



LA *KATÁBISIS* DE JOSÉ CEMÍ EN *PARADISO**

Santiago Hernández Aparicio

Universidad Nacional de Rosario

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

santiago.hernandezaparcio@yahoo.com.ar

Resumen: En el presente trabajo, sostendremos que *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima puede ser leída desde una matriz órfica. A través del análisis de los relatos de experiencias cercanas a la muerte del protagonista durante la niñez (capítulos I, V y VI), del gran discurso emitido por su madre y de una escena de lectura del propio Cemí (capítulo IX), nos interesa exponer algunas características de la reconfiguración lezamiana del antiguo relato de descenso heroico que, creemos, el autor realiza mediante un complejo juego intertextual donde resaltan los órficos, Virgilio, Lucrecio y Suetonio. Nos situamos, así, en una perspectiva que lee un trabajo directo con la épica (y otros textos) en la forma de la narrativa latinoamericana de los 60 y 70 (Florio, 1997).

Palabras clave: *Paradiso*, *Katábasis*, Intertextualidad, Orfismo, Épica.

Abstract: In this article, we argue that *Paradiso* (1966) by José Lezama Lima can be read from an orphic perspective. We analyse the account of experiences where the protagonist comes close to death during his childhood (chapters I, V and VI), the great speech given by his mother and a reading scene of Cemí himself (Chapter IX) in order to explain how Lezama reconfigures the ancient tale of heroic descent, which, we believe, the author carries out through a complex intertextuality display that refers back to the Orphics, Virgil, Lucretius and Suetonius. We support a critical approach that claims that there was a rather direct reading of ancient epic (and other genres) by latinoamerican novelists from the 1960s and 1970s (Florio, 1997).

Keywords: *Paradiso*, *Katábasis*, Intertextuality, Orphism, Epic.

“Lezama, católico órfico, según él mismo se declaró, y un singular orfismo el suyo, ya que en esta antigua y desconocida tradición, la ciudad no figura”.

María Zambrano, *Breve testimonio de un encuentro inacabable*

1. Elogio del *Paradiso*

Hablar sobre cualquier aspecto de *Paradiso* (1966), la única novela publicada en vida por José Lezama Lima, constituye un reto en dos sentidos: en primer lugar, una lectura crítica tradicional, combinada con el escaso acervo cultural de este hermeneuta, se ve abrumada por la pasmosa riqueza de semejante cónclave de saberes de todo tipo, una verdadera *Súmula* —en el sentido medieval de *Summa*—, *nunca infusa, de excepciones morfológicas*, como el autor llama a la obra cumbre de uno de los personajes de la novela. Preguntarse el porqué de cada tramo de escritura es extraviarse en un laberinto infinito de causalidades. En segundo lugar, el mismo Lezama Lima, gran cultor de casualidades, ha dicho en una entrevista: “toda obra verdadera es concluyente, tiene su propia creación y su propia crítica” (Bueno, 1988, p. 730), apuntando quizás a que una obra concibe el contexto en el que debe leerse aportando sus propios términos para una crítica y, sobre todo, se afana en el efecto que genera en el lector más que en dejar el campo claro para que los críticos profesionales determinen mecánicamente su herencia técnica, su transposición histórica, sus influencias... Es el

Borges de “La supersticiosa ética del lector”¹ quien nos permite entender que la eficacia es el centro de la creación, pero su aspecto más misterioso, y que este misterio sólo puede abrirse al lector ingenuo. Por ello, nuestras consideraciones sobre *Paradiso* se ofrecen como una experiencia de lectura o testimonio de su rico efecto en nosotros. Esto no implica una lectura ingenua en el sentido de la desnudez de referencias, sino de la exploración de esas referencias a partir de la transformación impresa sobre ellas para que destellen en el campo de la escritura.

Si hablamos de tradición, y especialmente de tradición clásica en Lezama Lima, no es poco lo que el autor ha expresado al respecto, por ejemplo en la famosa metáfora del toro, que luego de fecundar a Europa, se cansa de ella y la abandona para dirigirse hacia América. Europa, desnuda en la playa, tiene grabado un tatuaje: “Tened cuidado, he hecho la cultura” (“Las imágenes...”, 1953, p. 74). Es claro que una crítica a la tradición que se nutre de una metáfora clásica para enunciarse no implica una renuncia, sino una potenciación de sus raíces a través de la continua metamorfosis. Pero también debemos tener en cuenta que el estro de nuestro autor se basaba, sobre todo, en tres grandes tradiciones religiosas que, en dos casos, no eran occidentales: Egipto en *El libro de los muertos* y las obras atribuidas al Hermes Trismegisto, el taoísmo en *El libro de las mutaciones*, y

¹ Borges, J. L. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé. 1932.

el orfismo, de amplia historia y recepción.² El contagio entre los tres troncos es fundamental en *Paradiso* pero señala una primera limitación de nuestro escrito: nos dedicaremos específicamente a la tradición órfica. El segundo límite está en otros grandes referentes que operan en la novela con mayor o menor intensidad: Dante, Pitágoras, Platón, San Agustín, Orígenes, Blaise Pascal, Thomas Mann, Marcel Proust, Nietzsche, Rilke, etc., todos relevantes ya que la reversión que Lezama hace de ellos tiene un significado en la poética de la narración, pero una dedicación a cada uno de estos autores en ese sentido sería infinita. Sin embargo, creemos que una matriz órfica permite leer la novela como totalidad, o al menos atravesarla con un camino desde el “nacimiento” de José Cemí hasta su génesis como maestro de la imagen. A través del análisis de los relatos de experiencias de cercanía a la muerte durante la niñez del protagonista, del gran discurso emitido por su madre y de una escena de lectura del propio Cemí en el capítulo IX, nos interesa exponer algunas características de la reconfiguración lezamiana del antiguo relato de descenso heroico que, creemos, el autor realiza mediante un complejo juego intertextual donde resaltan los órficos, Virgilio, Lucrecio y Suetonio. Nos situamos, así, en una perspectiva que lee un trabajo directo con la épica en la forma de la narrativa latinoamericana de los 60 y 70 (Florio, 1997).

No realizaremos una exposición sistemática de la doctrina órfica, a la que sólo referiremos en la medida en que lo

² Estos tres troncos de la obra lezamiana son homenajeados en sendos ensayos: dentro de “Las eras imaginarias”: “Los egipcios” y “La biblioteca como dragón”, y un segundo ensayo llamado “Los vasos órficos”.

demanden los pasajes novelísticos y ensayísticos analizados, pero sí comenzaremos intentando delimitar la noción de *katábasis* y la particularidad con la que la ciñen, en primer lugar, la *katábasis* de Orfeo y, en segundo lugar, el singular orfismo imaginado por Lezama.

2. Κατάβασις, orfismo e inflexión lezamiana

Κατάβασις, descenso, viene de la preposición griega κατά (*katá*), que implica en general movimiento hacia abajo, y del verbo βαίνω (*baíno*), “andar” o “caminar”. Como bien señala Alberto Bernabé (2015, p. 19), en las composiciones literarias y religiosas de Grecia y el Oriente Medio de la Antigüedad, adquiere un significado *stricto sensu* que la deslinda de relatos de acciones similares: “a tale of the journey to the subterranean world of the dead lead by an extraordinary character while alive who has a determined purpose and is keen on returning”. Así, el viaje hacia el reino de los muertos, que de algún modo perduran en ese espacio,³ puede ser ejemplificado por la famosa νέκυια (*nékyia*) de Odiseo en el canto XI de *Odisea*,⁴ el *descensus ad inferos* que realiza Eneas en el libro VI de la *Eneida*, el viaje de

³ Recordemos que, en los poemas de Homero, las almas son pálidos reflejos sin memoria de lo que fueron en vida, y se amontonan sin sentido en el Hades, al punto que Odiseo tiene que darles de beber sangre para interrogarlas.

⁴ El hecho de que Odiseo no atravesase una geografía ultramundana, sino que pareciera simplemente asomarse al Hades, podría llevarnos a cuestionar la naturaleza de su descenso, aunque también sea necesario aceptar que los griegos arcaicos no imaginaron detalladamente la región subterránea.

Heracles para hacerse con el can Cerbero y así cumplir uno de los trabajos de Euristeo, el intento fallido de Teseo y Pirítoo de raptar a Proserpina –de consecuencias fatales para uno de ellos, pero tan bellamente resignificado en *Edipo en Colono* de Sófocles– o, ya en otro contexto, el viaje de Dante por el *Inferno* para luego ascender a los reinos dichosos... En la tradición órfica, las *katabáseis* son, entre otros géneros,⁵ textos atribuidos a Orfeo donde se vierte su conocimiento sobre aspectos de lo sagrado, y por lo tanto constituyen parte de un ideario religioso, incluso de una revelación. Además, las instrucciones a los difuntos halladas en las llamadas *Láminas de oro* habrían salido de *katabáseis*, aunque como texto epigráfico tuvieran un uso independizado de éstas y de mayor valencia ritual (Bernabé, 2003, p. 255). No obstante, quedarían fuera de la definición ceñida de este relato que citamos arriba ya que, por un lado, un difunto en el otro mundo no es un personaje extraordinario; está (valga la redundancia) muerto, y no tiene deseos, más allá de lo que implique el ciclo de reencarnaciones, de retornar. Y, sin embargo, en este ámbito bien ajustado, incluso el viaje del propio Orfeo, el héroe fundador de la religión, es muy singular en relación con la tradición. Quizás sea momento de apuntar algunas características de este culto tan alejado del oficial: el olímpico. Como ha expuesto W. K. C. Guthrie en su clásico manual (1970, pp. 40-60), el orfismo es una religión mística consistente en una modificación de los misterios dionisiacos y se caracteriza por generar una ética que depende de su teología, teogonía y, más específicamente, antropogonía. Se podría decir

⁵ Teogonías, poemas cosmológicos, textos mágicos, himnos, instrucciones para el más allá, etc. Un ejemplo de *katabasis* es el *Papiro de Bologna*, que describe castigos a los impíos en el más allá.

que su acento está en realizar una cercanía entre la humanidad y el dios. De este modo, hay una búsqueda de exaltación del elemento divino del ser humano y una insistencia en su caída y consecuente purificación que implica un circuito frecuente, incluso continuo, entre el mundo y el más allá.

El descenso de Orfeo para buscar a su amada Eurídice es singular ya que se aleja de los relatos canónicos de dos formas. En *Odisea* XI y *Eneida* VI,⁶ los héroes son asistidos por divinidades o figuras muy cercanas a la divinidad porque el viaje implica una transgresión al orden del universo, relacionado con la separación entre un reino de los vivos y un reino de los muertos. Eneas y Odiseo penetran al mundo de abajo debido a su cualidad heroica y a la colaboración, en un caso, de la Sibila y, en el otro, de Circe; y, además, cumplen con sus respectivos cometidos. Orfeo, en cambio, es capaz de bajar sin asistencia divina, encanta con su don musical a los habitantes del inframundo e incluso convence a sus reyes de que le devuelvan a una difunta. No obstante, no cumple con su cometido, ya que Eurídice regresa a las sombras eventualmente, aunque sí adquiere, en ese afanarse, como por “vivencia oblicua” –por usar un término lezamiano–, un conocimiento del reino de la muerte y sus modos. Nos queda claro también que el ingreso no violento de Orfeo a ese mundo lo aleja de los paradigmas de Heracles, Pirítoo o Teseo, pero se acerca a los dos últimos en el fracaso de la empresa inicial. De algún modo parece

⁶ Veremos que esta diferencia con Eneas es dejada de lado en la novela, que acentúa las afinidades entre ambos relatos.

desprenderse que este héroe afín a lo solar y a lo subterráneo tiene un permiso especial para pasearse entre dos mundos.

Ahora, intentemos ceñir más la naturaleza del relato de descenso remitiéndonos a los ensayos lezamianos. No podría decirse que el docto de La Habana allana el terreno interpretativo al referirse ensayísticamente al orfismo ya que, en primer lugar, de ningún modo explica sus acomodaciones a partir de la doctrina original y, en segundo lugar, hace que la lengua del ensayo, la de la novela y la de la poesía se mimeticen. Una expresión de “Los vasos órficos” bien podría estar en boca de Cemí, Fronesis o Foción en sus diálogos filosóficos en Upsalón, o en boca de algún niño, chofer o madre de los adolescentes, ya que en *Paradiso* realizamos una verificación anti-shakesperiana; si el dramaturgo inglés daba vida al personaje a expensas de su voz, en Lezama Lima la dicción de todos los personajes se presta a una sublime monotonía: como los pastores teólogos de Calderón de la Barca, todos los personajes de la novela, sin distinciones de edad, clase o formación, componen una utopía igualitaria de la voz híper-culta y poética basada en una defensa del artificio como naturaleza. Por otro lado, en una serie de ensayos que principiamos con la referencia a “Los vasos órficos”, Lezama realiza una ecuación entre lo religioso, lo cognoscitivo y lo poético, que apuntaría a una universalización del ritual órfico y del canto, traicionando aquel proemio que abre más de un texto de esta tradición: ἄεισω

Ξυνετοῖσιν · θύρας δ' ἐπίθεσθε, βέβηλοι⁷ (Frg 1 Bernabé).
Observemos:

[...] entre esa penetración y esa alabanza, entre la luz y el canto, surge una expresión, engendrada, por una finalidad desconocida, que unas veces asciende con la plenitud del dios y otras desciende, en sus permanentes y acompasados paseos por las moradas subterráneas.

El orfismo [...] establecía como un círculo entre el dios que desciende y el hombre que asciende como dios. Impregnar esas dos espirales, que se complementan en un círculo, en la plenitud de un hierus logos,⁸ es decir, en un mundo de total alcance religioso, mostrado en una teogonía en que el hombre surge como un dios, coralino gallo de las praderas bienaventuradas. (Lezama, 2014 [1961], p. 136)

No existe la hipóstasis de una figura divina en el reino de los sentidos, sino que una luz se regala y el canto le responde con una expresión *hipertélica*, más allá de fines –y por eso mismo curiosamente separada, en su engendramiento, como lo expresa la coma en la cita, de su finalidad *desconocida*–, expresión que, a veces, puede ser afortunada y ascender como la Proserpina o Perséfone de Eleusis a la luz, o descender al Hades, en el ciclo de vida y muerte estacional. Esta expresión no es ni el dios ni el humano, sino una especie de comunión fenoménica entre la naturaleza que se muestra y el sujeto que sabe recibirla; de ahí

⁷ “Cantaré para conocedores; cierren las puertas, profanos”. Todas las traducciones pertenecen al autor del trabajo.

⁸ La ortografía de Lezama viola sistemáticamente los términos cultos, los extranjerismos, etc., quizás en el afán de percibir lo ajeno como un fenómeno que se funde místicamente con lo propio, y por eso hay que sellarlo con nuestra letra.

las espirales unidas en el círculo de un mundo totalmente religioso. En “La posibilidad en el espacio gnóstico americano” (Lezama, 2014 [1959], p. 376), Lezama critica la tradición cartesiana del dualismo entre *res cogitans* y *res extensa* y el dominio de la primera sobre la segunda, que se traduce en una actitud posesiva con el espacio, e invoca la idea de Heidegger de que el espacio no está en el sujeto, ni el mundo es el espacio. Para combatir la soberbia de la primera postura y el nihilismo de la segunda, Lezama concibe la posibilidad de un espacio gnóstico, donde el espacio mismo busca al humano “como único y último instrumento de configuración y forma”, ya que “el afán de lo espacial de hipostasiarse, de hacerse cuerpo y posibilidad formal, es tan ardidado como en los místicos el asegurar la opuesta flecha, de ir a lo desconocido a partir del conocimiento transfigurativo”. Así, el espacio que se adelanta, que se nos muestra, se une con nuestro afán, que se torna “místico”, religioso, para generar un espacio de *gnósis*, de conocimiento. La misma idea está expresada en “Las imágenes posibles” (Lezama, 2014 [1953]) en la noción de una unión inextricable entre la imagen y la semejanza, debido a una imposibilidad de acceso a un mundo físico incondicionado u origen, o de despliegue de la imagen sin un fenómeno que la posibilite, así “cuanto más nos acercamos a un objeto o a los recursos intocables del aire, derivaremos en más grotesca precisión, una ruptura sin *nemosíne* de lo anterior. Ni es posible que un orgullo desacordado al enmarcar la red de la imagen pueda prescindir de la constitución de los cuerpos de donde partió”. De esta manera, parece decirnos Lezama, los hechos que percibimos son los hechos que son, el fenómeno es el nómeno kantiano, el accidente es la substancia aristotélica.

Ahora, este conjunto heteróclito, múltiple y sujeto al devenir, tan a contracara del Ser circular, acabado y Uno de Parménides, no es para ser pensado, sino para ser experimentado: el uno se aprehende en lo Múltiple y entre el sujeto y el objeto surge una intimidad que destruye las nociones de lejano y cercano. Pero esto no se da espontáneamente; tal como la mala costumbre de la razón sin imagen, es una práctica, es el resultado de la búsqueda heroica de un Eros cognoscente, de la costumbre de intentar lo más difícil. Por ello en “Confluencias” (Lezama, 2014 [1970], p. 199) se esboza una teoría del germen y del acto,⁹ pues si bien el germen emana de la noche, “el hombre no sólo germina sino que también elige”, prolongando el germen y respondiendo a su llamado, pero de una forma oblicua, ya que al ser una experiencia pre-conceptual, su pregunta / pedido no se formula. De ahí que una persona tenga que crear una sobrenaturaleza que habitar, es decir, penetrar la naturaleza con la imagen o, dicho en otros términos, poner en el lugar de esa naturaleza perdida de la que habla Pascal,¹⁰ una engendrada en nuestro comercio con el mundo. Ahí encuentra Lezama el poder generador de su literatura:

La terrible fuerza afirmativa de esa frase [el aserto de Pascal], me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida [,] de esa manera frente al determinismo de la naturaleza el hombre responde con el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la

⁹ José Cemí esboza nuevamente esta teoría del acto en el *Banquete* lezamiano del capítulo IX.

¹⁰ Según la versión del propio Lezama: ‘como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza’.

invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida.
(p. 199)

Participar del fenómeno sin testimoniario después de haber intentado lo más difícil, o participar del fenómeno en la versión de otro, cuando muestra o su rostro agotado o una oscuridad caótica e indescifrable, es la muerte, el descenso en esta épica órfica de la conciencia en la obra de Lezama Lima. Entendiendo que en lo contrario se encuentra la resurrección, la ἀνάβασις (*anábasís*) –que comentaremos más adelante–, fundamentaremos la aserción anterior y la consideración sobre el lenguaje del ensayo y la novela con una cita donde se describe el hacer metafórico de Oppiano Licario en el último capítulo:

Una ascensión del germen hasta el acto de participar, que es conocimiento para la muerte, y luego en el despertar poético de un cosmos que se revertía del acto hacia el germen por el misterioso camino de la imagen cognoscente (Lezama, *Paradiso*, p. 570)

Podemos ver cómo puede hacerse una ecuación, siempre simplificadora y relativa (ya que viola el espíritu del lenguaje metafórico y místico), entre la semejanza, el germen, el espacio, lo estelar y celeste, la luz, por un lado, y, por el otro, la imagen, el acto, el conocimiento transfigurativo, lo telúrico, el canto... Pero lo esencial es la *imago* que se coloca entre ellos y al separarlos los une. De esta forma, ascender y descender no son absolutos en la novela: no hay nacimiento o luz absoluta ni muerte o sombra absoluta, sino que lo que parece oscuro puede terminar dibujando una imagen, si la creencia en la resurrección, en la acción misteriosa de una fuerza, rige nuestros actos; por eso la selección de Orfeo, ese héroe que, según Guthrie (1970

p.48), es calmo, civilizado y configurador como Apolo pero desea adentrarse místicamente en la noche con Dioniso;¹¹ así como también, dentro de las teogonías órficas, la preferencia dada por Lezama a los relatos donde la Noche aparece como origen y como gran regidora del cosmos.¹² Basándonos en este supuesto, analizaremos, sin seguir necesariamente el orden de la trama, pasajes de fuerte impronta órfica (en los casos más importantes, a través del molde virgiliano) que, cuando el oscuro de los sucesos se transfigure al final de la novela con el acceso de Cemí al reino de la imagen, pasarán a ser los pasos de una *katábasis* en sentido estricto.

3. “Nacimiento” y muertes

¹¹ Lezama ve en Orfeo un representante del período órfico (“Los vasos...”, p. 141), el período de la imagen, en contraposición con el período de la unidad perdida, el del animal en un tiempo sin tiempo, y con el apolíneo, el de la “ambivalencia” (tan reacio es Lezama a la dicotomía que la nombra así) entre el saber y el no saber. Bien podría verse en Cemí a Orfeo, en Foción a Dioniso y en Fronesis a Apolo. Orfeo fue amigo y enemigo de ambos: por alabar a Apolo, Dioniso celoso lo hace descuartizar por las bacantes, como relata Esquilo en *Basárides*, una tragedia fragmentaria; la cabeza de Orfeo se hace profeta en Lesbos, pero Apolo la censura.

¹² Nos referimos, de las teogonías que creemos que Lezama conocía (el Papiro de Derveni fue hallado recién en 1962, y publicado en 2005): a la *Teogonía de Eudemo* y a las *Rapsodias órficas*, donde la Noche es la madre de todo (Frg 105, 106, 107 Bernabé), así como reina luego de suceder a Fanes, el andrógino (Frg 168, 169 Bernabé), y posteriormente consejera de todos los reyes del cosmos, en especial de Zeus, cuando le aconseja / manda devorar a Fanes, el padre de todo, para embarazarse del universo y parirlo de una forma más ordenada y conceptual (Frg 240, 241). Así mismo viene de estas teogonías la idea de Dioniso como dios-niño que sucede a Zeus (Frg 299), y el relato de los titanes que, por celos, lo atraen con un espejo, sonajeros y juguetes (Frg 309) para descuartizarlo y comérselo. Fulminados por el rayo de Zeus, de sus cenizas mezcladas con el cuerpo del niño nace la humanidad, y de ahí su doble naturaleza y su necesidad de purificarse reencarnando.

La novela se empeña en mostrarnos la historia de la familia y la infancia del protagonista (I-VI), la transición hacia una etapa difícil luego de la muerte del padre (VII), los años de adolescencia –Lezama la extendía hasta los veinticinco años aproximadamente– (VIII-XI) y la extraña conquista onírica e infernal del don poético (XII-XIV); y ambienta ese arco en el nacimiento de la República luego de la Guerra de los Diez Años (1868-1878) y la Guerra de Independencia (1895-1898), y su posterior agotamiento y nuevas búsquedas.¹³

Efectivamente, José Cemí, cuyo apellido en lengua taína significa “imagen” (Vitier, p. 462, n. 4), no nace en sentido estricto al comienzo de la novela –que inaugura sus propios principio y final sin que coincidan con la totalidad de una biografía–, pero sí lo hace en sentido laxo: como venido de una muerte que casi se lo lleva, mas salvado por los sirvientes de su padre. Sus cíclicos ataques asmáticos constituyen un peligro que hace oscilar al pequeño entre la muerte y la vida de una manera más o menos frecuente, y son Baldovina, Truni y Zoar quienes primero salvan a Cemí de la huida hacia el otro reino en una escena con indirectas pero potentes alusiones a una *katábasis*:

[Zoar] como un San Cristóbal cogió al muchacho, lo puso al borde la cama se metió también en la cama que crujió espantosamente como si el bastidor hubiese tocado el suelo. [...] cogió al niño y colocó su pequeño y tembloroso pecho junto al suyo y cruzó sus manos grandotas sobre sus espaldas, después puso las espaldas pequeñas en aquel pecho

¹³ Para un análisis de este tema ver Carrió Mendiá, Raquel (1988). Es curioso que, en referencia a la protesta estudiantil en la que participara en 1930, decepcionado de la clase militar republicana a la que había pertenecido su padre, Lezama diga, imitando la referencia a Maratón en el epitafio de Esquilo: “Ningún honor yo prefiero al que me gané para siempre la mañana del 30 de septiembre de 1930”.

que el muchacho veía sin orillas y cruzó de nuevo las manos [...] Cada vez que Zoar cruzaba los brazos, ella [Truni] se acercaba y con mayestática unción besaba el centro de la cruceta. (*Paradiso*, p. 15)

[...] La respiración descansaba en un ritmo pautado y con buena dilatación. Las ronchas habían abandonado ese cuerpo como Erinias, *como hermanas negras mal peinadas* que han ido a ocultarse a sus lejanas grutas. (*Paradiso*, p. 18)

Estos personajes, descritos por Baldovina con términos desconfiados, infernales (“Truni es capaz de quemar a un dormido”, “Zoar es muy raro”, p. 16) llevan a cabo un ritual con denominaciones cristianas pero trasfondo extático. La comparación de Zoar con San Cristóbal nos trae una primera alusión infernal: considerado una cristianización de la figura de Caronte, el barquero que cruza las almas al Hades, la leyenda cuenta que un día cruzó a un niño muy pesado que resultó ser Cristo (Watkins, 2016 [1921], p. 141). Χριστόφορος – *christóphoros*–, el que lleva a Cristo, da ocasión al narrador de nominar indirectamente por primera vez a José Cemí con el nombre del Hijo de Dios, como lugar donde posteriormente se producirá la encarnación de la imagen del padre con la guía de la madre. Luego de que el mal ha pasado y el Coronel y Rialta, los padres de Cemí, llegan a verlo, las ronchas que desaparecían de su cuerpo son comparadas con Erinias en huida. Para ello se cita literalmente un pasaje de la *Égloga segunda* de Garcilaso de la Vega donde el pastor Albanio compara su intención con el accionar de Orfeo en su *katábasis* en busca de Eurídice:

Convocaré el infierno y reino oscuro,
y romperé su muro de diamante,
como hizo el amante blandamente

por la consorte ausente, que cantando
estuvo halagando las culebras
de las **hermanas negras mal peinadas** (*Égloga segunda*, vv.
940- 945)

Este a su vez nos lleva al gran pasaje de la *Metamorfosis* de Ovidio, cuando Orfeo toca su lira y desbarata el orden del Hades: Tántalo deja de inclinarse hacia el agua, la rueda de Ixión se detiene, Sísifo descansa sobre la piedra (X, vv. 41-46) y:

Tunc primus lacrimis victarum carmine forma est
Eumenidum madvisse genas. Nec regia coniunx
sustinet oranti nec qui regit ima negare,
Euridiquenque vocant...¹⁴ (vv. 47-50)

Las Erinias que se apaciguan, como las ronchas de José Cemí, tienen un valor ambiguo, porque si bien representan una salvación momentánea de la muerte, incluso una resurrección, los Orfeos que la efectúan no tienen la blandura ni el amor del que presenta Garcilaso ni el poder absoluto del que presenta Ovidio. Es curiosa la resonancia de esta primera escena de *Paradiso* con la segunda oración de “Las imágenes posibles” (Lezama Lima, 2014 [1953], p. 57): “su testimonio de no ser, su testigo del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen”. El caos confuso e innominado que salta al reino de la imagen sale de la muerte a la vida, y lo mismo pasa con Cemí que salta desde la barca de San Cristóbal / Caronte, pero por mano de otros; él aún no puede realizar el acto: el pecho sin orillas de Zoar cuando lo abraza

¹⁴ “Se dice que, entonces, por primera vez, vencidas por el canto, / se humedecieron las mejillas de las Euménides. Ni la regia esposa / ni el que rige los abismos pueden negarse al suplicante / y llaman a Eurídice...”

simboliza esa inmediatez perceptiva que no se entrega a la imagen. La novela en su totalidad trabaja la respiración como modalidad de la dialéctica entre el germen y el acto, entre el fenómeno y la imagen en el protagonista, y es precisamente la asunción de su asma como forma de relación con el mundo, su control del ritmo respiratorio, lo que eventualmente le permitirá alumbrarse a la imagen.¹⁵ Por ahora, son otros quienes miran sus ronchas, o incluso las generan haciendo suposiciones sobre su enfermedad, sobre lo que se podría hacer para eliminarla, sobre si un niño así es motivo de orgullo o no, pues hasta los sueños lo ahogan... Son numerosas las ocasiones en que el Coronel intenta orientar el camino de su hijo fuera de su dificultad: no en vano el sueño del capítulo XII lo simboliza en el soldado romano Atrio Flaminio, preocupado por “aumentar la resistencia de la caja respirante, absorbiendo toda la cantidad de espacio puro y devolviendo el aire contaminado” (p. 490). El padre hunde al hijo en una bañera helada, intenta enseñarle a nadar infructuosamente, y su último fracaso se cumple con su muerte en el capítulo VI.

De la misma manera que Cemí “nace” en un contexto alusivo al descenso, en la primera parte de la novela se efectúan dos descensos relevantes. Por un lado, en el capítulo VI, el de José Eugenio Cemí, el Coronel, el padre, anticipado en un sueño del capítulo II en el viaje a México, cuando la niebla infernal del cuarto de baño (p. 49) le impide verse, como un Dioniso

¹⁵ El éter de la tradición órfica tiene gran importancia –[Αἰθήρ] πάντων ἰζῶμα , “Éter, raíz de todo”, dice el Frg 116 Bernabé (79 K)– , pues el primer dios que nació de la Noche, puso en él el huevo del que nacería el Andrógino: ... ἔπειτα δ' ἔτευξε μέγας χρόνος Αἰθέρι δίωι ὄϊον ἀργύρεον. Frg 114 Bernabé (55 + 70 K., 4 [B 72 b] C.), “... después puso el gran Tiempo en el Éter un huevo plateado”.

destrozado por los titanes incapaz de leer la unidad en el espejo donde jugaba (Frg 309 Bernabé). “La escalerilla del cuarto de baño” y la “esterilla del calentador” lo apresuran al mundo subterráneo del *Popol Vuh*, donde los príncipes de Xibalbá lo esperan (p. 52). Eventualmente, en trance de morir, encomienda su hijo a un nuevo amigo, Oppiano Licario. Por otro lado, la muerte del hermano de Rialta, el tío Alberto, cuyo “pequeño demonismo” (p. 223) no le impide ser, para su sobrino, una primera muestra de la capacidad afirmativa de la sobrenaturaleza. Cuando el tío Demetrio lee la carta de Alberto, librada al juego de una exquisita libre asociación, le dice a Cemí: “Por primera vez vas a oír el idioma hecho naturaleza, con todo su artificio de alusiones y cariñosas pedanterías”. Un efecto similar tiene en el niño ver jugar a Alberto una partida de ajedrez con piezas huecas de las que extrae papelitos y lee ingeniosos comentarios sobre la partida que está llevándose a cabo. Sin embargo, cuando el pequeño quiere releerlos luego del juego, descubre que los papelitos “estaban vacíos de escritura” (p. 236), como el huero embrión taoísta que opera “a través del vacío creador” (Lezama, 2014 [1965], p. 111), pues el germen nocturno pre-conceptual que impulsa al acto no establece una relación causal con él; espera como respuesta una nueva pregunta lanzada al vacío.¹⁶ La compañía de Alberto, espaciada, fugaz, brota como nodal en la historia del sobrino; lo ocasional empieza a volverse esencial en la decisión apenas esbozada de una vocación que comienza a sugerirse. Poco antes de que el

¹⁶ Son muy conocidos por ilustrar esto el primer poema de *Enemigo rumor*, cuyo primer verso es “Ah, que tú escapes en el momento en el que habías alcanzado tu definición mejor”, y el último poema de *Fragments a su imán*, “El Pabellón del vacío”, donde el poeta crea un *tokonoma*, una especie de *aleph* móvil, rasgando con la uña la pared.

personaje muera estrellándose su auto contra un tren luego de una juerga, el guitarrero que iba a bordo recita una décima burlona: “Un collar tiene el cochino / calvo se queda el faisán, / por los molinos del vino / los titanes se hundirán”, clara alusión al desmembramiento culpable que los antepasados de la humanidad hicieron de Dioniso, el dios Vino, y por lo cual fueron fulminados por el rayo de Zeus. Alberto es una excepción en la sangre angelical de los Olaya, como queda demostrada en *Augusta* y *Rialta*, pero no por ello deja de ser relevante el poder transfigurativo que Cemí le confiere a su destreza lingüística.

4. El gran discurso de Rialta y la lectura nocturna de José Cemí

*

Capítulo IX. Cemí regresa de la refriega estudiantil que comenzó en Upsalón y que gradualmente cubrió calles, avenidas y plazas, bordeando cada vez más un peligro real de muerte o herida grave. Sin embargo, la descripción homérica de los héroes estudiantiles burlando a la caballería republicana es la última oportunidad en que la novela representa un fluir colectivo, una animosidad en el compañerismo multitudinario, para replegarse luego a las discusiones más privadas de Cemí con sus amigos Foción y Fronesis o los intercambios con familiares. La gran Rialta Olaya, caminante del aire y portadora del poder visual de la Beatrice de la *Commedia*, ha esperado a su hijo rezando el

rosario, y emite un discurso como dictado por el germen de la noche órfica (“cuando hablan no parece que buscan las palabras –dice Cemí sobre su madre y su abuela–, sino que siguiesen un punto, que es el que lo aclara todo”, p. 486). Cemí, incapaz de dormir luego de escucharlo, lee un pasaje de Suetonio que, combinado con un tácito pero configurador pasaje del *Liber VI* de la *Eneida*, funciona como acto que responde a la inconsciente estimulación del germen, pues vislumbra lo neroniano (que también nos permitiremos llamar lucreciano) y lo goetheano (que también nos permitiremos llamar virgiliano) como dos actitudes ante el mundo que encontrará o revivirá en la relación con sus dos amigos y en su encuentro final con Oppiano Licario:

El paso de cada cuenta del rosario era el ruego de que una voluntad secreta te acompañase a lo largo de la vida, que siguieras un punto, una palabra, que tuvieses siempre una obsesión que te llevase siempre a buscar lo que se manifiesta y lo que se oculta. Una obsesión que nunca destruyese las cosas, que buscase en lo manifestado lo oculto, en lo secreto lo que asciende para que la luz lo configure. Eso es lo que siempre pido para ti y lo seguiré pidiendo mientras mis dedos puedan recorrer las cuentas de un rosario. Con sencillez yo le pedía esa palabra al padre y al Espíritu Santo, a tu padre muerto y al espíritu vivo, pues ninguna madre cuando su hijo regresa del peligro quiere decirle una palabra inferior (p. 304).

Rialta recurre al tacto, a la más inmediata de las sensaciones, para poder tocar ese punto que le dicte el decir. El consejo a su hijo pone el énfasis en nunca destruir las cosas, es decir, encerrarlas o limitarlas con conceptos o determinismos, y esto es a lo que apuntará en relación con el significado de la muerte de José Eugenio, ya que algo opaco puede iluminarse, y algo

luminoso opacarse con el solo paso del tiempo. Lo que más llama la atención en esta sección es la evidente identificación que realiza Rialta entre la Santísima Trinidad, el mayor de los misterios, y su familia: el ruego es al padre (en minúsculas) y al Espíritu Santo, al padre muerto y al espíritu vivo. El elemento no mencionado, el hijo, se corresponde con José Cemí, y el adjetivo “muerto” es suficiente para sugerir a José Eugenio; en cuanto a la feminización del espíritu vivo, claro contrapunto en el que Rialta se ubica, bástenos recordar que, en el rosario, los católicos rezan diez *Ave Marías* por cada *Padre nuestro*. Como señala Cemí en su más bello diálogo con Fronesis en el capítulo XI, el Espíritu Santo, que es la negación tanto del espíritu objetivo como del subjetivo, nunca puede ser otorgado como totalidad cerrada, sino transmitido “al poner las manos sobre lo que lo rodea en la inmediatez o en la lejanía”, formando “un inmenso procesional de esclarecimiento por el que circulan incesantes carbones” (p. 401). Esta transmisión, este contagio mágico es propio de Rialta, cuyo nombre alude al puente veneciano: unió a los Olaya y a los Cemí, teje con su consejo – continuadora de Augusta– la sucesión de generaciones como la Noche órfica, sus ojos tienen el poder de acercar lo lejano, de alejar lo cercano, porque “borran lo inmediato y lo distante, para llegar al apego tierno, la compañía omnicomprendiva” (p. 408). Nada tiene que ver con Rialta el ser que sólo puede captarse con el pensamiento, y que implica la imposibilidad de pensar al no ser, eso que fulgura antes, después y a pesar de él; y esto es porque el Espíritu Santo, la Noche órfica, la madre de carne y hueso de cualquier ser humano, es algo que hiende y atraviesa antes de cualquier pensamiento o concepto. Por ello nuestra

relación con ella crea un espacio gnóstico, un *paídeuma* (como dirá Fronesis sobre el Eros): “Todo lo que amo encuentra [*reperio*], todo con lo que uno se empareja, ha sido parido [*pario*] por uno mismo. La pareja ha sido, paradójicamente, la comprobación de la autogenia” (p. 401).

Óyeme lo que te voy a decir: no rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil. Hay el peligro que enfrentamos como una sustitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ese es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, el peligro sin epifanía. Pero cuando el hombre, a través de sus días ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso sabe que ese día que le ha sido asignado para su transfigurarse, verá, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad. (p. 305)

Más adelante, en la discusión sobre el Eros en la que Cemí se refiere al acto no culposo que permite el misterio sexual, recuerda la recomendación de su madre de intentar “lo más difícil” y lo opone a la actitud de Anticlea en *Odisea XI*, que niega las tinieblas e instiga a su hijo a volver lo más rápido posible a la luz (p. 353). En “Los vasos órficos” Lezama define como homérico y odiseico el aspecto negativo del orfismo, que se presenta sobre todo en el componente eleusino del mito de Démeter y Perséfone: “Orfeo ha sido reemplazado por Ulises, y en lugar de reflejar el período órfico prearcádico, se deja invadir por las visitas, reconocimientos, sombras paseadoras, *madres que aconsejan el regreso a luz*, del descenso del laertíada fecundo en recursos” (p. 137). Este aspecto negativo se relaciona sobre todo con la lógica de la identidad que implica un

binarismo entre el espacio de los vivos y el espacio de los muertos, y la idea del cuerpo como tumba del alma (*Crátilo* 400c). Otro segmento del discurso de Anticlea lo ejemplifica (*Odisea XI*, vv. 155-159):

τέκνον ἐμόν, πῶς ἦλθες ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα
ζῶος ἐών; χαλεπὸν δὲ τάδε ζωοῖσιν ὄρασθαι.
μέσσω γὰρ μεγάλοι ποταμοὶ καὶ δεινὰ ῥέεθρα,
Ὠκεανὸς μὲν πρῶτα, τὸν οὐ πῶς ἔστι περῆσαι
πεζὸν ἐόντ', ἦν μή τις ἔχη εὐεργέα νῆα.¹⁷

Las ideas sustentadoras de una *katábasis* tradicional están presentes: es inexplicable que alguien vivo (ζῶος) llegue a un mundo que, por sus variados obstáculos, es difícil (χαλεπὸν) de ver / conocer (ὄρασθαι). Lezama llama “noche de Parménides” a este aspecto diurno del orfismo, tan preocupado por la visión / conocimiento abstracto, que siempre “se aísla en un *es*”. El saber que brota de la oscuridad fértil, la espiga de trigo visible que escapa del grano sumergido es una “respuesta cabal al dios solar” (p. 141). El *es* órfico que le interesa a Lezama es el que sigue el reto de las estaciones, el que muere y renace y puede identificarse con la Noche, con lo visible y lo invisible. Por ello la instigación de Rialta al peligro de intentar lo más difícil recuerda con mucha mayor claridad las palabras de la Sibila dirigidas a Eneas cuando, escuchando aullar a las perras de Hécate, van a adentrarse en el Averno (*Eneida VI*, vv. 258-261):

...“Procul. O procul este, profani”,
conclamat vates, “totoque absistite luco;

¹⁷ “¿Hijo mío, cómo llegaste a la región oscura de niebla / vivo aún? Es difícil de ver por los vivientes, / hay en la mitad grandes ríos y terribles corrientes, / antes que nada el océano, que nadie en verdad puede atravesar / a no ser que tenga una nave”.

tuque invade viam, vaginaque eripe ferrum:
nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo”¹⁸

Con un primer verso similar al introductorio de algunas teogonías órficas que citamos más arriba, la Sibila conduce a Eneas de lleno a un reino de sombras, y propone la espada (*ferrum*), como un instrumento de penetración espiritual a las profundidades oscuras (La Fico Guzzo, 2003, p. 102). En el capítulo XIV, en el Elíseo de la sobrenaturaleza, Cemí verá emblemas fálicos como lanzas, espadas y llaves hechos para “saltar de una región a otra” (p. 601). El Espíritu Santo mismo, identificado con Rialta como guía de su hijo, es descrito por Cemí, en contraste con el dualismo griego, como un medio fálico: “pero el cristiano puede decir, desde la flor hasta el falo, éste es el dedo de Dios” (p. 401).

El otro elemento de esta sección del discurso de Rialta es la resurrección, que se metaforiza en los peces “en la canasta estelar de la eternidad”, utilizada por San Agustín (Sermón 229M, sobre Jn 21,1-14). Siguiendo las reflexiones anteriores sobre el *es* órfico que es y no es al tiempo en tanto que es visible e invisible, existe una frase de Pascal adaptada por Lezama en el *Esbozo...* (p. 711) muy útil para explicar los dos aspectos de la idea de resurrección:

No es bueno que el hombre no vea. Tampoco es bueno que vea bastante para creer que posee, sino que vea lo suficiente para saber que ha perdido. Ver y no ver, he ahí el estado de naturaleza.

¹⁸ “Fuera, oh, fuera de aquí / –prorrumpo la adivina– abandonen todo el bosque. / Y tú encamínate, saca la espada de la vaina: / ahora se necesita ánimo, ahora, pecho firme”.

En efecto, viendo que ha perdido, el sujeto coloca la imagen en el sitio de la naturaleza, pero una sustancia, no posesiva como la *res cogitans*, sino atenta al misterio que la engendró y misteriosa ella misma (“lo invisible, lo irreal, la infinitud, buscan, su momentánea transparencia”, “La posibilidad...”: p. 376). Por otro lado, *caritas omnia credit* (“la caridad / amor todo lo cree”); la arbitrariedad de la imagen se libera del determinismo de la naturaleza: parafraseando al San Agustín de Cemí, el amor mata la sustancia que hemos sido para que lleguemos a ser lo que no éramos (“la posibilidad en la infinitud”, “La posibilidad...”: p. 376). De esta manera, la oquedad de la muerte del padre de Cemí puede cumplir “una extraña significación” (*Paradiso*, p. 305) y dibuja una imagen en el tiempo que se regala como fenómeno. Cuando la imagen se advierta, habrá transfiguración, que no podrá haberse adquirido completa y separada de manera atemporal, sino que se testimonió en los fenómenos, en la costumbre de intentar lo más difícil, y primero desde la ceguera.¹⁹ Esta confianza en un misterio sensible encuentra figuras de oposición de diferente tipo en la novela: un dionisismo destructivo de la percepción caótica que naufraga en lo inmediato, un pragmatismo frío y calculador propio del protestantismo norteamericano con el que los criollos se enfrentan en la época de la independencia... Es interesante la denominación de Rialta del “peligro como sustitución” o “peligro que intentan los enfermos”, que es “sin epifanía” y no

¹⁹ Quizás sea éste el tipo de tiempo, el de la experiencia, que Giorgio Agamben ([1978] 2007, p. 144-146) adjudica a los gnósticos como la irrupción del orden cósmico del falso demiurgo, cuando un sujeto se da cuenta repentinamente de que siempre ya ha sido salvado; o a los estoicos —al Séneca de *De otium*— como el *kairós*, cuando coinciden la ocasión y la decisión.

“engendra ningún nacimiento en nosotros”. “Engendrar un nacimiento” es, más que un “nacer”, un “resucitar”: la imagen resucita la naturaleza perdida solamente si creemos que la resucita, si creemos en la eficacia de su misterio. Un juicio racional que exija un comparecer de todos los fines del mundo simultáneamente es imposible, es necesario bailar en torno al pabellón del vacío. Se podría decir que la noche de Parménides, la espiga de trigo de Démeter, pueden colocar razonamientos y no imágenes en el lugar de la naturaleza perdida, pero al olvidar que el germen le habla al cuerpo y que el acto se realiza desde el cuerpo, obligan a ese cuerpo a hacerles advertir su presencia desde el padecimiento, desde la enfermedad. Por eso Rialta dice: “me quedé sin respuesta para el resto de mi vivir, pero yo sabía que eso no me enfermaría...” (p. 305) y continúa atribuyendo su salud a esa fe del misterio en el acto que es el cuerpo. Muy curiosamente, en la entrevista de Salvador Bueno sobre *Paradiso* (Bueno, 1988, p. 730), Lezama hace una interesante referencia que conecta creencia y enfermedad con el tema de la resurrección:

La resurrección es la total creencia, si no creemos en ella, le entregamos el imperio de la muerte a las tinieblas. Y las tinieblas vuelven a reinar en el haz del abismo, no la luz ni el verbo. La vida sería entonces, como dice un lucreciano, una enfermedad en la pureza del no ser.

El acierto lezamiano de Lucrecio como enemigo de la resurrección ocurre solamente en este pasaje y no en la novela, pero algunos de los argumentos de *De rerum natura* se hallan en las antípodas de las ideas de Lezama sobre la imagen, troncales en su narrativa y en sus ensayos, y quizás sirven al docto de La

Habana para situarse en contraste con algunos escritores de su tradición local, como Julián del Casal –lo veremos más abajo–, o de la latinoamericana, como Borges, cuyo epicureísmo Lezama no pudo haber dejado de detectar. Además, enunciar las diferencias fortalece ampliamente el autorretrato como naturaleza o espíritu santo que en su discurso ofrece Rialta.

El Lucrecio del *Himno a Venus* (DNR, vv. 1-43) bien podría encuadrar en el orfismo lezamiano: la fanfarria de la diosa invade los sentidos, y la armonía de la naturaleza permanentemente engendradora se sugiere al sujeto y lo llama a sentirse parte de ella. Venus es la naturaleza en su aspecto fenoménico, la diosa de lo que aparece y tiende hacia la unión de lo múltiple en el uno, pero sin perder su variedad y su riqueza. Que a este canto lo continúen los versos (vv. 44-49) que hablan sobre los dioses apartados e indiferentes al universo y su curso, sumidos en perfección autosuficiente es, claro, una fuente de confusión en el lector o contradicción en el filósofo. Siendo más probable la primera opción, pero sin interés en perder nada de la atractiva ambigüedad lucreciana, el tema se comprende mejor cuando en el *Liber II* vemos repetirse la misma tirada de versos (vv. 645-650) luego de una presentación alegórica de la *Mater Magna* (vv. 600-650) que, además de abundar en la conceptuosidad de la alegoría en contraste con las bellas metáforas del himno a Venus, la desacredita como una práctica errónea de los estoicos. Luego, entre los versos 651 y 685, el poeta se dedica a explicar el sentido de una expresión figurada que sí funciona bien: la *Mater Magna* que, llevada de una ciudad a otra:

munificat tacita mortalis muta salute (v. 625).

“muda bendice a los mortales con callado saludo”.

Evidentemente el mismo azar que rige el *clinamen* permite que aprovechemos la riqueza de esta fuente de todo, pero su mudez es representativa del carácter no fenoménico de la, por lo menos para el Lucrecio de la frase lezamiana, verdadera naturaleza. Como bien dice el epicúreo, los olores, los colores, las sensaciones, todo lo que en Lezama es la base de la experiencia y podría denominarse fenómeno o imagen, no es más que un epifenómeno del sistema atómico, pues, si bien estas sensaciones se basan en estructuras atómicas, no forman parte del conjunto de átomos de la realidad en sentido estricto. La masa, el peso y la forma de los objetos físicos, en cambio, sí tienen correspondencias al nivel atómico, pero no realidades tan “subjetivas” (Lucrecio no las llamaría así, pero es una palabra ilustrativa) como las sensaciones. De este modo, lo orgánico se explica desde lo inorgánico, las disposiciones conscientes desde las inconscientes: la vida no es más que un epifenómeno de la muerte, ya que *Magna Mater* es como una estatua inerte y muda llevada de ciudad en ciudad; está muerta, y sobre todo en el sentido de que no le habla a los mortales como lo hace Venus. Los fenómenos, desde este punto de vista, quizás sean ilusiones que el hombre inventa para poder negociar con una naturaleza amigable, o meros sucesos fugaces que son nada en comparación con la eternidad del átomo, que nunca vive ni muere. Por ello es que la vida, para un lucreciano, es una enfermedad en la pureza del no ser, según ve Lezama. Otro punto que el cubano podría usar para argumentar en contra de un lucreciano sería el siguiente: consideró que los fenómenos son ilusiones inventadas por nosotros para estar en términos

amigables con la *Magna Mater* pero olvidó que en realidad son el cuerpo de Venus tocando el nuestro. Cubrió de razonamientos la naturaleza perdida para no temer a la muerte y a los dioses, pero su cuerpo se le devolvió bajo la forma de la melancolía. Es éste el Julián del Casal de “Nihilismo”, imposibilitado de salir triunfante del descenso:

Y nunca alcanzaré en mi desventura
Lo que un día mi alma ansiosa quiso:
Después de atravesar la selva oscura
Beatriz no ha de mostrarme el Paraíso.

Ansias de aniquilarme sólo siento
O de vivir en mi eternal pobreza
Con mi fiel compañero, el descontento,
Y mi pálida novia, la tristeza. (*Rimas*, vv. 45-48)²⁰

*

Ahora nos dedicaremos al otro punto de la sección: una vez que el germen de Rialta / Espíritu Santo / Noche órfica / Venus ha hecho efecto misterioso en su hijo, éste se despierta del sueño y lee, agitado por el asma. Podríamos decir que los aspectos inconscientes de esas lecturas, los textos aludidos pero no

²⁰ No obstante, es bien sabido que Lezama efectúa su salvamento en la “Oda a Julián del Casal”, que lo convierte en un iniciado de Adonis: “La misión que te fue encomendada, / descender a las profundidades con nuestra chispa verde, / la quisiste cumplir de inmediato y por eso escribiste: / *ansias de aniquilarme sólo siento*. / Pues todo poeta se apresura sin saberlo / para cumplir las órdenes indescifrables de Adonai.”

expresados que se arremolinan en el aire cargado de esa habitación de asmático son el éter que cifrará su vida:²¹

Se sentó en su cuarto de estudio para ver si podía leer, pero la avalancha del sucedido hacia el recuerdo era tan impetuosa que lo hacía retroceder, cambiando de momentánea finalidad. [...] cuando tenía asma nada le hacía tan bien como entregarse al sueño, aunque éste fuera producido por las nubes de los polvos fumigatorios, que comenzaban a delatar 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. (p. 306)

Como a las dos de la mañana, Cemí se despertó, la amalgama de la algazara, la aparición inesperada de Fronesis y su acompañante Foción, y sobre todo las palabras de su madre, unido lo anterior al largo sueño producido por los polvos fumigatorios le producían un afán de volver, como en un reencuentro de su sueño con su circunstancia, a los libros que estaba leyendo. Había abandonado a Suetonio en el capítulo dedicado a Nerón, al que quería leer en el silencio de la medianoche. (p. 307)

Cuando atendemos al primer pasaje nos llama la atención la comparación entre la homeóstasis del cuarto del asmático y una fortaleza aérea que crearía Dédalo para impedir que el sol derritiera las alas de Ícaro, pero sólo la leemos con curiosidad. La lectura de las *Vidas de los doce Césares*, y la de *Nerón* en

²¹ No olvidemos que el éter es el aire sublime del Elíseo en la tradición órfica y en *Eneida*: *Largior hic campos aether et lumine vestit / purpurea, solemque suum, sua sidera norunt* (“Un ancho éter viste los campos de luz púrpura, / que su propio sol, sus propias estrellas conocen”).

particular, corre con la misma suerte, hasta que sobrepasamos el segundo pasaje citado y comprobamos que, curiosamente, una de las pocas anécdotas de la truculenta biografía del emperador no comentadas por el narrador de *Paradiso* versa sobre Ícaro. Y si anteriormente nos pareció justo comparar a Rialta con la Sibila que guía a Eneas en el *descensus*, ahora el Ícaro del primer pasaje nos resuena desde ahí. Lo que queremos decir es que, muy fiel al espíritu de *Nero* de Suetonio y del *Liber VI* de *Eneida*, Lezama en el primer caso quita a la historia un detalle que sin embargo tiene importancia en la poética de *Paradiso* con la fuerza de una constatación; y en el segundo, agrega a la historia un detalle plenamente concordante con su espíritu y que, al mismo tiempo, condensa la poética de *Paradiso*. Es como si Lezama hiciera tocarse a dos vacíos, o como si un vacío creador respondiera a otro con una nueva pregunta, como apuntamos más arriba desde la perspectiva taoísta.

Cuando Eneas ya ha arribado a Cumas, y llega al templo de Apolo en el bosque de Diana, previo encuentro con la Sibila y poco antes de iniciar el descenso luego de encontrar la rama dorada, observa la puerta magnífica del edificio, construida por el mismo Dédalo que arribó ahí luego de su escapatoria del rey Minos de Creta:

hic crudelis amor tauri, suppostaque furto
Pasiphaë, mixtumque genus prolesque biformis
Minotaurus inest, Veneris monumenta nefandae;
hic labor ille domus et inextricabilis error;
magnum reginae sed enim miseratus amorem
Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit,
caeca regens filo vestigia. Tu quoque magnam
partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes.

Bis conatus erat casus effingere in auro;
bis patriae cecidere manus. (*Eneida VI*, vv. 24-33)²²

Sin duda esta écfrasis del relieve en la puerta del templo nos ofrece, en simultáneo, las grandes obras de Dédalo como artista o fabricante, terminando con la puerta misma: *Supposta furto Pasiphaë*, en referencia a la vaca artificial que creó para que la reina, maldita por Poseidón, pudiera copular con el toro; el *domus labor*, el laberinto; el hilo que guiaría los *caeca vestigia* de Teseo; pero la puerta aparece como su límite, ya que a Dédalo le es imposible presentar a su hijo Ícaro, aludiendo a su otro imposible como creador de imagen, las alas que se derritieron por el sol y no pudieron impedir que Ícaro se precipitara al mar. Esta es una primera comprobación. Por otra parte, como bien ha señalado María Luisa La Fico Guzzo (2003, p. 101), en el *Liber VI* se le da a Eneas el lugar de receptor de mensajes ocultos y de sujeto guiado de una revelación, ya que lo vemos observando con atención la puerta del templo, escuchando las profecías de la Sibila y, por último, oyendo la revelación de su padre Anquises en los *nitentes campi*. La écfrasis ofrece una especie de símbolo del descenso: tal como el hilo de Dédalo guía a Teseo en el laberinto, el conocimiento de la Sibila guía a Eneas en el Averno. No obstante, la figura de Dédalo hace cortocircuito debido a su ambigüedad: si bien, conmovido por el amor de Ariadna, guía correctamente a Teseo —y esto es

²² “Ahí el cruel amor del toro, la secreta sustitución / de Pasífae, engendro híbrido, hijo de doble forma / entre ellos el minotauro, monumento de su pasión nefanda; / ahí ese laberinto de mansión y su recorrido inextricable. / Compadecido del gran amor de la princesa, / Dédalo mismo los artificios y vueltas de la casa resolvió, / dirigiendo con hilo ciegos pasos. Tú también un gran / lugar en la obra tendrías, Ícaro, en tanto el dolor lo hubiera permitido. / Dos veces intentó plasmar tu historia en oro; / las dos veces las manos del padre desfallecen.”

correcto para simbolizar la orientación de la Sibila–, fracasa en la guía de su propio hijo y el dolor es tan grande que no le permite ni proyectar su imagen, como hizo una vez con tanta soberbia cuando le puso alas. Pensamos que esta segunda tendencia simbólica de Dédalo es apropiada para retratar la guía que Anquises aporta a Eneas, no porque fracase, y menos aún porque lleve a un final trágico, sino porque la herencia de Anquises se agota y el héroe debe construir una nueva identidad para su pueblo y para sí, que ya no será troyano. Como ha explicado claramente Rubén Florio (2002, p. 115): mientras que en *Odisea* el héroe regresa al orden –mítico– del que partió, “el ritmo de la *Eneida* [...] progresa desde un mundo destruido hacia y hasta la instauración de otro distinto”. Efectivamente, si recuperamos todo lo que expusimos sobre la imagen en el camino de José Cemí, es este aspecto del *descensus* de Eneas el que fascina a Lezama Lima y le permite usar esta referencia clásica para simbolizar soberbiamente la relación con el padre y su muerte: si el estado de naturaleza no es más que una imagen agotada, es imperioso hacer nacer una nueva. Veamos el paradigma simbólico de Dédalo aplicado a ambas obras:

Guía		Guiado	Guía	Guiado
Dédalo	↔	Teseo	Dédalo ≠	Ícaro
Sibila	↔	Eneas	Anquises ≠	Eneas
Rialta	↔	José Cemí	Oppiano Licario ≠	José Cemí

José Eugenio Cemí

Cuando advertimos la “fortaleza volante e invisible, donde el Ícaro, favorecido por la refracción, pudiese mantener su costillar sin derretirse”, se nos hace evidente que es la obra que le había faltado concretar a Dédalo en el conjunto que describe la écfrasis de la puerta. La referencia está lograda con tal oblicuidad que, por increíble y artificiosa, se vuelve absolutamente creíble. El vínculo entre Rialta como guía y Cemí como sujeto guiado, como el de la Sibila y Eneas, es profundo, y hasta dramático, pero no tiene fisuras. Cuando Cemí alaba en su abuela Augusta y Rialta, que son equivalentes, el idioma hecho naturaleza, la cualidad de “dictadas” por una voz superior (p. 486), la abuela le responde: “una lentitud muy poco frecuente, la lentitud de la naturaleza, frente a la que tú colocas una lentitud de observación, que es también naturaleza” (p. 486). En cambio, la relación de Cemí con el guía paterno está signada por el cortocircuito: Oppiano Licario se comunicará con Cemí desde la muerte como Anquises con Eneas, pero el solo significado de su nombre desbarata las reglas de una transmisión de padre a hijo, leído en relación con el paradigma mítico que ofrecemos:

(Fijemos ahora el inocente terrorismo nominalista: Oppiano, de Oppianus Claudius, senador estoico; Licario, el Ícaro, en el esplendor cognoscente de su orgullo, sin comenzar, goteante, a fundirse) (p. 574)

Creemos que no casualmente el nombre del “nuevo padre” de Cemí apunta al estoicismo, si recordamos a Anquises exponiéndole a Eneas el trabajo de la *Ratio* senecana en el mundo (v. 723 y ss.), pero lo más extraño es que su apellido aluda a Ícaro, como una especie de parricidio de auto-definición. Cemí, como Eneas, necesita engendrar una nueva imagen, y

Oppiano Licario se lo demuestra ofreciéndose él mismo como imagen de lo imposible, de lo sin origen. Es por eso que el legado de Licario no tiene que ver con una transmisión de contenido, sino con un impulso hacia la forma, hacia la posibilidad de la resurrección en la imagen:

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

[...]

Vi morir a tu padre; ahora, Cemí, tropieza. (p. 607)

Y Cemí, habiendo alcanzado el ritmo hesicástico, a ritmo con el tintineo de su cucharilla en la taza, “corporiza de nuevo a Oppiano Licario”, como una encarnación del fundamento sin fundamento. Una lámina órfica de Pelina es la clara inspiración del último poema de Licario:

Frg 486 Bernabé
νῦν ἔθανε<ς> καὶ νῦν ἐγένου, τρισόλβιε, ἄματι <τῶι>δε.
<ε>ιπ[εἶν] Φερσεφό<ναι σ'> ὅτι Βά<κ>χιος αὐτός ἔλυσε.
ταῦρος ἐ<ς> γάλα ἔθορ<ε>ς.
κρίος ἐς γάλα ἔπεσε<ς>.
οἶνοι/ ἔχεις εὐδ<αί>μον<α> τιμήν.²³

La situación del toro o del carnero cayendo casi accidentalmente en la leche metaforiza al hombre vuelto divinidad (que nace tres veces como Baco). Además del honor que implica la presencia del vino del dios principal de culto, la

²³ “Acabas de morir y acabas de nacer, tres veces, dichoso, en este día. / Di a Perséfone que Baco te liberó. / Toro, te precipitaste en la leche. / Carnero, caíste en la leche. / Vino tienes, dichoso honor.”

leche representa un regreso al estado de lactante que es la nueva vida tras haber superado una que parecía vida pero era muerte.

En cuanto al fragmento faltante del *Nero* de Salustio, el vacío creador que responde a la referencia virgiliana con otra pregunta, lo transcribimos:

inter pyrricharum argumenta taurus Pasipham ligneo
iuvencae simulacro abditam iniit, ut multi spectatum
crediderunt, Icarus primo statim cnatu iuxta cubiculum eius
decidit ipsum que cruore repersit.²⁴

Si los versos de la *Eneida* revelaban la concepción de la imagen como resurrección, como “una substancia como el limo de los comienzos, como una piedra que recogiese la imagen de la sombra del pez” (p. 486), el pasaje salustiano, que sin el contraste con el virgiliano aludía, en la lengua del propio narrador, a “el desinflamiento de una conducta sin misterio, lo coruscante, lo cruel, lo preconcebido actuando sobre lo indefenso, actor espectador, lo que espera en frío que la sombra de la gaviota pase por su espejo”, ahora también implica la generación de un ambiente hostil para el Ícaro de lo imposible. Que Ícaro se vea imposibilitado de volar quiere decir que el sujeto no instala una fortaleza aérea que lo proteja del sol, un espacio gnóstico donde se establezca una costumbre entre su respiración y el viento. El peligro sin epifanía, el caos innominado de la naturaleza muda y atómica más bien actúan como una pared donde se estrellan los sentidos. La madre, ese

²⁴“Entre esas danzas pírricas un toro se lanzó contra la estatua de madera de una ternera, donde muchos de los espectadores creían que estaba encerrada Pasífae; e Ícaro, al primer intento, cayó junto a su palco y lo salpicó de sangre.

lugar privilegiado de emanación de los fenómenos, es embestida por un toro.

Conclusión

Creemos que el análisis realizado demuestra que *Paradiso* puede ser leída a través de una matriz órfica que permearía toda su estructura ya que, evadiendo los claros motivos de viaje, muerte y resurrección que definen a los tres últimos capítulos (XIII, XIV y XV), nos hemos detenido en pasajes que no habían sido visitados por la crítica en este sentido, y que, sin embargo, se han mostrado elocuentes al respecto. Por otro lado, nos interesó demostrar que el vínculo que Lezama Lima sostuvo con la tradición clásica no fue ornamental ni general, sino que el autor practicó un intercambio directo, incluso filológico con los textos antiguos, en el afán de superarlos para definir su condición americana. Por último, una comprobación fenomenológica: lejos de estructuras fijas, *katábasis*, *descensus* y *anábasis* son categorías que se encuentran anudadas en una poética que convierte las grandes hazañas del viaje del héroe clásico en el empeñarse de una consciencia que lucha cotidianamente por alumbrar imágenes en un mundo de penumbra.

* Una primera versión del presente trabajo fue redactada en el marco del seminario de doctorado “La tradición de Lucrecio y Virgilio en Borges”, dictado por el Dr. Rubén Florio en la Universidad Nacional del Sur (2016). Una síntesis fue expuesta en el *I Encuentro de Estudios Latinoamericanos sobre Otras Literaturas* en la Universidad Nacional de Rosario (2017). Agradezco al Dr. Florio por los valiosos comentarios que me permitieron mejorar el escrito y a la Dra. Luciana Martínez y al Dr. Cristian Molina por la oportunidad de participar en el Dossier.

Referencias bibliográficas

Fuentes:

- Ailloud, H. (1931), *Suetonius. Vies des douze Césars; texte établi par Henri Ailloud. 3 vols.* Lutetiae: Les Belles Lettres.
- Bailey, C. (1922), *Lucretius. De rerum natura.* Oxford: Clarendon Press.
- Bernabé, A. (2005), *Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta. Pars II. Fasc I. Orphicorum et orphicis similium testimonia et fragmenta* München, Leipzig : Saur Verlag.
- Bernabé, A. (2004), *Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta. Pars II. Fasc II. Orphicorum et orphicis similium testimonia et fragmenta.* München, Leipzig: Saur Verlag.
- Greenough, J. B. (1900), *Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Vergil.* Boston: Ginn & Co.

- Horsfall, N. (2013), *Virgil. Aeneid. Book VI. A commentary. 2 volumes*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Magnus, H. (1892), *Ovid. Metamorphoses*. Gotha: Friedr. Andr. Perthes.
- Lezama Lima, J. (1988), “Esbozo para una conferencia sobre *Paradiso*” en *Paradiso. Edición crítica*, (ed. Cintio Vitier). España, México: Colección Archivos.
- Lezama Lima, J. (2011), *Paradiso*. Madrid: Alianza Editora. 1966.
- Lezama Lima, J. (2014), “Las imágenes posibles” en *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina* (ed. Horacio González). Buenos Aires: Colihue. 1953. pp. 53-75.
- Lezama Lima, J. (2014), “Las eras imaginarias. Los egipcios. La biblioteca como dragón” en *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina* (ed. Horacio González). Buenos Aires: Colihue. 1965, 1970. pp. 91-135.
- Lezama Lima, J. (2014), “Los vasos órficos” en *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina* (ed. Horacio González), Buenos Aires: Colihue. 1970. pp. 136-143.
- Lezama Lima, J. (2014), “Confluencias” en *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina* (ed. Horacio González). Buenos Aires: Colihue. 1970. pp. 195-210.
- Lezama Lima, J. (2014), “Lectura. La posibilidad en el espacio gnóstico americano” en *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina* (ed. Horacio González). Buenos Aires: Colihue. 1959. pp. 371-373.
- Vitier, C. (1988), *Paradiso. Edición crítica*. España, México: Colección Archivos.

Crítica:

- Agamben, G. [1978]: *Infancia e historia. La destrucción de la experiencia y el origen de la historia* (trad. Mattoni, S.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2007.

- Bernabé, A. (2003), *Hieros logos*. Madrid: Akal.
- Bernabé, A. (2015), "What is a *katabasis*? The descent into the netherworld in Greece and the Middle East", *Les Études classiques* 83, p. 15-34.
- Bueno, S. (1988), "Entrevista a José Lezama Lima" en *Paradiso. Edición crítica*, (ed. Cintio Vitier). España, México: Colección Archivos.
- Carrió Mendía, Raquel (1988), "La imagen histórica en *Paradiso*" en *Paradiso. Edición crítica*, (ed. Cintio Vitier). España, México: Colección Archivos.
- Florio, R. (1996), "*Integumenta Epica*: héroes al revés", *Faventia* 18/2, pp. 109-117.
- Florio, R. (2002), "La Eneida, reinención de la épica", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica (QUCC)*, 70/1, pp. 107-123.
- Guthrie, W. C. (1970), *Orfeo y la religión griega*. Buenos Aires: Eudeba.
- La Fico Guzzo, M. L. (2003), "El espacio representado como símbolo del espacio literario en el libro 6 de la *Eneida*", *Faventia* 25/2, 99-108.
- Watkins, D. (2016), *The book of saints. A comprehensive biographical dictionary*. Londres: Bloomsbury.
- Zambrano, M. (1988), "Breve testimonio de un encuentro inacabable" en *Paradiso. Edición crítica*, (ed. Cintio Vitier). España, México: Colección Archivos.