese lúcido examen, sobriamente expuesto por Raquel Carrió Mendía, profesora de literatura cubana en el Instituto Superior de Arte, remitimos la justificación de la historicidad estructural de *Paradiso*, que por su parte Roberto Friol, máximo conocedor de nuestra novelística –poeta, crítico e investigador en la Biblioteca Nacional José Martí–, sitúa dentro de una tradición cuya piedra fundacional es *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, la primera gran novela cubana en el siglo XIX. La lectura de estos dos ensayos pone de manifiesto lo que frecuentemente mucha de la mejor crítica no ha tenido en cuenta: la matriz histórica y cultural de la que nació *Paradiso*, y a la que es más fiel mientras más valores universales alcanza. De la recepción de estos valores se ocupa José Prats Sariol, al hilo de su propia tesis sobre el manierismo lezamiano y los apuntes hasta hoy inéditos que se presentan en el Dossier, compuesto –junto con el Cuadro cronológico-sinóptico y la Bibliografía– por Ciro Bianchi Ross. De estos dos jóvenes vale decir que fueron alumnos del que Lezama llamara Curso Délfico, de iniciación y formación literarias. Desde sus años universitarios Prats Sariol se dedicó al estudio de *Orígenes*, revista a la que dedicó su tesis de grado en 1970, y es autor de una antología de la más joven hornada de críticos cubanos, entre los cuales figura dignamente con varios ensayos, en especial los dedicados a Carlos Pellicer y al propio Lezama. Por su parte Bianchi Ross, además de la excelente entrevista que en 1970 hizo al Maestro, rindió un valioso servicio a su memoria al compilar y prologar los artículos incluidos en *Imagen y posibilidad*. Adentrándose en las más intrincadas especificidades lingüísticas y estilísticas de la escritura de *Paradiso*, Benito Pelegrín –profesor de la Universidad de Provence, traductor de Lezama, reconocido especialista en su obra y en la de Alejo Carpentier, a quien debemos además en esta edición un nutrido aporte de notas–, ha dado satisfacción a la

vez más de ella, busca, como él dice, “un hechizamiento”, un faraónico “dilatarse hasta la línea del horizonte”.» (Cf. Fina García Marruz: «La poesía es un caracol nocturno (En torno a *Imagen y posibilidad*)», en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1984, t. I, pp. 243-274).

²⁵ Cf. «La casa del alibi», en el número citado de *Casa de las Américas*, p. 35.

necesidad de iluminar los entresijos de esa escritura, para lo cual sin duda lo preparaban sus agudos exámenes de Baltasar Gracián. Cierran esta serie de asedios de *Paradiso*, diseñando el puente que su último capítulo propone hacia *Oppiano Licario*, las brillantes páginas de Julio Ortega, uno de los nombres cimeros de la crítica latinoamericana y de los más esclarecidos exégetas de la obra de Lezama.

Sustanciales contribuciones han hecho también dos apasionados y muy diversos receptores del legado lezamiano: Severo Sarduy, novelista e intérprete del neo-barroco, pionero en el esclarecimiento crítico de *Paradiso*, con un nuevo aporte altamente sugestivo; y Manuel Pereira, autor de *El comandante Veneno* y *El ruso*, testimoniante aquí, en frescos y rápidos trazos, de sus personales experiencias juveniles con el Maestro de Trocadero 162.

Nada nos atrevemos a decir de las palabras liminares de María Zambrano, sibila de todos los orígenes. La autora de *Claros del bosque*, la peregrina que sintió a Cuba como su «patria prenatal», nos habla desde otro sitio, que no es el de la crítica literaria. Sus palabras parece que borran todas las palabras.

Una vez más, y acompañados ahora desde el principio por Licario, podemos empezar.