

PARADISO:
ALGUNAS IDEAS Y SÍMBOLOS
ESPECIALMENTE REVELADORES

Javier Morales
Universidad Complutense, Madrid

Considerar *Paradiso* (1966) sólo como novela constituye un enfoque parcial e insuficiente que nos ocultaría la grandeza de esta creación de José Lezama Lima. Y es que el interés de la obra no reside tanto en la acción ficticia que interpretan los personajes como en el lenguaje sugerente del relato y en las ideas filosóficas y poéticas que el narrador-autor, desde su infranqueable subjetividad, vierte a lo largo de toda la obra mediante ese lenguaje de insondable espesor poético.

Novela, poema y ensayo comparten su naturaleza en esta obra híbrida en cuanto a género literario se refiera. De esta triple naturaleza se desprenden al menos tres niveles de comprensión de la obra: uno sería el puramente *narrativo-ficcional*, que corresponde a la acción —ficticia o real— de esta supuesta novela; otro sería el nivel propiamente *lírico*, que viene dado por su continua elocución poética, henchida de intuiciones emocionales sobre la realidad narrada o meditada; y en otro nivel tendríamos que incluir el componente *intelectual*, que se nutre de una masa compacta de pensamiento, estrechamente enlazado con la filosofía. Tres niveles de comprensión, tres géneros literarios que se confunden en la esencia de una única obra.

En estas líneas trataremos de explicar racionalmente esa sólida masa de pensamiento que constituye lo que hemos denominado nivel *intelectual* de la novela, advirtiendo que éste no se presenta como un discurso autónomo dentro del texto: habitualmente tales ideas sobre el mundo, el hombre y la poesía se exponen durante esa fluencia visionaria de los símbolos poéticos; sólo en determinadas ocasiones la obra interrumpe su discurso lírico-narrativo para optar por la vía expositiva —conceptual y racionalmente más rigurosa— del ensayo.

Paradiso constituye un canto a la armonía del universo y a la fuerza amorosa del Eros, el Amor divino, que penetra y vivifica todas las sustancias del cosmos, aunque trascendiéndolas. Si tratamos de explicar la concepción lezamiana de Dios, necesitaríamos emprender un estudio filosófico que no es el nuestro, para el cual su obra nunca nos ofrecería el rigor teológico que esta tarea requiere. Lo evidente en Lezama es que

el mundo proviene de un único principio, que no es demiurgo perdido en los confines del tiempo, sino un Amor subsistente que conserva en el ser a todas sus criaturas y garantiza una sapientísima armonía entre ellas:

El alucinado fervor por la unidad, tragado en el *Parménides* de una manera que posiblemente no será superada jamás, lo llevaba al misticismo de la relación entre el creador y la criatura y al convencimiento de la existencia de una médula universal que rige las series y las excepciones (XI, p. 498)¹.

Esta visión armónica de la realidad conlleva una incesante intercomunicación entre todos los seres del cosmos, que configuran un sistema indefectible de causas y efectos. La influencia de los seres de la naturaleza en el comportamiento del alma humana se presenta como un hecho evidente en cada página de la novela. Así ocurre, por ejemplo, en el paseo del padre del coronel, que le proporciona una prodigiosa paz interior; “un día salí de resolución de madrugada; las hojas como unos canales lanzaban agua de rocío; los mismos huesos parecían contentarse al humedecerse. Las hojas grandes de malanga parecían mecer a un recién nacido. Vi un flamboyant que asomaba como un marisco por las valvas de la mañana, estaba lleno todo de cocuyos. La estática flor roja de ese árbol entremezclada con el alfilerazo de los verdes, súbita parábola de tiza verde, me iba como aclarando por las entrañas y todos los dentros. Sentí que me arreciaba un pequeño sueño, que me llegaba derrumbándose como nunca lo había hecho. Debajo de aquellos rojos y verdes entremezclados dormía un cordero. La perfección de su sueño se extendía por todo el valle, conducida por los espíritus del lago” (I p. 128).

El *eros* o fuerza de atracción entre los distintos seres corpóreos de la naturaleza adquiere toda la vitalidad del impulso sexual, y aquí encontramos la clave de la sexualidad que late o se patentiza a lo largo de toda la novela. A propósito del baño que hace José Eugenio Cemí con sus compañeros en el colegio, el narrador exalta la armonía cósmica como una relación sexual que lo unifica todo: la presencia de la multitud de cuerpos infantiles bajo la ducha hace intuir a José Eugenio la existencia de una sexualidad universal, de una atracción mutua que cohesiona todo lo creado. A su corta edad no es el contacto físico, la sexualidad inmediata, lo que lo seduce, sino la imagen de la multitud de cuerpos congregados en un mismo ejercicio: “Necesitaba encegucerse, reconstruir el salto de los cuerpos en la cascada de medianoche, para sentir el aguijonazo de lo sexual, mientras la gracia del acecho, de una sexualidad visible e

¹Citaremos por la edición de su hermana Eloísa Lezama Lima (Cátedra, Madrid, 1980), consignando en romano el número del capítulo y, a continuación, el número de la página.

inmediata, lo llevaba a una espera sin posibilidad de ser surcada, infinita, donde la simple presencia de un objeto, era una traición intolerable, ofusadora, que lo hacía aullar como las bestias que buscan la carroña nocturna en su evaporación” (IV, p. 210).

Pero, dentro del mundo de lo inerte, esta atracción o interdependencia universal funciona infaliblemente a través de fenómenos físicos que el narrador reproduce con esmero, como sucede en esta descripción del aldabón de bronce que reluce en la puerta de la casa de la calle Prado, donde vive Rialta con su madre y sus hijos:

Cuando era pulsado con fuerza, la resonancia de sus ondas se propagaba hasta la cocina, donde los cazos y las sartenes recibían aquella vibración, tan semejante al temblor que los recorría cuando recibían algún fantasma sencillo, que no deseaba otra cosa que reflejarse en los metales trabajados de la cocina (VII, pp. 294-295).

Las menciones reiteradas al asma que padece José Cemí simbolizan su ardua pero deseada comunicación con el mundo exterior, con el “enemigo rumor” que lo rodea. Su condición asmática dificulta la relación de su organismo con el entorno físico, pero la superación del asma restablece en él la armonía perdida y le hace sentir la dicha de la comunión con el universo:

(...) cuando tenía asma nada le hacía tanto bien como entregarse al sueño, aunque éste fuera producido por las nubes de los polvos fumigatorios, que comenzaban a dilatar el ramaje de su árbol bronquial, hasta lograr la equivalencia armónica entre el espacio interior y el espacio externo, como esos arquitectos que sitúan muchos cristales en sus edificaciones, para causar la impresión de que el espacio no ha sido interrumpido, como una fortaleza volante e invisible, donde el Ícaro, favorecido por la refracción, pudiese mantener su costillar sin derretirse (IX, p. 381).

El asma de Cemí se presenta como obstáculo de su comunicación con el mundo y exige una continua ascesis para rebasar el ensimismamiento e introducirse en el inmenso diálogo universal. El asma, por tanto, posee una significación simbólica altamente reveladora de la distinción entre el sujeto y el objeto, entre la conciencia y el mundo. En un primer estadio predomina la conciencia de la soledad, del aislamiento del sujeto con respecto a un mundo externo que se considera hostil, impenetrable e indescifrable; pero una vez superada la crisis asmática, el sujeto, sin perder la conciencia de su individualidad, accede al ámbito de la armonía, a la reconciliación con un mundo que ya no se percibe como confuso y enemigo, sino como espacio de la comunión universal: “Cuando salía

de ese sueño provocado, no obstante la anterior situación dual, se sentía con la alegría de una reconciliación. Por ese artificio iba recuperando su naturaleza” (IX, p. 382). La naturaleza humana se reconoce, pues, en la individualidad y en la relación con lo otro, en la conciencia de un yo diferenciado que, pese a todo, necesita del mundo para llenar el vacío de sus limitaciones y carencias.

La existencia de una relación, de una fuerza de atracción que sustenta el universo, aparece exaltada en el canto fervoroso que entonan Fronesis y Cemí a los siete números pitagóricos. El conocimiento numérico de Pitágoras, antes de la metafísica aristotélica de la sustancia, se basa en la aprehensión de la armonía del cosmos como pluralidad y como interdependencia. Su filosofía no atiende a la constitución de la sustancia individual, sino a la relación de los seres en agrupaciones numéricas (unitarias, binarias, ternarias...). A Lezama le interesa esta metafísica del número en cuanto que acentúa la comunión de los seres plurales y complementarios: el número expresa la insuficiencia del individuo y su necesidad de relación armónica con el otro y con los otros. En definitiva, la síntesis de contrarios. En el *dos*, por ejemplo, Cemí encuentra la clave de muchas relaciones que se verifican en el seno del universo:

Dos —le respondió Cemí—, binario o dicha, diferenciación, contrario, principio de la pluralidad. Análogo en Aristóteles, doble en los egipcios, recipiente, pasividad, vegetal. La luna, lo relacionable, la esposa, la antítesis, la sombra. El doble, el magnetismo, la proyección del cuerpo. El doble, el ka, se escribe x, lo positivo y lo negativo de la energía eléctrica. Gato viene de ka, el animás más magnético, que relaciona con la punta de sus bigotes (XI, p. 500).

En torno al *tres*, según cantará Fronesis, se conciertan las acciones de muchos principios constitutivos del cosmos, tales como el pasado, el presente y el futuro; el bien, la verdad y la belleza, hasta llegar a la consumación de esa relación trinitaria en la constitución misma de Dios, el ser trascendente cuya única sustancia es compartida por tres Personas: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, la expresión más sublime de la armonía y la diferencia del universo.

La interdependencia armónica del mundo encuentra un correlato en miniatura en la institución familiar, basada en la comunidad espiritual de los esposos y de los hijos. Ya en el capítulo VI el narrado-poeta repara en la unidad espiritual de Rialta y el Coronel, que rebasa la mutua posesión corporal de los cónyuges. A través del matrimonio los fines individuales de los cónyuges se anulan para subordinarse al bien del otro y de la entera familia. En la memorable descripción del juego de yaquis que protagoniza Rialta, ya viuda, con sus hijos, la presencia del Coronel se hace

visualmente real: no se trata sólo de un recuerdo, sino del sentimiento físico de su presencia en esa reunión de la familia, que supera así el carácter de un mero juego y adquiere toda la solemnidad y el misterio de un rito:

De pronto, en una fulguración, como si una nube se rompiera para dar paso a una nueva visión, apareció en las losas apesadas por el círculo la guerrera completa del Coronel, de un amarillo como oscurecido, aunque iba ascendiendo en su nitidez, los botones aun los de los cuatro bolsillos, más brillantes que su cobrizo habitual. Y sobre el cuello endurecido el rostro del ausente, tal vez sonriéndose dentro de su lejanía, como si le alegrase, en un indescifrable contento que no podía ser compartido, ver a su esposa y a sus hijos dentro de aquel círculo que los unía en un espacio y en un tiempo coincidentes para su mirada (VII, p. 299).

Gracias a la unidad espiritual de la familia, el espacio y el tiempo terrenos aparecen secretamente vinculados a la eternidad en la que habita el esposo difunto.

Pero la unidad espiritual no cristaliza sólo en la familia, sino en la conciencia de una fuerte interdependencia entre todos los espíritus del universo, que constituyen una familia sobrenatural de dimensiones más amplias que la familia de sangre. Merced a esta constante armonía de todos los espíritus, los personajes más nobles, como el Coronel, sienten una trascendencia universal de cada uno de sus actos, lo cual les impone una exigente responsabilidad moral en su conducta. Lezama, sin acudir a formulaciones teológicas, se halla definiendo el concepto cristiano de *comunión de los santos*, que consiste en la comunicación de bienes entre todos los miembros de la Iglesia; sólo que en la novela tal comunidad espiritual alcanza no sólo a los cristianos, sino a todos los espíritus del cosmos. Del Coronel se afirma que, ya en vida, "si su conducta se configuraba, adquiriría un signo, el solo hecho de imaginarse que podía causar un desagrado en esa familia sobrenatural, pero que él sentía como gravitante y real, lo intranquilizaba, le daba un sentimiento de fracaso, de hacer visible su debilidad, las horribles zonas dañadas que hacían que uno de sus fragmentos se considerara como un extranjero en medio de esa familia misteriosa, lejana, pero cuya respiración parecía sentir en la piel. Siempre vio en su familia cercana, su esposa y sus hijos, el único camino para llegar a la otra familia lejana, hechizada, sobrenatural" (VI, p. 284).

Aunque sólo se habla de una familia "misteriosa, lejana, sobrenatural", teniendo en cuenta el pensamiento lezamiano, cabe advertir que la trascendencia de los actos individuales no sólo afecta a la comunidad de los espíritus del universo, sino también a la totalidad de los seres físicos,

aun a los inertes. Dado que, para Lezama, en esta tierra el espíritu convive estrechamente con el cuerpo, y todo espíritu se hace presente en forma corpórea, la armonía del universo no es sólo un hecho del espíritu ni entre los espíritus, sino que abarca la totalidad de lo creado. De ahí que los actos humanos individuales influyan eficazmente en el comportamiento global del universo.

Como ya hemos adelantado, el sexo le sirve a Lezama como actividad ilustrativa y elocuente de esa armonía y complementariedad que rige el cosmos. La sexualidad evidencia la indigencia del *yo* y su necesidad de comunicación con el otro, con el distinto. En la consumación de este acto el individuo alcanza un alto grado de perfección como persona. Pero cualquier práctica sexual no es lícita en esta empresa: la homosexualidad, por ejemplo, incapacita la consecución del otro, del ser diferente, ya que por ella el individuo, como un nuevo Narciso, se extasía ante la imagen de sí; la comunicación ansiada termina en el fracaso, en la soledad, en la insatisfacción que genera el encuentro con lo idéntico, con lo no diferenciado. Tal es el caso del progresivo aislamiento de Foción, cuya hambre de comunión se resuelve en la soledad definitiva con que culmina su tragedia.

De un modo análogo se desaprueban otras conductas sexuales, por cuanto no se hallan ordenadas a ese fin que las legitima. Esto ocurre, por ejemplo, con el exhibicionismo escolar de Farraluque, al comienzo del capítulo VIII, que no implica ningún deseo de comunicación con el otro, con el universo, sino la afirmación de su *yo*. Su instinto sexual no termina en el encuentro, sino en el aislamiento del cínico, que disimula su miserable soledad con una máscara, símbolo de su posición marginal en el mundo: "El cinismo de su sexualidad lo llevaba a recubrirse con una máscara ceremoniosa, inclinando la cabeza o estrechando la mano con circunspección propia de una despedida académica" (VIII, p. 343).

La narración de las experiencias sexuales del pervertido Leregas no adquiere un tono de absoluta reprobación, pero en ella se advierte la precariedad de esas relaciones momentáneas con personas diversas, a veces del mismo sexo: se trata, sí, de vivencias sexuales marcadas por la frivolidad, que no fructifican en la comunión espiritual de la pareja, en la posesión plena del otro. Las aventuras de Leregas con distintas mujeres y hombres simbolizan el deseo vehemente de comunicación que es connatural al ser humano, aunque en tales casos el cuerpo es sólo objeto de placer fisiológico y brutal, nunca objeto de conocimiento y de amor. Estas cópulas sucesivas de Leregas tienen lugar sobre cuerpos desconocidos, que se abandonan antes de superar el anonimato. Por el contrario, la relación sexual de Fronesis con la joven Lucía, aunque ardua y laboriosa, se presenta como un acto necesario para el conocimiento y posesión

mutuos de los amantes: la misma dificultad con que se inicia esta relación carnal simboliza la *ascesis* o purificación de los amantes hasta el gozo de la comunión plena.

También la amistad se concibe como un proceso que se remonta desde la diversidad de los seres hasta la contemplación de la unidad y armonía del universo. En el *amigo*, en virtud de la fuerza atractiva del *eros*, convergen todos los espejos del mundo; las múltiples imágenes de la realidad se resuelven en un solo rostro, en el que se contempla la unidad de todo lo creado y en el que se verifica la comunicación del yo con la totalidad del mundo. La amistad, por tanto, culmina en un acto de sabiduría y de amor, que permite conocer y amar a todas las criaturas. Así se entiende la amistad ejemplar de Cemí y Fronesis, que se describe como un proceso mediante el cual se alcanza ese poder convocador y armónico del *eros*:

Cemí salió viendo delante a Ricardo Fronesis. Le parecía que se acercaba a los innumerables espejos que pueblan el universo, cada uno con un nombre distinto, corteza de un árbol, cara de una vaca, espaldas entre puertas automáticas, y que a cada uno de esos espejos asomaba su rostro, devolviéndole invariablemente el rostro de Ricardo Fronesis. Su imagen tendía para él a diluirse en una forma tan incesante como una cascada contra un chorro de agua. Su amistad no había alcanzado, del rostro multiplicado por la incesante cabellera de los sentidos, ese punto en el que el Eros reúne todas las aguas y comienza la lucha entre el oscilar y la fijeza de un rostro, la amistad deja de ser entonces un ejercicio de la sabiduría (deja de ser *sólo eso*, aunque sigue siendo también *eso*, debemos entender) para formar parte de “la percepción inmediata de las cosas”, el deseo innumerable ha saltado sus hormigas y ya no nos preocupará la búsqueda de la Unidad sagrada, indual, que encontramos en un rostro, en la médula, en el espejo universal (XI, p. 494).

El mayor desafío que compete al espíritu humano reside en el dominio del tiempo, en la superación del devenir cronológico; y esto no sólo en la vida eterna, sino en la existencia terrena, sometida al movimiento constante de la causalidad temporal. Convencido de que lo eterno es la *fijeza*, lo inmutable, que se atribuye a Dios de modo eminente, Lezama pretende vencer la acción destructora que el tiempo ejerce sobre el mundo físico. Si el tiempo es la destrucción, la ley de la finitud que arrasa todos los entes materiales, el conocimiento más profundo sobre el universo ha de tener como objeto lo esencial, la fijeza, lo que no se halla amenazado por el poderío devastador del tiempo. Ahora bien, puesto que en el mundo terreno es imposible disociar el espíritu de la materia, la fijeza que nuestro autor ansía conocer no se sitúa sólo en el mundo del espíritu,

sino en el universo corpóreo, dramáticamente sometido a la ley del tiempo. El gran proyecto de Lezama será, pues, conocer la materia al margen de los cambios incesantes del tiempo, instalar el presente de la historia, el *ahora* del conocimiento, en el dominio inmutable de la eternidad. Y esto sólo se hace posible por el arte: sólo el arte puede perpetuar una imagen, entresacarla de la sucesión cronológica, de la erosión incesante del tiempo, para situarla en el reino de lo eterno, de lo que no fluye.

Por tanto, el reto del artista será el dominio del tiempo, la superación de la linealidad de la historia, para así percibir el mundo en un eterno presente. Y aquí radica la *ascesis*, el arduo aprendizaje del poeta: en pasar de la experiencia del *ritmo sistáltico* al *hesicástico*, del conocimiento de los objetos en la evanescencia temporal a la aprehensión del mundo fuera de la sucesión corrosiva de la historia. Y este es precisamente el propósito de Juan Longo, el músico del capítulo XII que pretende componer una música ajena a la sucesión temporal de los sonidos, de manera que éstos sean convocados simultáneamente en un momento único. Así se lo explica a su esposa el individuo que ha robado la urna con el cuerpo del marido:

Su esposo está en el templo de la música, proclamando el triunfo de la sonoridad extratemporal. El pueblo ansioso de ver un gajo de roble tan venerable desfila ante su cuerpo ni exánime ni viviente, sólo vencedor del tiempo. La fluencia no tiene armas para destruirlo, mientras él fluye en el tiempo circular, cada instante es la eternidad y el propio instante (XII, p. 581).

El cuerpo del músico no se halla exánime, es decir, no ha sufrido la separación del alma; pero tampoco se trata de un cuerpo viviente en el estado habitual, pues ahora se encuentra inmune a la fluencia y desgaste del tiempo. Su existencia actual se ha liberado de la sucesión cronológica y de la causalidad física para instalarse en la existencia propia de los seres del sueño, que no tienen ni antecedentes ni consecuentes. Se dice, en efecto, que el músico “existió no en el tiempo, sino en el sueño” (XII, p. 582). Y se agrega una explicación sobre esta existencia excepcional: “Su movimiento, ya aceptado que fue puramente extratemporal, no tuvo ni antecedentes ni consecuentes, pues el sueño se le convirtió en una planicie sin acantilado comenzante ni árbol final. Su noble existencia va mucho más allá de la manera de encarar el tiempo de Plotino. Éste diferenciaba eternidad como naturaleza y tiempo como devenir en el mundo visual, pero nuestro crítico alcanzó la eternidad sin devenir, pero en el mundo visual, pues ahí está en su urna de cristal frente a un inmenso procesional” (XII, p. 582).

Si en la filosofía neoplatónica la naturaleza en estado puro sólo se encuentra al margen del mundo terreno, en la esfera espiritual de la eternidad, donde el tiempo no fluye, el reto alcanzado por este personaje ha consistido en vencer el dominio del tiempo conservando su naturaleza física, corpórea, visual, terrena. Sin perder, por tanto, su consistencia física, el cuerpo de Juan Longo se ha liberado del devenir temporal que impera sobre el mundo físico. En definitiva, la eternidad se ha hecho presente en nuestro mundo terreno. El *ahora* del músico es un *ahora* sensible, visual, perceptible por los sentidos, pero también eterno, libre de las ligaduras de la fluencia temporal. Y esta inusitada posición ante el tiempo es lo que Lezama denomina ritmo hesicástico: la existencia de la materia fuera del tiempo, la intersección del mundo terreno con la eternidad, que es el fin de toda creación artística.

Así comprobamos que mediante esta historia el narrador-autor ha querido ilustrar su concepción del ritmo hesicástico como una nueva vivencia y percepción del tiempo. Precisamente en la consecución del ritmo hesicástico es donde finaliza su iniciación como artista. Así se lo explica Oppiano Licario a Cemí, al recibir la visita de éste:

Veo —le dijo Licario con cierta malicia que no pudo evitar—, que ha pasado del estilo sistáltico, o de las pasiones tumultuosas, al estilo hesicástico, o del equilibrio anímico, en muy breve tiempo.

Licario golpeó de nuevo el triángulo con la varilla y dijo: Entonces, podemos ya empezar (XIII, p. 606).

Y al final de la novela, después de contemplar el cadáver de Licario, Cemí recordará estas mismas palabras: "Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar" (XIV, p. 653). Y aquí concluye la obra.

Aunque en esta breve explicación de Licario la diferencia de estos dos ritmos se basa en el aspecto psicológico y moral (el dominio de las pasiones frente al equilibrio anímico), es preciso reconocer que el ritmo sistáltico se identifica con las "pasiones tumultuosas" y con la intervención del tiempo, que con frecuencia domina sobre la voluntad del hombre. Si el ritmo hesicástico es el estado del equilibrio anímico, donde el alma ha conseguido sobreponerse al influjo de las pasiones, se hace necesario señalar que este equilibrio ha sido posible gracias a una nueva posición frente al tiempo, frente a la historia: el sujeto humano ha conseguido sustraerse a la sucesión cronológica de la historia para vivir en el equilibrio anímico de la eternidad, sin perder por ello su existencia terrena, corpórea, sensible. La nueva existencia de Cemí consiste en aprehender el mundo con una perspectiva de eternidad que le haga invulnerable a las determinaciones del tiempo, a los imperativos de las circunstancias. Triunfo del espíritu sobre la historia, consecución de la

fijeza en medio del devenir temporal. He aquí el reto del artista, quien mediante la imagen poética podrá captar la naturaleza de las cosas en su fijeza, libres de las mutaciones impuestas por el tiempo. La imagen poética, como veremos, será la percepción de las cosas en estado puro, sin cambios accidentales. La imagen poética nos enseñará al ser corpóreo en un eterno presente, ajeno a la erosión del tiempo. Ha sido necesario todo el relato de la vida pasada de Cemí para conducirnos a este punto, el acceso al ritmo hesicástico, clave de la genialidad artística y fin de toda la narración de *Paradiso*. A partir de ahora Cemí “podrá empezar” una nueva vida: la vida poética.

Pero sería incompleta nuestra lectura si consideráramos la obra como un mero camino de perfeccionamiento estético, ya que, junto a este fin, la novela nos ofrece todo un programa moral, basado en una sólida concepción de la virtud y en una posición heroica ante el destino. Cabe recordar aquí la observación que doña Augusta le expone a Florita, la esposa del organista, ambos protestantes: “Usted se fía demasiado de su voluntad y la voluntad es también misteriosa, cuando ya no vemos sus fines es cuando se hace para nosotros creadora y artística” (III, p. 156).

Tales palabras del personaje, que pueden ser suscritas por el Lezama autor, apuntan hacia su caro concepto de *hipetelia* o finalidad última en el obrar. La perfección moral consistirá, por tanto, en no dirigir la voluntad hacia un fin inmediato y contingente, sino hacia el destino último de la vida, de manera que sea éste el que determine toda nuestra conducta. Sólo cuando la voluntad no se agota en la consecución de un bien parcial, limitado, sólo cuando la voluntad atiende a las voces de la vocación personal, del destino; solo entonces alcanza su perfección moral, su finalidad trascendente, unitaria y eterna en medio de los azares de la historia. De modo idéntico, la poesía sólo cumple su fin cuando no persigue un objeto contingente, sino cuando aspira a representar las cosas en su fijeza, en su estado puro y eterno, como ya hemos apuntado. Por esta razón la voluntad hipertélica, la actuación trascendente, resulta fecundamente creadora y poética, aunque no se materialice en un texto concreto de poesía. De esta manera, siguiendo la más genuina tradición romántica, moral y poesía hallan su plena identificación: la moral es poesía, lo que equivale a decir que la conducta perfecta es la poética, la única que hace posible el advenimiento anticipado de la eternidad a este mundo terreno, temporal y contingente.

Antes de morir, doña Augusta explica al joven Cemí la clave de su comportamiento:

Hemos sido dictados, es decir, éramos necesarios para que el cumplimiento de una voz superior tocase orilla, se sintiese en terreno seguro.

La rítmica interpretación de la voz superior, sin intervención de la voluntad casi, es decir, una voluntad que ya venía envuelta por un destino superior, nos hacía disfrutar de un impulso que era al mismo tiempo una aclaración (XI, p. 547).

La perfección moral se realiza, pues, cuando la voluntad individual se adecua a la llamada inequívoca del destino, cuando renuncia a todos los fines particulares que no respondan a esa “voz superior” del destino, cuyos imperativos han de seguirse en cada acto de nuestro obrar. Sin duda alguna, tal destino lezamiano debe identificarse con el concepto cristiano de Providencia.

Pero ello no implica una renuncia a la libertad personal y a la iniciativa humana: no se trata en modo alguno de una actitud pasivamente quietista. No en vano Rialta amonesta a su hijo para que escoja siempre la senda estrecha del sacrificio y del riesgo, lejos de una conducta acomodaticia y fácilmente vulnerable por las circunstancias: “No es que yo te aconseje —dice la madre— que evites el peligro, pues yo sé que un adolescente tiene que hacer muchas experiencias y no puede rechazar ciertos riesgos que en definitiva enriquecen su gravedad en la vida. Y sé también que esas experiencias hay que hacerlas como una totalidad y no en la dispersión de los puntos de un granero” (XI, p. 379).

Del individuo se exige, por tanto, la adhesión de su voluntad libre a las llamadas del destino, un destino que con frecuencia conduce al hombre por senderos abruptos y arriesgados. Pero siempre ha de evitarse la “dispersión de los puntos de un granero”: en cada uno de esos actos la voluntad humana ha de actuar hipertélicamente, mirando a su fin último, respondiendo a su vocación única y totalizadora.

El programa moral que Lezama nos presenta excluye toda inmersión del individuo en el anonimato de la masa. Con imágenes propias de la tragedia griega, Cemí y Fronesis están de acuerdo en que la perfección moral consiste en comportarse como individuo, como héroe trágico, y no como coro. El héroe trágico, según la reflexión de ambos personajes, es el que toma conciencia de su destino individual, de su vocación personal, y no delega sus responsabilidades en la conducta pasiva de la masa (cfr. XI, pp. 501-503). El héroe trágico es quien se enfrenta al *fatum*, al determinismo de las circunstancias, como Antígona, que fue castigada con la muerte por haber decidido enterrar a su hermano; como San Jorge, mártir cristiano, que se enfrenta y vence al dragón para salvar a una doncella, aunque sus días terminan en el martirio. El héroe es, en definitiva, el que se sobrepone a las amenazas de este mundo y asume el riesgo de la muerte.

Pero Lezama distingue entre el *fatum* de la tragedia, el determinismo

imperiosos, azaroso y ciego de las circunstancias, y el destino de la Providencia cristiana. Antígona, de acuerdo con la cosmovisión pagana de la tragedia griega, se ve dominada por un fatalismo ciego y su fin es trágicamente funesto: impotente ante el *fatum*, su fin es la muerte. San Jorge muere mártir, pero ha actuado con el impulso de la gracia divina (cfr. xi, p. 503), y así puede entrar gloriosamente en la patria celestial. Frente al fatalismo ciego, la Providencia luminosa del cristianismo. San Jorge es el modelo de la conducta cristiana, la cual está en la base de la moral que Lezama nos propone: no elude el riesgo, la acción, la participación activa de su voluntad, a pesar de que sus actos se hallen dictados por un destino providencial y trascendente. El dilema entre destino y libertad es resuelto por Lezama acudiendo al concepto cristiano de Providencia, según el cual Dios gobierna el mundo, dicta sus leyes, asigna un destino peculiar a cada persona, una vocación, pero cuenta asimismo con la libre cooperación del hombre en el cumplimiento de ese designio. En la adecuación de la voluntad humana a la vocación trascendente, a las exigencias del destino, al dictado de la Providencia; en esa adecuación radica el mérito de la gloria, la victoria sobre las circunstancias de este mundo: en definitiva, la perfección moral. Máxima responsabilidad individual y, junto a ésta, libre sometimiento a las órdenes de la "voz superior" con que Dios nos gobierna personalmente.

Tal comportamiento moral constituye al mismo tiempo la fuente de la suprema sabiduría que nos es dado alcanzar en la tierra. Lezama se halla situado en esa esfera trascendente, que no prescinde de los avatares de la historia, pero que sabe contemplar el mundo en la fijeza de la intemporalidad, en su eterno presente. En el terreno moral, esta actitud es rica en consecuencias, como hemos sintetizado más arriba. En el terreno intelectual, la sabiduría también es el resultado de observar el mundo, las cosas, lo concreto, desde esa perspectiva superior y armónica que nos desvela su significación más profunda. Cuando Cemí pasea junto al mar, el narrador aprovecha para esbozar su concepto de sabiduría:

Los pargos que oyen estupefactos las risotadas de los motores de las lanchas, los garzones desnudos que ascienden con una moneda en la boca, las reglanas casas de santería con la cornucopia de frutas para calmar a los dioses del trueno, la compenetración entre la fijeza estelar y las incesantes mutaciones de las profundidades marinas, contribuyen a formar una región dorada para un hombre que resiste todas las posibilidades del azar con una inmensa sabiduría placentera (IX, p. 386).

Comprender los hilos secretos que rigen el azar: he aquí la clave de la sabiduría lezamiana. Para ello es necesario aprehender la fijeza, la armo-

nía del mundo, que se muestra visiblemente en el panorama estelar y que se oculta de ordinario bajo los continuos cambios del mundo terreno. Sabio será, pues, el que sepa interpretar estas constantes mutaciones a la luz del destino unitario del universo. Sabio será el que perciba toda la luz que dimanan los hechos inmediatos y, al mismo tiempo, contemple la trama secreta que los une a su fin último y trascendente. Sabio es Fronesis, quien "sabe lo que le falta y lo busca con afán. Tiene una madurez —prosigue el narrador— que no esclaviza al crecimiento y una sabiduría que no prescinde del suceso inmediato, pero que tampoco le rinde una adulonería beata. Su sabiduría tiene una fortuna. Es un estudiante que sabe siempre la bola que le sale; pero claro, el azar actúa siempre sobre un continuo, donde la respuesta salta como una chispa. Comienza por estudiarse los cien interrogatorios de tal manera que no puede perder, pero la pregunta que trae en su pico el pájaro del azar, es precisamente la fruta que le gusta, que es mejor y que merece más la pena de bruñirla y repasarla" (x, p. 442).

Para el sabio no existe el azar, en sentido estricto, pues ante los imprevistos de la historia encuentra siempre una disposición adecuada, un entendimiento y una voluntad que le permiten dominar esos acontecimientos inmediatos en orden a su fin último como individuo y como hombre. Si la perfección moral consiste en obrar según el designio que una "voz superior" nos ha dictado, la sabiduría nos revela la relación entre los hechos singulares y nuestro destino último, al mismo tiempo que nos descubre la teleología de la historia del universo, la finalidad del mundo como un todo armónico.

Pero la sabiduría suprema exige del hombre un conocimiento que rebase las leyes de la lógica racional y aprehenda la realidad mediante la fuerza reveladora de la *imagen*. Es la imagen la fuente que nos permite descubrir la fijeza del mundo, lo permanente en medio del fluir incesante del tiempo. Y es la poesía, el arte en general, la actividad por la que el hombre rescata la imagen de la destrucción del tiempo y la hace revivir en un eterno presente, donde la sucesión temporal ya nunca logrará asediarla.

La imagen de los cuerpos, en virtud de la inspiración poética, resulta ser una "cantidad hechizada" donde el poeta advierte unas relaciones secretas con otros seres y otras ideas que la imagen le sugiere irracionalmente. El pensamiento racional, el mundo de los conceptos, de los juicios y de los raciocinios, se torna insuficiente para expresar los ideales absolutos, mientras que la imagen, capaz de evocar los niveles más distantes de la realidad, nos ofrece de golpe, en su solo chispazo de luz, las intuiciones más profundas sobre el universo y la condición humana. De ahí que el discurso de *Paradiso* se articule de ordinario a través de

imágenes (por lo común símbolos, no metáforas), las cuales nos sugieren, por vía emocional y no racional, un haz de ideas inapresable para el intelecto. No es otra la razón de la oscuridad racional que presenta el lenguaje de la novela. El lector ha de renunciar al empleo de su lógica racional para abandonarse al torrente emocional suscitado por esa congregación de imágenes. Sólo un análisis posterior de esas emociones nos permitiría interpretar racionalmente lo que casi siempre se nos cuenta de modo imaginario.

La imagen destella una claridad que nos permite percibir con certeza el mundo contemplado. Al Coronel, en su viaje a México, relatado en el capítulo II, le resulta imposible retener su propia imagen en el espejo, mientras se afeita: “Con la toalla, limpió la niebla del espejo, pero tampoco pudo detener la imagen en el juego reproductor. Avanzaba la toalla de derecha a izquierda, y aún no había llegado a sus bordes, volvía la niebla a cubrir el espejo. A través de ese primer terror, que había sentido en su primera mañana mexicana, aquella tierra parecía querer entreabrir para él su misterio y su conjuro” (II, p. 147). La imposibilidad de detener la imagen provoca en el Coronel el temor de hallarse ante lo indescifrable, ya que la imagen se concibe como el único puente valedero para aprehender cabalmente la realidad.

El anillo de bodas de José Eugenio Cemí y de Rialta es el objeto por el que los nuevos cónyuges comprenden la mutua donación de sus vidas, la unidad matrimonial, que aparece perfectamente simbolizada por ese círculo cerrado: “José Eugenio Cemí y Rialta, atolondrados por la gravedad baritonal de los símbolos, después de haber cambiado los anillos, como si la vida de uno se abalanzase sobre la del otro a través de la eternidad del círculo, sintieron por la proliferación de los rostros de familiares y amigos, el rumor de la convergencia en la unidad de la imagen que se iniciaba” (VI, p. 253).

Pensar en imágenes es la facultad propia del genio. Y esta facultad se ha puesto de manifiesto en el lenguaje densamente imaginario de la novela. Al describir al maestro Oppiano Licario, el narrador apunta la clave de su genialidad, que consiste precisamente en dotar al pensamiento abstracto de un cúmulo de imágenes que le permitan visualizar los conceptos y los juicios:

El ancestro había dotado a Licario desde su nacimiento de una poderosa *res extensa*, a la que se visualizaría de su niñez. La cogitanda había comenzado a irrumpir, a dividir o a hacer sutiles ejercicios de respiración suspensiva en la zona extensionable. En él muy pronto la extensión y la cogitanda se habían mezclado en equivalencias de una planicie surcada constantemente por trineos (...) (XIV, p. 618).

En Licario las categorías abstractas del pensamiento lógico-racional (los conceptos, los juicios y los razonamientos) se hallan fundidas con el mundo de lo concreto, con el mundo perceptible por los sentidos: las imágenes. El discurrir del pensamiento se ve acelerado por la percepción inmediata de las imágenes: éstas actúan sobre el sentimiento y provocan en el poeta una serie de asociaciones inconscientes que la razón por sí sola nunca hubiera podido realizar. Poco después de las líneas transcritas, el narrador nos explica el modo concreto por el que actúa el pensamiento imaginario de Oppiano Licario:

Partía de la cartesiana progresión matemática. La analogía de dos términos de la progresión desarrollaban una tercera progresión o marcha hasta abarcar el tercer punto de desconocimiento. En los dos primeros términos pervivía aún mucha nostalgia de la substancia extensible. Era el hallazgo del tercer punto desconocido, al tiempo de recobrar, el que visualizaba y extraía lentamente de la extensión la analogía de los dos primeros móviles (XIV, P. 618).

Partiendo de dos términos racionales —pensemos, por ejemplo, en dos conceptos—, la imagen revela al sentimiento la analogía o relación que existe entre ambos, de modo que el pensamiento puede avanzar presuroso gracias a la potencia iluminadora de la imagen. Esta creencia en la analogía se remonta a una concepción del universo dominante en la poesía desde el primer romanticismo, según la cual el cosmos es un vasto lenguaje de correspondencias, que nos descubre semejanzas secretas entre seres aparentemente muy diversos. Mediante la imagen el poeta descubre unas relaciones entre los objetos del mundo que van más allá de las relaciones causa-efecto concebidas por la razón.

La imagen, por otra parte, es el único camino de que dispone el poeta para anular la sucesión cronológica y convocar los tiempos en un mismo instante: el pasado y el presente se fusionan al contemplar una imagen; ésta hace revivir el pasado ante nosotros, de manera que la memoria más eficaz es la que se sustenta en el soporte imperecedero de las imágenes. Gracias al hechizo de las imágenes, Cemí puede hacer presente la persona de su padre. Por ejemplo, en el mencionado juego de yaquis la presencia del padre se hace posible gracias al círculo que forman las crucetas metálicas durante el juego: aquí la imagen revela toda su potencialidad de enlazar el presente con la eternidad en que el padre habita. La imagen posee esa virtud de congelar la fluencia temporal para permitirnos contemplar el universo —el pasado y el presente— en un solo golpe de vista. Un nuevo ejemplo nos permitirá captar ese poder eternizador de las imágenes: cuando Cemí, en una estantería de su casa, agrupa algunos objetos (un ángel, una bacante, una copa y un ventilador),

descubre que con ellos se confunden en el presente cuatro momentos distintos de la historia, de modo que la contemplación de esta composición improvisada nos libera de las fronteras del tiempo y nos instala en un *ahora* donde se fusionan distintos momentos del pasado. Si consiguiéramos convocar en un solo golpe de vista todas las imágenes del pasado, la fluencia del tiempo quedaría congelada por completo:

La esencia del tiempo, que es lo inasible, por su propio movimiento, que expresa toda distancia, logra reconstruir esas ciudades tibetanas, que gozan de todos los mirajes, la gama de cuarzo de la vía contemplativa, pero en las que no logramos penetrar, pues no le ha sido otorgado al hombre un tiempo en el que todos los animales comiencen a hablarle, todo lo exterior a producir una irradiación que lo reduzca a un ente diamante. El hombre sabe que no puede penetrar en esas ciudades, pero hay en él la inquietante fascinación de esas imágenes, que son la única realidad que viene hacia nosotros, que nos muerde, sanguijuela que muerde sin boca, que por una manera contemplativa que soporta la imagen, como gran parte de la pintura egipcia, nos hiere precisamente con aquello de que carece (XI, p. 533).

El hombre de esta tierra, ni siquiera mediante la poesía, puede penetrar en esa eternidad absoluta, en esas “ciudades tibetanas” desde las que se contemplan todos los tiempos fundidos en un solo presente. No obstante, la imagen poética puede fusionar en el ahora algunos momentos del pasado, que de otro modo serían para nosotros casi imperceptibles. Si, como apuntábamos más arriba, el reto de Cemí y el del propio Lezama no es otro que el de congelar la fluencia temporal aquí, en la tierra, para conseguir enlazar el presente con lo eterno, ahora comprobamos que el único camino de que disponemos para esta empresa es el de la imagen hechizada, el de la imagen reveladora de la fijeza del mundo en medio de incesante devenir temporal. El “paradiso” en la tierra consiste precisamente en la consecución del ritmo hesicástico, que nos capacita para aprehender el mundo no en la forma dispersa de la sucesión temporal, sino en la forma armónica que resulta de la congelación del tiempo.

Ahora bien, la imagen hechizada no se muestra a los ojos del poeta mediante la mirada ordinaria. El poeta, gracias a la fuerza iluminadora del *súbito* o de la inspiración, cuenta con un instrumento capaz de convocar ante su mirada una serie de imágenes reveladoras de la fijeza del mundo; nos referimos, claro está, a la palabra. Por medio de la palabra inspirada el poeta convoca a las imágenes y las hace presentes en el poema; sólo a través de la palabra, la imagen se desliga de su ámbito natural, de sus causas y efectos, para introducirse en una nueva red de relaciones con otros objetos, con los objetos que entretejen el poema. La palabra, por tanto, es vehículo hacia la imagen. La palabra nombra

objetos, y estos objetos, al ser nombrados, adquieren una nueva presencia, un nuevo modo de estar, que es el modo en que se aparecen en el poema.

Para ello, para que la palabra convoque nuevas presencias, no puede ser empleada en el sentido lógico ordinario, sino en el sentido creativo dictado por la inspiración. La creación poética exige desligar a las palabras del uso mecánico, utilitario, con que se las emplea habitualmente, para insertarlas en un nuevo tipo de discurso que les haga lucir todas sus posibilidades significativas. El narrador-poeta observa con admiración el uso creativo de Cemí, Fronesis y Foción sobre la palabra, frente al uso ordinario y anodino con que la utilizan sus profesores y compañeros de Universidad: “Cuando el resto de los estudiantes se mostraba desdeñoso y burlón y la mayoría de los profesores no podía vencer sus afasias y sus letargias, Fronesis, Cemí y Foción escandalizaban trayendo los dioses nuevos, la palabra, sin cascar, en su puro amarillo yeminal, y las combinatorias y las proporciones que podían trazar nuevos juegos y nueva ironías. Sabían que el conformismo en la expresión y en las ideas tomaba en el mundo contemporáneo innumerables variantes y disfraces, pues exigía del intelectual la servidumbre, el mecanismo de un absoluto causal, para que abandonase su posición verdaderamente heroica de ser, como en las grandes épocas, creador de valores, de formas, el saludador de lo viviente creador y acusador de lo amortajado en bloques de hielo, que todavía osa fluir en el río de lo temporal” (xi, p. 499).

De esta manera, la palabra rompe la causalidad natural de los objetos e inaugura una causalidad nueva, unas relaciones distintas que éstos contraen nada más ser convocados por la palabra del poema. La palabra conjuga a los objetos y los despierta de la modorra de su comportamiento natural para hacerlos actuar de un modo inusitado y sorprendente: el modo de estar y de obrar propio del poema. La frondosidad verbal de la novela responde a esa necesidad de hechizar la realidad para extraerle a sus seres una potencialidad significativa que nunca habíamos sospechado. El torrente verbal que circula por la obra se explica porque la palabra no sólo *significa*, no es mero signo, sino que *crea* y convoca imágenes sumamente reveladoras del mundo espiritual de los personajes, del mundo espiritual del poeta. Como muestra consumada de este uso mágico y creativo de la palabra, conviene reproducir al menos un fragmento de la extensa carta que escribe Alberto Olaya a su tío Demetrio, una carta que habla de los peces, pero no de los peces en su comportamiento físico habitual, sino en cuanto portadores de un significado profundo sobre el universo y el alma humana. Los peces son secuestrados de su mundo ordinario y entablan unas relaciones nuevas con los seres del universo. Los peces son *símbolos* de los deseos y las ansiedades del hombre:

“El teleosteo, reino del hueso, con su caballito de mar, trueca los bronquios en branquias, y lleva el aquejado de athma (en sánscrito, ahogo), a que le penetre una cascada por la boca y sale después furiosa por los costados. Pero al final, las lágrimas de oro aparecen en la cámara mortuoria, donde el Chucho, muestra su morado con eclipses azules y su cola erotigante como la de un gato” (VII, pp. 309-310).

La palabra ha quedado encantada por la fuerza inconsciente de la inspiración y fluye libre de ataduras racionales, arrastrando a su paso los distintos seres del universo para introducirlos en un mundo nuevo de relaciones y de causalidades, según unos procedimientos muy cercanos a los del surrealismo. No obstante, este mundo nuevo se halla en íntima conexión con nuestro mundo, porque la poesía, aunque por vía simbólica, siempre habla de nuestro mundo, de los misterios con que nuestro mundo nos interroga. Este pez teleosteo, por ejemplo, nos habla de las relaciones del hombre con el mundo exterior, de la finitud de nuestro ser terreno, de la erosión del tiempo y de la muerte.

Cuando concluye la carta, Cemí se ve poseído por un gozo extraordinario: el gozo del propio Lezama por la palabra creadora y por los mundos secretos que nos hace descubrir:

Mientras oía la sucesión de los nombres de las tribus submarinas, en sus recuerdos se iban levantando no tan sólo la clase de preparatoria, cuando estudiaba a los peces, sino las palabras que iban surgiendo arrancadas de su tierra propia, con su agrupamiento artificial y su movimiento pleno de alegría al penetrar en sus canales oscuros, secretos e inefables (...). En la carta esos extraídos peces verbales se retorcían también, pero era un retorcimiento de alegría jubilar, al formar un nuevo coro, un ejército de oceánidas cantando al perderse entre las brumas (VII, p. 313).

Las palabras han sido “arrancadas de su tierra propia”, desviadas de su curso habitual, para indagar con ellas esos “canales oscuros, secretos e inefables” del mundo y de la condición humana; para ser portadores de una significación más penetrante y profunda que la que nos ofrece su uso ordinario. Las imágenes, los peces, al ser convocados por la magia de esta palabra creadora, son “extraídos” de su marco natural para integrarse en un *nuevo coro*, en otro mundo de nuevas relaciones: un *mundo poético*, libre de la causalidad y la fluencia del tiempo, pero al servicio de nuestro mundo, en cuanto que es medio para explorar los misterios del universo y del hombre. No puede hablarse, por tanto, de poesía *versus* realidad, porque a Lezama sólo le preocupan y le emocionan los asuntos de nuestra realidad, la única realidad posible.

Al leer *Paradiso* es probable que con frecuencia no lleguemos a enten-

der racionalmente este lenguaje que avanza espoleado por la fuerza de la irracionalidad. Lo que hemos intentado en estas líneas ha sido organizar las claves de su compacta masa de pensamiento: la armonía y la interdependencia de las criaturas del cosmos, tanto el físico como el espiritual; el combate moral con que el hombre ha de ejercitarse para alcanzar su condición heroica, que en grado pleno sólo es asequible al poeta, pues su palabra y su imagen lo capacitan para detener la fluencia del tiempo y contemplar la fijeza del mundo en medio de los cambios incesantes de la historia. A pesar de la oscuridad racional de ese supuesto barroquismo, es innegable que la novela nos da unas claves suficientes para entender la hondura con que se abordan estas cuestiones humanas, y alejarnos así de una errónea interpretación esteticista o culturalista de la obra.

ABSTRACT

El presente estudio presupone que la novela Paradiso, de Lezama Lima, no es sólo un texto narrativo, sino que en él se entrecruzan otros géneros, como la lírica y el ensayo. Partiendo de las ideas y símbolos recurrentes en esta obra, Carlos Javier Morales nos explica la visión del mundo de Lezama tal como ha quedado expuesta en Paradiso. Al mismo tiempo, este artículo nos ofrece las claves para comprender el tema central y los temas secundarios de esta novela racionalmente tan oscura.

This study states that Paradiso, a novel by Lezama Lima, is not just a narrative text, because it contains other literary genres, such as the lyric and the essay. Using the novel's frequently occurring ideas and symbols, the author explains Lezama's world vision. Simultaneously, the article offers keys for understanding the novel's principal and secondary subjects, which are rationally very obscure.