

cisamente no hay objetos expuestos, sino una inscripción, un texto breve, que crecerá en una proyección múltiple gracias a la mirada de Oppiano Licario. A continuación se hilvana la historia de amores, celos, ilusiones y desencuentros que termina con la paciencia del Barón, quien

Día tras día, fue rompiendo una pieza de la trifolia de cerezos, hasta que Licario, tirado por las turbas, sentado en un banquillo de tafilete verde, ... pudo reconstruir la historia de la vajilla apoyándose en la desaforada excepción de un asalto (p. 586).

Es una historia haciéndose, creciendo desde la ausencia. Una inscripción que alude a un vacío, para expresar desde él una historia que se hace extensión, que acapara un espacio hasta lograr un cuerpo textual, diverso en sentidos posibles, después de haber emergido de un referente ausente. Es innegable que la acumulación de detalles que hacen referencia a un ámbito de «lo real» —un hombre en una sala de exposición de cerámicas, banquetas y vitrinas— sufren la sorpresa del súbito (30), al instaurar una dimensión polarizada por otros términos: presencia-ausencia.

El «latido de la ausencia» va a centralizar la atención del observador-lector hasta llegar a ocupar o a cubrir no sólo el espacio vacío, sino a ser la única presencia textual. El latido de la ausencia se nutre de muertes, invisibles, vacíos, que desde su inscripción —un retrato, un personaje, una anécdota, una frase— juega el papel de su contrario. Se logra así que el «paraíso perdido» (31), paraíso ausente, corporice, rescate su presencia, su tiempo, su espacio en el poema-novela-poema que es *Paradiso* (32).

La muerte del coronel Cemí, cuando su hijo tenía sólo ocho años, es para Horst Rogmann el punto de inicio de la destrucción del sistema familiar como «mundo de plenitud y simetría». Sin embargo, considero que esta muerte en lugar de cerrar un círculo lo expande. Alvarez Bravo dice en la introducción de *Lezama Lima: los grandes todos*: «La muerte como algo terrible, la muerte como algo que después de restar adiciona. *Paradiso* es la expresión de esa muerte fructífera.» La ausencia convoca lecturas ocultas. El mismo Lezama dice: «... lo invisible empezó a trabajar sobre mí... Esa ausencia (del padre) me

(30) Lezama dice en *Introducción a los vasos órficos*: «La contracifra de lo anterior (la vivencia oblicua), lo incondicionado actuando sobre la causalidad se muestra a través del súbito, por el que en una fulguración todos los torreones de la causalidad son puestos al descubierto en un instante de luz» (p. 148).

(31) Paraíso perdido del que habla Horst Rogmann en «José Lezama Lima: *Paradiso*», *Ibero-Romania*, 3 jahrgang, Heft 1, Mai 1971, pp. 78-97.

(32) César López: «Una aproximación a *Paradiso*», *Índice*, núm. 232 (junio 1968), p. 40.

hizo hipersensible a la presencia de la imagen» (33). Recorridos visibles e invisibles, caminos que subvierten las relaciones entre la ausencia y la presencia.

*Quando nosotros estábamos vivos,
andábamos por ese camino,
y ahora que estamos muertos,
andamos por este otro.
Tilín, tilán,
míralo detrás de Bolán* (p. 191).

José Cemí a través de su padre, quien anda por los caminos de la muerte, rescata las formas invisibles de las profundidades. La ausencia preludia un vacío que, como aquella vitrina vacía de la vajilla trifolia, produce un texto que la colma, que la sustituye. Cintio Vitier dijo: «... ese vacío inicia un arco en el espíritu que la palabra debe completar: de aquí el poema, la respuesta al desafío...» (34).

El muchas veces mencionado y comentado pasaje del círculo formado por los tres niños y la madre mientras jugaban a los yaquis (pp. 214-216) engendra la tensión propicia para que la invisibilidad de lo profundo y escondido se convierta en figura visible:

Lo interesante del episodio está en que el juego, mágicamente y por introducción de la madre, va revelando el proceso de formación de una imagen... La imagen conjuga el episodio como forma deseada, como asombro. El mecanismo—el juego—y su proceso—la visión encantada—se resumen en ese instante en la visión que coincide con la totalidad; y este procedimiento es también el rito de aquel espejo universal que la misma novela representa (35).

Es decir, que el ámbito del juego, gracias a un «momento de éxtasis coral» signado por un tiempo simultáneo, un tiempo sin tiempo, crea una Isla «oval y cristalina», con un pequeño cielo imaginario, hecho de «líquidas láminas», en «un oleaje *ad infinitum*». Este espacio circular viene a ser el umbral entre los dos caminos que el padre en su jocosa estrofa mortuoria le recitaba a Cemí. La muerte del padre conjugada con la voz de la madre logran que José Cemí transfigure la ausencia en presencia textual, en testimonio. Es la palabra de la madre la que desliza procedimientos, abre accesos: «Buscar lo que se manifiesta y se oculta», «en lo manifiesto lo oculto, en lo secreto lo que asciende para que la luz lo configure» (p. 307). La falta del padre, en consecuencia, como ausencia primordial será la razón del testimo-

(33) T. E. Martínez: «El peregrino...» p. 23.

(34) Vitier: *Lo cubano en la poesía*, p. 382.

(35) Julio Ortega: *La contemplación y...*, pp. 102 y 103.

nio, la causa del poema «como verdad, no como invención: la poesía es así verdad porque la invención está urdida por una presencia verbal que revierte una ausencia original» (36). La madre queda sin respuesta a la muerte del coronel, pero confía en que uno de la familia responda, complete, ocupe el vacío. El testimonio, la respuesta va a ser la del artesano. «Así concibe Lezama sus poemas, respuestas simbólicas, fuera de todo determinismo, en una especie de señorial cortesanía trascendente, donde la creación adquiere la distancia transmutadora de un ceremonial» (37).

La amistad entre José Cemí, Ricardo Fronesis y Foción es «cancha verbal». La ausencia de alguno de ellos es conjurada por la palabra. «... (los tres amigos) no tienden más que a la *unidad*, a ser uno solo, a desarrollarse en una trinidad naturalmente misteriosa que se apoya en el verbo» (38). El diálogo constante le da cuerpo a la relación entre ellos, son conjunción de voces, pero una sola voz, esa «... voz (que) es la urdimbre, la trama viviente...». La amistad se ofrece como una figura traspasada por la palabra, encarnando un espacio interior. Cada uno de ellos son límites e intermediarios entre la masa ajena y errante y «el laberinto que era su cuerpo», cuerpo de palabras, trama textual. Desde los primeros encuentros entre ellos saben que hay «mucha tela mágica que cortar», para colmar, para redundar el cuerpo amistoso. Desde las voces diversas inauguran la posibilidad de lo múltiple, de los opuestos en su más profunda cohesión y en el más arriesgado de sus intentos. Cuando uno de los tres amigos no concurre al diálogo, su vacío es hablado por los otros dos. Penetran y ocupan la falta con una historia o un poema que involucra al ausente:

Vine porque era la única manera de comprobar la ausencia de Fronesis. Vine también porque si ese hecho pasaba, era entonces imprescindible que tú y yo habláramos esa ausencia del caro mío Fronesis (p. 374).

En esta oportunidad, Foción rescata a Fronesis de la lejanía a través de la historia, dédalo amoroso, de sus padres. Recurre tal procedimiento de conjurar la ausencia por medio de la palabra, en el capítulo X, cuando Foción ha partido de viaje y Fronesis se encuentra solo con José Cemí. Fronesis como Foción insistirá en la «forma del conocimiento familiar», para colmar la carencia de una de las partes del diálogo amistoso. «... el relato de la vida de Foción tiene interés para llenar esta mañana y todas las siguientes mañanas del mundo, pues es

(36) Julio Ortega: *La contemplación y...*, p. 95.

(37) Vitier: *Lo cubano en...*, p. 378.

(38) César López: «Aproximación a *Paradiso*», p. 39.

la historia de una realidad y de una sobrerrealidad» (p. 418). La partida de Fronesis y la locura de Foción parecen destruir con la dispersión el cuerpo del diálogo. Pero su afianzamiento es la escritura, es el testimonio del poema (39). Fronesis, antes de alejarse de la triada amistosa, le entrega un poema a José Cemí: *Retrato de José Cemí*. «... hacerle un poema era algo tan misterioso como uno es misterioso para sí mismo» (p. 452). Trinidad que alcanza el uno en la amistad. Foción y José Cemí eran, el uno para el otro, aquel puente que posibilitaba el acercamiento a la región de silencio de Fronesis. Silencio traducible por la concreción del poema. Cada uno de ellos «valoraba su presencia en función de una ausencia cuyo acudimiento se suponía casi imposible» (p. 455). Para Fronesis y Foción, José Cemí poseía

esa visibilidad de la ausencia, ese dominio de la ausencia... En él lo que no estaba, lo invisible, ocupaba el primer plano en lo visible, convirtiéndose en un visible de una vertiginosa posibilidad; la ausencia era presencia, penetración, *ocupatio* de los estoicos... La ausencia... era tan naturaleza como los cuerpos desarrollando las proporciones del ritmo (p. 438).

Ramón Xirau (40) dice que Lezama no renuncia a esta realidad, que él sabe que pertenece a este mundo. «Pero la realidad histórica, la realidad creíble porque es visible, solamente es real por lo increíble y silenciosa.» Este juego de ausencia y presencia, de visible e invisible hace de Lezama un poeta complejo, de tendencia órfica. Como lo destaca Guillermo Sucre,

El orfismo para Lezama es la experiencia de la totalidad: una transgresión que nunca se queda en la ruptura, sino que incorpora lo desconocido en una nueva y más tensa armonía... (Lezama), quiere identificarse con el esplendor visible y el subterráneo (41).

En el latido de la ausencia palpita la presencia de una visión órfica del universo, en las múltiples posibilidades de lo diverso; trama hermética que es más un afán por «descifrar para volver a cifrar», que un intento de revelarse en un desciframiento por el camino de obvias equivalencias de claridad.

(39) Quiero aclarar que el lenguaje va a ser de este modo el simulacro de la presencia de cada uno. Simulacro de un simulacro desde que la amistad alcanzará su razón de ser, sólo en cuanto es diálogo. Cada historia, que simula cubrir una falta, avanza en un lenguaje que será máscara de otra máscara. Por lo que el texto configura la imagen redundante del ausente, su espectro tan inconsistente como resistente.

(40) Ramón Xirau: «Crisis del realismo», en *América Latina en su Literatura* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1972), p. 202.

(41) Guillermo Sucre: «El logos de la imaginación», p. 498.

En el ensayo «La dignidad en la poesía» dice José Lezama Lima:

Nos decidimos hacia un nuevo peligro, la grosera inmediatez de un desarrollo dialéctico en esas inmensas coordenadas centradas y aclaradas por la poesía, pues como al margen de esa prodigiosa sustancia que se avecina, nuestra época ofrece también una omí-nosa confluencia que lleva la poesía hacia la dialéctica, y ésta de nuevo hacia las fuentes de lo primigenio, pero el intento nuestro es un Sistema poético, partiendo desde las mismas posibilidades de la poesía y no de un desarrollo dialéctico. Es decir, la poesía... (que puede) rendirnos los nuevos ordenamientos del nuevo *tiempo paradisiaco* (43).

A través de la lectura de una de las varias historias de la primera parte del capítulo XIV, referida a un juego temporal: «Cubilete de cuatro relojes», trato de enhebrar una serie de posibilidades que alumbran la lectura del tiempo en su nuevo ordenamiento. El desarrollo anecdótico de la historia es claro y detallado. Oppiano Licario ofrece para romper el monótono aburrimiento de una velada las reglas de un juego: él va a leer cuatro sonetos de tema relojero pertenecientes a poetas del siglo XVII, e inscritos en una misma tradición: relojes de arena, velones o candiles que marcan el tiempo al consumirse para brindar la luz. «Elaboradas mediciones barrocas, que eran al propio tiempo velón, candil y reloj, organizando en su tic-tac imperial la propia conciencia del infierno» (44). Cuatro integrantes de la tertulia pueden participar eligiendo dos versos de cualquiera de los poemas. Después de leer los versos de su elección en voz alta deben anotar en un papel que mantendrán escondido una hora que arbitrariamente les haya sugerido la lectura. Se menciona el nombre de los poetas y las fechas entre las que vivieron. Todos estos detalles prometen la certeza de un acondicionamiento evidente dentro del juego, producto de un avance lógico. La interferencia de lo incondicionado desbarata el ordenamiento previsto cuando Oppiano Licario, «el adivinador temporal», «el excelente medidor del tiempo», «el descifrador temporal», después de escuchar la lectura de los dos versos pedidos, aventura la hora que supone debe estar escrita en el papelito oculto, además de añadir una explicación que sólo agranda el interrogante de la perplejidad. Oppiano aclara cómo logra acertar con el «instante antologado», aludiendo primero al tema del poema. Por la sola elección del poema, cada participante se aproxima a un cuadrante temporal, que guía a Oppiano den-

(42) *Interrogando a Lezama*, p. 55.

(43) Lezama: *Introducción a...*, pp. 126-7 (el subrayado es mío).

(44) Lezama: *Tratados en la...*, p. 215.

tro de un número limitado de horas posibles. Pero los «bretes de interpretación» no sólo se ajustan al contenido del poema en sí, sino al punto de confluencias del poema con la persona que lo leyó (45). El segundo medio de esclarecimiento resulta del modo de pronunciar o modular cada palabra de las líneas escogidas. Esta segunda consideración es de principal importancia para establecer la hora exacta que se esconde tras cada «peligroso anotado».

Se fijaba en la sílaba subrayada por los labios y el aliento de los dos versos, y Licario recobraba los minutos de señalamiento virtuosista (p. 581).

Rebuscó cuidadosamente los movimientos labiales de Cocharne, pues por sus padres ingleses abreviaba mucho las sílabas... (página 581).

Comete un único error en sus desciframientos porque la sobrina de Cocharne «había aspirado hasta desaparecerla la cuarta sílaba» de una palabra. Hay un minuto de diferencia entre la anotación de la jovencita y la respuesta de Oppiano, quien rehusó el acierto fundamentado en una sílaba traicionada.

Lezama dice en su ensayo de *Tratados en La Habana*:

Ahora, en la reversibilidad de extensión y magnitud, el reloj, como máscara de la temporalidad, vacila, rectifica, cobra conciencia de sus imposibilidades al rendirse a sus inexactitudes (46).

No sólo se refiere al reloj como «máscara de la temporalidad», sino que en este mismo ensayo lo describe como «esa estructura de la ausencia o vaciado que sonrío infernalmente...». Oppiano no acude al reloj para descifrar el juego, sino que se apoya en la voz, que a través de la lectura de un poema lo va a acercar a un cuadrante temporal. La voz va a reemplazar al reloj, «máscara de la temporalidad». Para considerar la voz como determinante de los aciertos de Licario voy a citar un pasaje de un ensayo de Lezama:

El tiempo hipostasiado en lo histórico parece como el recuerdo de la voz: si lo abandonamos a su pureza, si lo desprendemos de todo accidente cumplimentado, el tiempo queda como la evocación de la luz. La voz y la luz son los dos retos prodigiosos de la reminiscencia. La voz en sus vicisitudes hipostasiadas es concéntrica,

(45) Así destaca del soneto de López de Zárate el «tema macabro y lunático» y en el de Charles Dalibray «La hora moralizante y senequista», cuando ambos están referidos a relojes de arenas estrechamente relacionados con la desaparición del ser amado. O cree descubrir en el poema de Sandoval y Zapata el «signo de madrugadores asustados por las brujas o el despertar del Scottish con soda».

(46) Lezama: *Tratados en la...*, p. 214.

rectificable, se pliega en archipiélagos magnéticos o se adelanta... el triunfo de la luz es, en definitiva, normal, enigmático y majestuoso. No sólo señorea su momentánea dimensión espacial, sino goza de la curvatura del espacio-tiempo. El tiempo ya en ese súbito paraíso, no es sólo sucesión, si no se muestra complaciente en acogerse a los años luz. Emitida la voz no se obliga a la fidelidad de un destinatario, sino puede surgir cientos de años después de su emisión, por esa trayectoria de los años luz (47).

La voz y la luz: tiempos que se conjugan. La divina eternidad ha sido considerada una esfera que tiene como centro un momento eterno y cuya circunferencia contiene la totalidad del tiempo (48). La luz está siendo siempre, es perdurable instante, es permanencia. La luz coincide con el momento eterno y a su alrededor surge un «espacio», la voz, En esta dimensión concéntrica se puede apresar un tiempo, un «súbito paraíso». Oppiano Licario ha alcanzado la luz, es «el Icaro en el esplendor cognoscente de su orgullo», el conocimiento infinito (49). La culminación del sistema poético dentro de *Paradiso* está dado a través del encuentro de José Cemí y Oppiano Licario. En ese momento José Cemí ha vencido la noche. El, que ha estado sumergido en esa noche, «una, la que sus ojos miraban avanzando a su lado», «otra la que trazaba cordeles y laberintos entre sus piernas» (p. 606) llega a la luz, a la casa lucífuga. Por esta razón Oppiano Licario rescata, al escuchar los versos elegidos, un espacio-tiempo, un tiempo paradisiáco. En cambio, aquellos personajes que participan en el juego y leen el poema sólo pueden vislumbrar la falsa y humana eternidad

... in the false human eternity a few hours only enclosed and it is their illusory inflation which permits one suppose that they constitute a perfect temporal totality. The sphere deflates, the inflated hours are instantly brought back to a single instant. And this human instant is a point, a center, but with nothing around it, without any rapport with a circle of hours (50).

Creo que la lectura de *Paradiso* debe ser hecha desde el tiempo paradisiáco capaz de poner en funcionamiento una multiplicidad de tiempos, un tiempo más allá de sí mismo.

El contenido temático de cada poema que participa en el juego es una forma de reforzar la función de tales poemas dentro del sistema

(47) Lezama: *Tratados en la...*, p. 204.

(48) George Poulet: *The Metamorphoses of the Circle*, traducido del francés por Charley Dawson y Elliot Coleman (Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1966), p. 20.

(49) E. Forastieri Braschi concluye su artículo sobre el tiempo en *Paradiso*, diciendo: «Se trata, pues, de un arte virtualmente infinito. En este sentido armonizamos la afirmación del profesor Angel Rama —si la copiamos bien— de que Oppiano Licario es el «conocimiento infinito» (p. 61).

(50) George Poulet: *The Metamorphoses of...*, p. 20.

de relaciones que el juego insta. Los poemas se ofrecen como un continuo, lo que necesita del tiempo para ir de palabra a palabra, de imagen a imagen. Este tiempo continuo del poema se desplaza en la concéntrica temporalidad que rodea al tiempo-luz discontinuo, sin suceder, al cual Oppiano Licario ha logrado alcanzar. En cada respuesta adivinatoria hay una simultánea afirmación de una eternidad y un momento insertado en un continuo, en este caso surgido de los versos leídos.

El poema como continuo, hecho de la sucesión de palabras, no alcanza nunca la forma instantánea y perfecta. Su materia ofrece una resistencia, o sea, se resiste a alcanzar una forma, a asumir una plenitud. La resistencia que de cada término y el poema emana, inaugura una distancia, una multiplicidad. La resistencia sumerge en el proceso que la voz introduce en un tiempo luz, en un tiempo sin tiempo, que a la vez que es su centro, la trasciende abarcándola. Esto recuerda el presente perpetuo de Octavio Paz, quien dice que «poemas y mitos coinciden en traspasar el tiempo en una categoría temporal especial, un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente, a *presentarse*».

Paradiso es una verdadera aventura de inquisición, de exploración, de búsqueda de todas las posibilidades ocultas en los elementos más cercanos y más lejanos para darles una configuración nueva, alejada de su ser sensible o fáctico. Es una ciudad tramada y sometida a la ocupación de la extensión por la abundancia, a dejar resplandecer su reverso enigmático en un tiempo paradisiaco *Paradiso: llave, espejo expandido, contracifra del sistema poético*.

ESTHER GIMBERNAT DE GONZALEZ

Dept. of Spanish and Portuguese.
University of Texas.
AUSTIN, Texas 78712 (USA).