Enrico María Santí

OPPIANO LICARIO: LA POÉTICA DEL FRAGMENTO

María Luisa Bautista, *in memoriam*

Si no aceptamos el continuo, el azar obtiene un triunfo vergonzante sobre los nexos causales, desfigurando, indescifrablemente, la cara de los dioses.

"Preludio a las eras imaginarias"

I

Aun antes de la publicación de *Oppiano Licario* (1977), la novela póstuma de José Lezama Lima, la crítica viene especulando sobre la relación entre este texto y la obra anterior del autor y, sobre todo, su vínculo con *Paradiso* (1966), su primera novela.[1] La repentina muerte de Lezama (en agosto de 1976) ha ido avivando aún más estas preguntas ya que sugiere que el manuscrito de *Oppiano* quedó en estado trunco. Si añadimos a esto las consabidas dificultades de lectura con que siempre nos reta una obra como la de Lezama y las dificultades de comunicación con La Habana, donde falleció el autor y, más recientemente, su viuda, María Luisa Bautista, se nos presenta acaso el misterio bibliográfico más intrincado de la reciente novela latinoamericana. Picado por este misterio, en junio de 1979 realicé un viaje de investigación a La Habana durante el cual tuve el privilegio de estudiar el esbozo o esquema en que se basó Lezama para la redacción de su novela. Con este "Esbozo para el *Inferno*" (pues así lo llamó su autor), la crítica ya cuenta con las pruebas necesarias para concluir que la muerte interrumpió su redacción y que *Oppiano Licario* es un fragmento.

En este breve ensayo, que es preliminar a un estudio más extenso sobre la obra de Lezama Lima, me propongo dos fines. Primero, hacer una descripción general de este esbozo seguido de un cotejo del mismo con la novela tal y como fue publicada. Segundo, desarrollar una discusión de la novela a partir de su quizá tautológica definición como fragmento. Creo que el texto de *Oppiano Licario* propone una *poética* del fragmento. Esa poética (esa lectura) va más allá del hecho de que poseamos un texto trunco, de que Lezama no haya llegado a terminarlo, si bien ese tremendo hecho ha llegado no sólo a formar parte del texto sino a definirlo.

II

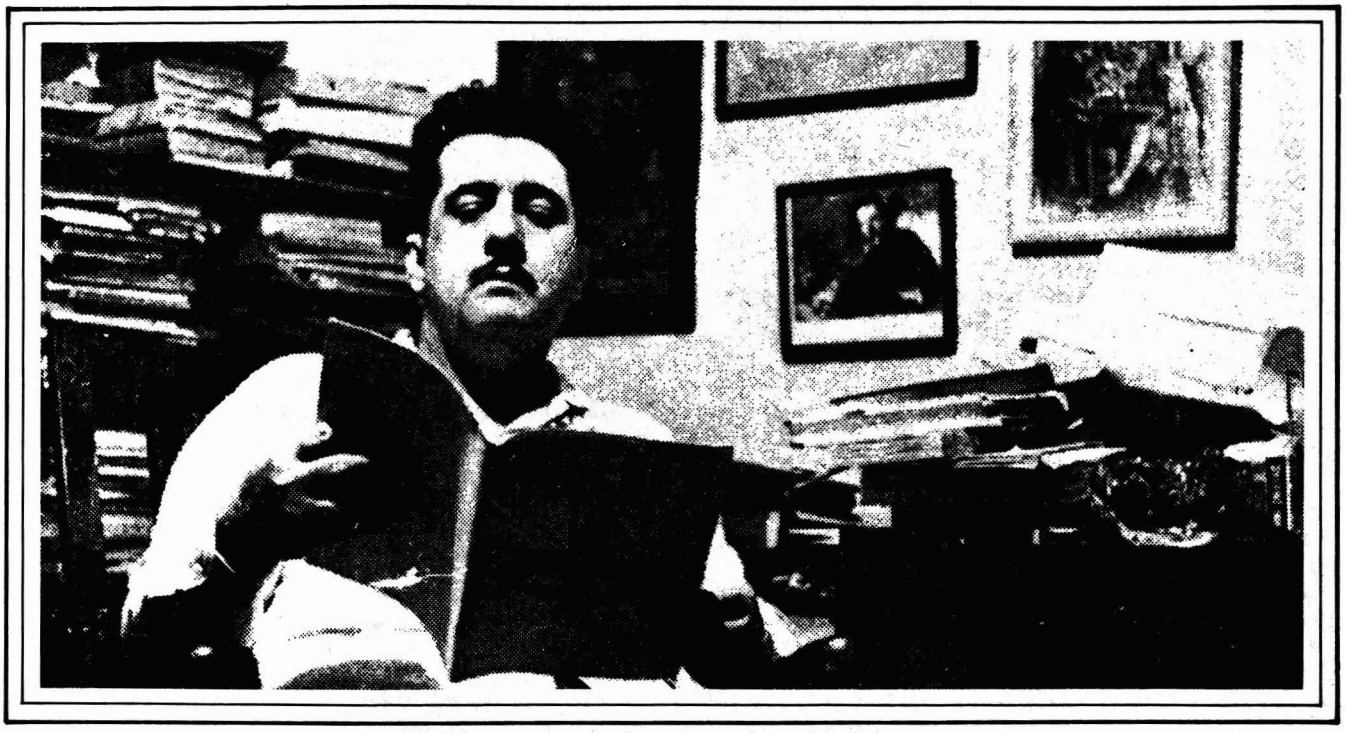
Empecemos por lo más evidente: *Oppiano Licario* es la continuación de *Paradiso* y no una novela aparte y diferente; mejor dicho: es la *misma* novela con *otro* título. Quiero decir que hemos de leer ese texto póstumo como el *último* fragmento (aunque no el fragmento final) de un texto más vasto. Ya en su correspondencia y en varias entrevistas contemporáneas Lezama había indicado esa continuación. Acaso la primera mención explícita sea la que aparece en una carta de junio de 1966 a su hermana Eloísa, en la que expresa preocupación por las malinterpretaciones a que estaba siendo sometida *Paradiso* en ese momento. "Si tengo tiempo", escribe, "le añadiré un primer piso, para que todo quede resuelto y aclarado".[2] Ya se sabe que es esa intención esclarecedora lo que mueve todo el proyecto novelístico de Lezama, sobre todo en relación a su obra poética, como si la novela ofreciera una alegoría de su concepción de la representación literaria.[3] Pero no deja de ser revelador que el origen del texto póstumo sea esta aclaración de una aclaración, por así decirlo: la construcción de un "primer piso" para facilitar el acceso a la "catedral". Un año antes de esta carta, en junio de 1965, y en otra carta a sus hermanas, el proyecto había aparecido como una lejana posibilidad ("tendrán que pasar algunos años", dice); pero no hace más que publicarse *Paradiso* para que esa segunda parte adquiera un sentido urgente. La misma urgencia, por cierto, aparecerá en otra carta al escultor Alfredo Lozano, en la que se describe el futuro texto como "un añadido para que el laberinto ascienda hacia su visibilidad'.[4]

Pero si bien es evidente que Lezama proyectaba una continuación esencialmente homogénea con el texto anterior, también lo era que no podía ser una repetición. Si *Paradiso* había terminado, por ejemplo, con la muerte redentora de Oppiano Licario, la nueva novela tendrá, escribe, "su sombrío final". Tal descripción aparece en la misma carta de 1965 y responde a una indagación epistolar de su hermana Eloísa, en la que parece anticipar la muerte de José Cemí.[5] Acaso sea esta la razón (más allá del paralelo nominal con la *Divina Comedia*) por la cual uno de los primeros títulos de la futura obra haya sido el de *Inferno*. En una entrevista con Ciro Bianchi Ross, Lezama le anticipa que en *Oppiano Licario* él quería acercarse "a la auto-destrucción sacralizada de Foción... al caos que rodea a la innata eticidad de Fronesis, que ve las furias desatadas en su contorno... y al otro de la tríada, José Cemí, el obsesionado por la imagen".[6] Ya sabemos que el texto de *Oppiano Licario* desmiente en parte ese pronóstico tan sombrío, como también que el título dejó de ser *Inferno* para convertirse (después de barajar varias otras opciones como *La vuelta de Oppiano Licario, La muerte de Oppiano Licario, El reino de la imagen, Fronesis*, etc.) en el actual. Sabemos también, por lo demás, que Lezama llegó a publicar un anticipo de la novela con ese título en la revista *Índice* de Madrid en 1968.[7] De manera que el vínculo de *Oppiano Licario* con *Paradiso*, en su intención inicial al menos, queda cla-

[1] Una versión abreviada de este trabajo fue leída en el Coloquio Internacional sobre José Lezama Lima en la Universidad de Poitiers, Francia, el 20 de mayo de 1982. Agradezco la invitación a Alain Sicard, organizador del coloquio, y las sutiles observaciones de Maryse Renaud, Cintio Vitier y Fina García Marruz.

ro: la continuación de la novela que llevará a los personajes a un final radicalmente sombrío y negativo. "En el *Paradiso*", le confía a Bianchi Ross, "van naciendo las imágenes pero... en el *Inferno* estamos como quien se mira en un espejo, la muerte es la única respuesta".[8]

El esbozo de la novela que pude estudiar y transcribir durante mi visita a La Habana confirma en parte esta intención inicial. El esbozo ocupa unas siete páginas manuscritas que aparecen encabezadas por el título "Esbozo para el Inferno". Por este título podemos deducir que se trata de un esbozo redactado *antes* de ser escrita la novela (es decir, no sobre la marcha de composición) o quizás inmediatamente después de la publicación de *Paradiso*, o sea entre los años 1966 y 1968. Además de ofrecer sintéticas descripciones de cada capítulo, el esbozo incluye notas al dorso de algunas páginas en las que se consignan nombres, alusiones literarias, situaciones narrativas y la manera de algunos personajes. Hemos de tener en cuenta, naturalmente, que estamos ante un esbozo y por tanto que ello no supone una prefiguración exacta de la futura redacción. Pero dados el estado trunco del manuscrito y las circunstancias tan inciertas de su publicación, tal documento sí nos ayuda a conjeturar hasta qué punto pudo haber llegado la redacción de Lezama antes de que le sorprendiera la muerte. Máxime cuando tantos detalles que se consignan en el esbozo aparecen elaborados en la novela.



Acaso la diferencia más reveladora entre esbozo y novela sea la extensión del texto: mientras que la novela sólo tiene diez capítulos, el esbozo consigna trece (en realidad consigna catorce, pero sólo debido a que Lezama omite por equivocación el capítulo II). Las descripciones de cada uno de los capítulos por lo general sintetizan bastante fielmente la narración redactada, aunque no coinciden exactamente y la novela desarrolla (como es de esperar) muchos detalles que no aparecen en el esbozo. Por ejemplo, éste omite toda mención de José Ramiro y Clara y sus hijos, la familia campesina, vecinos y empleados de los Fronesis en su finca de Villa Clara con que abre la novela; tampoco se menciona el asesinato de José Ramiro, hijo, ni a Palmiro o Delfina, su futura esposa, todos los cuales aparecen en el mismo primer capítulo. En su lugar, el esbozo consigna lo siguiente: "Niñez de Fronesis, Fronesis en París. Conversación sobre el aduanero Rousseau. Aparecen Champollión (pintor), Margaret McLearn, Sidi Galeb (sic), Mahommed. Evocación de OL a través de las reglas de San Benito". Como sabemos, el primer capítulo no incluye escenas de la niñez de Fronesis ni tampoco esa evocación a través de las reglas de San Benito, la cual sí aparecerá en el capítulo IV. Lo que sí se describe —y esta será la característica principal del esbozo— es el orden de los eventos de la trama y la aparición de los distintos personajes.

Resultaría demasiado laborioso realizar una descripción minuciosa de cada una de las diferencias entre las síntesis que aparecen en el esbozo y la redacción final. Quede esa tarea para un futuro trabajo. Sí quisiera apuntar lo que me parece más interesante: es decir, lo que, según el esbozo, se le quedó a Lezama, literalmente, en el tintero. Probablemente el detalle más intrigante que encuentra el lector de *Oppiano Licario* hacia el final del texto sea esa herida que recibe Fronesis en el capítulo IX y cuya noticia (por medio de un telegrama enviado por Lucía, la amante de Fronesis) le causa un infarto cardiaco a su padre. Por lo que aparece redactado en el siguiente capítulo, el número X, que trata de otros temas, podemos conjeturar que Lezama había querido dejar el desarrollo de esa historia en suspenso hasta llegar al capítulo siguiente, el número XI, que nunca llegó a redactar. Cuando cotejamos el esbozo descubrimos el por qué de ese suspenso. El esbozo explica, sin más detalles, que Fronesis será asesinado. El asesinato de Fronesis habría coincidido con el regreso a Cuba de Lucía; ésta, al participarle al Dr. Fronesis de su futuro nieto, es rechazada por el mismo. Esa violenta muerte de Fronesis habría sido paralela al otro acontecimiento que está consignado en el esbozo: Cidi Galeb viajará a La Habana "para escapar de la venganza de Mahommed", y es en La Habana donde Galeb ha de conocer al Pelirrojo, ese ladronzuelo de cepillos chinos, con quien se alía "para chantajear a Foción." No obstante, es Foción quien,

según el esbozo, matará a Cidi Galeb para después suicidarse lanzándose "desde lo alto del hotel".

Así pues, las muertes paralelas de Fronesis y Foción, resultan ser más que simple simetría: sugieren que la autodestrucción de Foción son el resultado de la muerte de Fronesis —cuya muerte él parece vengar. (De ahí que Galeb tenga que escapar a "la venganza de Mahommed", quien en la novela desarrolla una estrecha amistad con Fronesis.) Pero a esas muertes paralelas le suceden también nacimientos paralelos, y son estos nacimientos los que, según el esbozo, proveen la clave de la novela. Como debe recordarse, en la narración tanto Lucía como Ynaca Eco están embarazadas de los hijos de Fronesis y Cemí, respectivamente. En el esbozo, Lucía dará a luz un varón, mientras que Ynaca tendrá una hembra, hija de Cemí. Si contamos también a Focioncillo, el hijo de Foción, quien es mencionado en *Paradiso* y aparece por primera vez en el último capítulo de *Oppiano Licario*, comprobamos que cada uno de los personajes de la tríada de amigos, (Fronesis, Cemí y Foción) tiene un vástago. En una entrevista, aún inédita, con Reynaldo González, realizada en 1971, Lezama describe el desarrollo de esta segunda generación de personajes: "Hacia el final *(de Oppiano Licario)* hay un entrecruzamiento de los hijos de estos tres personajes, en que Cemí no quiere adoptar de ninguna manera la solución goetheana, es decir, el matrimonio del conocimiento —doctor Fausto— con la belleza —Elena de Troya— y que produce un monstruosillo, Euforión, que se precipita en el abismo, saltando, y no logra sobrevivir. Procuro entonces otro emparejamiento entre la hija de Cemí, la hija de la imagen, que prefiere casarse con el hijo del loco, de Foción; es decir, la unión de la imagen con la locura".[9]

Lo que Lezama nunca llegó a explicarle a González, y lo que constituye uno de los mayores misterios de la narración, es cómo Jose Cemí habría llegado a la decisión de impedir esa fatídica unión. Según el esbozo, Abatón Awalobit, el esposo de Ynaca Eco, ha conservado una copia de la *Súmula, nunca infusa de excepciones morfológicas*, ese supuestamente fabuloso libro de Oppiano Licario, el cual se dedicó a componer durante toda su vida. Como se sabe, en la novela Ynaca Eco le entrega el original de ese libro a José Cemí como legado de su hermano, original cuya escritura las aguas de un ciclón habanero acaban borrando accidentalmente. Pero lo que además agrega el esbozo, —y que hasta la fecha ha sido un misterio— es el contenido de la *Súmula*. ¿Cuál es su tema, de qué se trata? "En el escrito", dice el esbozo refiriéndose a la *Súmula*, "se consigna todo lo que ha sucedido en el *Inferno*, terminando con las bodas de la hija de Ynaca Eco y Cemí, con el hijo de Fronesis y Lucía". Es decir: el libro que escribe Oppiano Licario, la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas*, resulta ser el mismo libro que hemos estado leyendo. Como ocurre con *Las mil y una noches*, o con un célebre manuscrito sánscrito confeccionado por un tal Melquíades, o como con los personajes de la segunda parte (de la continuación) del *Quijote*, se suponía que los personajes de Lezama también descubrieran su borgiana "magia parcial", su identidad con la "sobrenaturaleza" de la ficción. (De ahí, quizá, que Lezama haya finalmente optado por el título de *Oppiano Licario*, casi como dando a entender la coincidencia del libro que cifra toda la narración). No obstante, queda una importante salvedad, ya que, según el esbozo, la *Súmula* de Oppiano no podrá coincidir "de ninguna manera" con la novela que leemos; como Cemí es el que llega a leer la copia de la *Súmula* conservada por Abatón Awalobit, logra anticipar y así frustrar el fatídico enlace de su hija con el hijo de Fronesis: "Cemí impide", concluye el esbozo, "que su hija vaya a Europa para que no se encuentre con el hijo de Fronesis. Para evitar el mito de Euforión... Se casan la hija de Cemí y de Ynaca con el hijo de Foción... la unión de la imagen con la locura".

Lo que se le queda en el tintero a Lezama son, pues, apenas tres capítulos. Y si, además del esbozo, hemos de creer en sus declaraciones a González, la novela hubiera terminado con esas bodas alegóricas. En esa misma entrevista inédita, Lezama declara que en 1971 calculaba un manuscrito de "unas cuatrocientas páginas que, añadidas a la primera parte, darán unas setecientas, ochocientas".[10] No sabemos, por cierto, si esas páginas se refieren a folios, cuartillas o páginas impresas. Por otro lado, Eloísa Lezama, la hermana del poeta, fue testigo de la repetida aseveración de que faltaban apenas veinte o treinta páginas para terminar la novela, lo cual explicaría ese cambio que notamos en la propia correspondencia entre "el otro novelón" que prometía en una carta de agosto de 1969 y lo que dice, siete años después, en otra de mayo de 1976: "No será tan extensa como *Paradiso*".[11] Para adherirse al esbozo original se hubiera tenido que trazar no sólo el nacimiento, sino también el desarrollo de la hija de Cemí e Ynaca, aún no nacida al final del texto que poseemos, como también el nacimiento del hijo de Fronesis y Lucía y el desarrollo de Focioncillo, ese *mannekken pis* criollo, quien al final del texto que poseemos es un niño. Pero, ¿podría haberse hecho todo esto en veinte o treinta páginas, o acaso ideó Lezama otro final menos complejo?

Más interesante que todas estas especulaciones (que podríamos multiplicar hasta el delirio) resultaría una lectura de la fragmentación de *Oppiano Licario* desde *dentro* del texto. La novela no es sólo un fragmento sino también, como veremos, la explicación, y hasta cierto punto, la anticipación, de su propia interrupción.

III

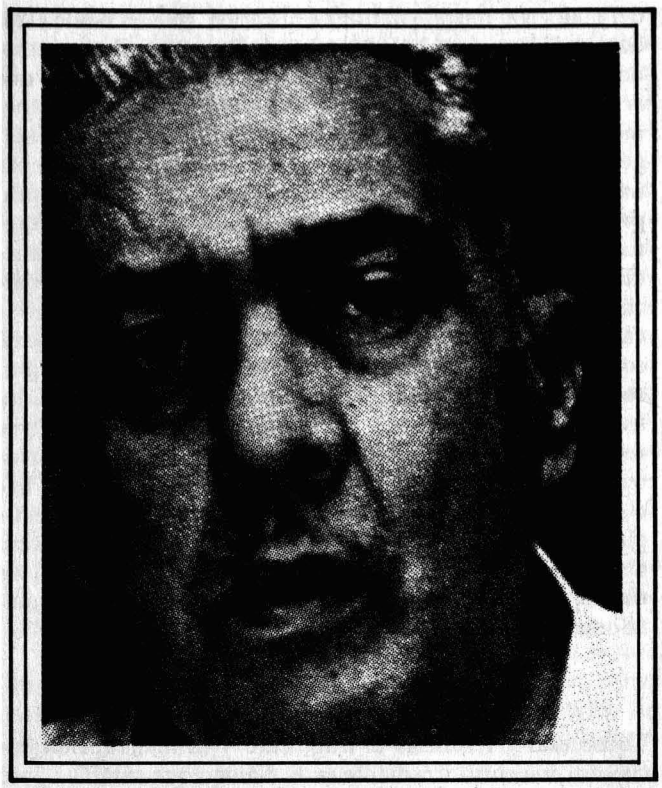
Oppiano Licario comienza con un episodio de la vida campesina cubana. El hijo mayor de José Ramiro es asesinado por dos esbirros; sus cenizas perdidas luego se recobran. Palmiro, el hijo menor, descubre que su deseo por Delfina está mediatizado por el deseo de Delfina por Fronesis. El episodio alterna dos veces en el primer capítulo con escenas de la vida de Fronesis en París y parece terminar a mediados del mismo con la amarga frustración de Palmiro. Sin embargo, en el capítulo IX, 200 páginas más tarde, descubrimos que la historia de esa familia no ha terminado: los personajes del episodio reaparecen en La Habana en compañía del Dr. Fronesis. (Palmiro ha ido a regañadientes, pero ahí está.) Podemos conjeturar que de haberse podido continuar la novela, los personajes hubieran vuelto a reaparecer. (El esbozo, como ya he dicho, no nos ayuda a resolver este misterio puesto que el episodio no se menciona en ningún momento.) Así pues, las dos escenas de este episodio enmarcan, por así decirlo, el texto de *Oppiano Licario*. Y lo que en un momento parece convertirse en una historia trunca resulta ser la primera entrega de una posible serie narrativa. Lo trunco, el fragmento, resulta ser una interrupción.

Es esta estructura episódica, que vemos dramatizada en los fragmentos sobre José Ramiro y su familia, lo que caracteriza la narración de *Oppiano Licario*. No en balde Severo Sarduy, en una interesante reseña, describió el libro como "una suite de digresiones", y Eloísa Lezama, casi como intu-

yendo el valor narrativo de esa estructura, lo llamó "más novela que *Paradiso*".[12] Si es esta estructura episódica lo que caracteriza toda la narrativa de Lezama no hemos de decidirlo, por ahora al menos. Más interesante me parece trazar las distintas variaciones, las distintas metáforas, bajo las cuales aparece esa estructura a lo largo del texto. Lo crucial acerca de *Oppiano Licario* no es sólo que esté enmarcado por dos episodios cuya sucesión, así sea a la distancia, transforman lo trunco en una interrupción; se podría decir que todo el texto está armado sobre una extensa serie de interrupciones narrativas cuya secuencia tiene el efecto de negar la fragmentación que suponen todas esas interrupciones. Tanto es así que, como veremos, los personajes hasta llegan a discutir el fenómeno mismo de la interrupción como una de las claves de lo que ellos mismos llaman "la cantidad novelable".

Un primer nivel de análisis señalaría que la articulación narrativa de la interrupción aparece dramatizada en la serie de sucesos y desastres que encontramos a lo largo de la novela. Me refiero, en concreto, a la recurrencia de accidentes que sufren los personajes como instancias de la interrupción. Al asesinato de José Ramiro, la herida gratuita de Palmiro y el encuentro azaroso de sus cenizas, tendríamos que añadir toda otra serie de accidentes: la afortunada ausencia de Fronesis en el momento en que Palmiro decide acudir a su habitación y asesinarlo; la muerte de los padres de Mahommed bajo una bomba terrorista en El Cairo; el encuentro de Cemí e Ynaca Eco Licario en el Castillo de la Fuerza; la destrucción del (supuestamente único) ejemplar de la *Súmula* por la conjunción de un ciclón, un ras de mar y un perro vecino; la caída de una viga en el preciso momento en que Fronesis entra en casa de la maga; el accidente de Foción en la bahía de La Habana; la noticia de la herida de Fronesis que le causa un infarto cardíaco a su padre y que a su vez determina un encuentro fortuito con Foción en el camino al médico y quien resulta ser el padre de Foción; el incendio en casa de McCornak en que perece toda su familia. Un catálogo exhaustivo señalaría otros más, por supuesto, amén de los otros que aparecen consignados en el esbozo y que Lezama nunca llegó a redactar. Todos estos accidentes (algunos de los cuales se podrían calificar de verdaderas catástrofes) parecerían conformar, a primera vista, la tradicional secuencia ordenada de acciones cuya síntesis constituye la *trama* de la novela. Lo que me interesa destacar, sin embargo, es cómo esa trama, lejos de depender de una cadena de causa y efecto (como en una novela de misterio, por ejemplo, o en una comedia del Siglo de Oro español), depende del accidente, del azar, como principio de organización. La estructura episódica, esa "suite de digresiones", sólo se hace posible a partir de esa recurrencia de lo inesperado. Acaso el momento en que el texto mismo toma conciencia de esa recurrencia del azar sea el comentario del narrador en el preciso momento en que descubre Fronesis que su sueño con Foción había coincidido con la entrega del pasaje que le hace Foción a Lucía: "¿Pero qué nos absorbe, qué nos impulsa a engendrar y a darnos de cabeza con esos hechos?" (p. 190).

Un segundo nivel de análisis señalaría no ya la articulación narrativa de la interrupción, sino lo que podríamos llamar su temática, la cual aflora aun en los momentos menos esperados de la narración. "*Me sacó de la mesa, me vino a interrumpir el baño*", observa Fronesis en medio de una conversación con Champollión y Margaret, "son formas de execración, de maldición casi, que el cubano no tolera como descortesía" (p. 93). Asimismo, la larga discusión sobre el Aduanero Rousseau en el primer capítulo se justifica por el



contraste entre Picasso, "pintor a la manera egipcia", y Rousseau, "pintor a la manera moderna", con que culmina el pasaje. Mientras que "la técnica llamada completiva de los egipcios dependía de distintos fragmentos que forman unidad conceptual o de imagen, antes que unidad plástica", la manera moderna de Rousseau posee "un místico y alegre sentido de la totalidad... no a través de síntesis de fragmentos aportados de las culturas" (p. 45).

Creo que hasta se podría ir más lejos. Se podría afirmar que Lezama *jerarquiza* a sus personajes según su mayor o menor conciencia de la interrupción como fenómeno no ya narrativo sino moral. Caso ejemplar es el diálogo entre Mahommed y Fronesis en el segundo capítulo. Durante una pausa de Mahommed, Fronesis le alienta con la siguiente observación: "Creo que su relato debe ir todo en una pieza, si lo interrumpo hoy, otro día aparecerá desarticulado y trunco; permita pues que esta noche alcance su final". Acogiendo la invitación a proseguir, Mahommed narra entonces el fatídico accidente en que mueren sus padres; y es a esa narración que le sigue un discurso, de visos martianos, sobre el sentido de la revolución como aquel dominio donde "toda interrupción, todo fracaso, toda vacilación, quedará suprimida". Al oír ese discurso, Fronesis, nos dice el narrador, "no se decidió a interrumpirle"; sí decide seguir escuchando ese discurso que termina proponiendo la resurrección como imagen de la auténtica revolución: "Golcia y Parusía, ciencias de la invocación de los muertos y de la resurrección, he ahí donde deben dirigirse las llamas de la revolución" (pp. 84-85). Acto seguido, tres toques de timbre interrumpen el discurso: una "loca", agente de Cidi Galeb, viene a espiar a la pareja de amigos. Al agente le sigue el propio Galeb, quien a su vez interrumpe por segunda vez, golpeando con furiosos puntapiés e interrumpiendo en el apartamento con patéticos insultos.

La violencia de Galeb en este momento de la narración identifica a este personaje como agente de la interrupción,

del mal, en el mundo natural e histórico. (No en balde el esbozo señala que será él el asesino de Fronesis.) Como personaje, Galeb emblematiza la amenaza de la interrupción que acecha no sólo las acciones de los personajes, sino, como hemos visto, la propia trama de la novela. Es más: no sería exagerado observar que en *Oppiano Licario* Lezama nos presenta un mundo que linda con su propia ruptura. Es a esa ruptura, precisamente, a que aluden las múltiples referencias a fragmentos o la fragmentación, referencias que actúan como metáforas del fenómeno mismo de la interrupción. Las referencias pueden ser explícitas, como vimos en el pasaje sobre Picasso y Rousseau, o también pueden ser emblemáticas, como ocurre con las recurrentes imágenes de fragmentación: cenizas, ruinas, momias, reflejos, refracciones, extremidades truncas, textos borrados. No es casual, por tanto, que tres veces en la misma página se asocie a Galeb, ese mezquino interruptor, con la imagen del fragmento: "Galeb se fue haciendo notar, preguntaba direcciones, inquiría por *fragmentos* pintarrajeados" y: "pero él parecía erotizarse con cada uno de esos *fragmentos* de fracaso. Su pequeño demonio, titi de diablo, se hinchaba en los *fragmentos*" (p. 191). Mutuas metáforas: la interrupción, el fragmento.

IV

Todas esas referencias al fragmento y la interrupción encuentra su centro irradiante en el diálogo que entablan José Cemí e Ynaca Eco Licario hacia el final del capítulo quinto. Como se sabe, éste es el diálogo que comienza con el encuentro entre estos dos personajes en el Castillo de la Fuerza (el nombre no es una invención de Lezama) y que culmina con la entrega del ejemplar de la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas*. Entre estos dos momentos, Cemí e Ynaca Eco se desplazan hacia la casa de la hermana de Licario, casa que, por cierto, el narrador describe como "las ruinas del cafetal de Angerona, reconstruidas" (p. 151). Es en esa mansión en ruinas restauradas que Ynaca Eco y Cemí discuten lo que constituye, a mi juicio, la poética de la novela, y quizá, la poética de José Lezama Lima.

Tanto Ynaca Eco como Cemí son visionarios: ella, vidente infusa, intuitiva, necesita provocar la visión por medio de la turbación ocular y la lectura de textos místicos; él, poeta, que obtiene la visión no provocándola en el cuerpo sino situando la imagen en el tiempo e impulsándola con la caridad, el amor. En el diálogo, Ynaca confiesa su límite: cuando provoca la visión, sólo obtiene una *media visión*, lo visual vaciado de su complemento intelectual: "En esa distancia entre el silencio y la centellita, comienzo a ver un hombre que camina, que se me pierde o retomo. Pero nunca puedo saber si dentro del silencio el que marcha me habla, o se *interrumpe* mi silencio y cesa el desfile" (énfasis mío, p. 161). El dilema de Ynaca, personaje que representa lo infuso, la pura intuición, consiste en que no puede distinguir entre la palabra como diálogo ("El que marcha me habla") y la palabra como silencio ("se interrumpe mi silencio y cesa el desfile"). Ynaca no puede distinguir entre la continuidad y la interrupción, entre el bien y la ausencia. Más que un mero dilema con vistas a resolverse fácilmente, las limitaciones de Ynaca son tales que sus desproporcionados deseos visionarios amenazan con convertirla en una bruja: "Cuando ese estado intercambiable entre mi sueño y el móvil luminoso se verificaba en el crepúsculo, la visión se hacía diabólica, surgían íncubos, suplicaba" (p. 163).

A las turbaciones de Ynaca, Cemí opone lo que él llama "lo increado creador, Dios", y su agente principal, "lo continuo temporal", el tiempo, el futuro. Cemí ofrece su solución como consejo, casi como receta médica, ya que la dolencia de Ynaca, por así decirlo, consiste precisamente en una deficiencia de continuo, algo como una falta de ánimo espiritual debido a su excesiva idolatría corporal. (Ynaca está casada con un impotente a quien Lezama llama, no sin cierta ironía, "El Inaccesible".) Así como Fronesis alienta a Mahommed a proseguir con su discurso revolucionario, Cemí alienta a Ynaca a perseguir la verdadera imagen. Al mundo de la *cosa* de Ynaca ("La infinita posibilidad cohesiva de la metáfora que usted ve como la *res*, como cosa..."), Cemí opone el reino de la imagen ("Nuestro cuerpo es como una metáfora con una posible polarización en la infinitud que penetra en lo estelar como imago", pp. 159-160). Pero lo verdaderamente crucial de este diagnóstico no es tanto que Cemí recete el continuo temporal, el futuro, como remedio espiritual para Ynaca, sino que ese remedio equivale también, en la concepción de Cemí, a crear una novela: "Seguir ese continuo temporal engendrado por la marcha es convertir lo increado en el *después*, la extensión progresiva fijando una cantidad novelable" (p. 160). Es preciso subrayar que Cemí no utiliza el concepto de novela (o de cantidad novelable) como sinónimo de género literario, por ejemplo; no le interesa hacer un planteamiento de tipo histórico. Lo que llama cantidad novelable constituye, como él mismo señala, "la extensión progresiva", aquello que permite *tender un puente* entre fenómenos aislados de la realidad por medio de una trama, de una secuencia de acciones o de imágenes que muestren las ligaduras del mundo, sus secretos nexos causales, aquello que conecta los fragmentos, aquello que conquista la diferencia, aquello que vence la interrupción. Aceptar el continuo temporal, completar la visión, crear una novela, son todas acciones equivalentes.

Cuando Ynaca Eco reacciona al consejo de Cemí diciendo que "ya estamos en la novela, *pour la mère de Dieu*", la descripción del narrador (quien en seguida añade: "*interrumpió* Ynaca", p. 160), no deja de ser irónica, aun si el mismo párrafo termina aclarando: "No se interrumpían, ambos se proseguían". Ynaca no habrá comprendido, por el momento al menos, el valor o las implicaciones del consejo de Cemí; no obstante, el diálogo entre ellos continúa, sobre todo cuando Cemí, aprovechando una pausa en la retahíla de quejas de la infusa, le dice: "Me voy a aprovechar de su última afirmación para interrumpirla... En esa dimensión", y sigue observando Cemí, "la imago viene para completar la media visión, pues si no existiese lo posible de la visibilidad de lo increado, no podría existir 'la cantidad novelable' y este diálogo entre usted y yo sería imposible" (p. 161). Igualmente imposible —ya podemos añadir nosotros— resultaría no leer estos comentarios de Cemí como una glosa al texto que estamos leyendo. Este intercambio de interrupciones dialógicas no sólo dramatiza la tesis de Cemí (podemos continuar a pesar de las interrupciones), sino que describe, desde el centro irradiante del texto, la larga secuencia de accidentes, la "suite de digresiones", que hasta ahora ha ido experimentando el lector. Más que una receta, más que una glosa, los consejos de Cemí definen una poética, una *lectura*, por la cual la negación de la interrupción constituye el texto de la novela, lo que los personajes llaman "la cantidad novelable", la condición de su posibilidad. "Cemí observó", nos dice el narrador más adelante, "que ya ambos se continuaban sin posibilidad de interrumpirse", con lo cual Ynaca Eco parece concordar cuando observa, glosando otro conocido título de Le-

zama Lima: "Se nos ha dado, *continuó* Ynaca, un imán de la evocación, todos los fragmentos hacia un posible cuerpo nuevo..." (p. 164).

No estamos ya, por cierto, ante ningún hegelianismo simplista, mutua cancelación de diferencias por medio de una trascendencia dialéctica. No existe en este diálogo manera alguna de eludir las interrupciones; lo ingenuo sería pensar que existe alguna manera de eludirlas. Ni Cemí, y ni siquiera la infusa Ynaca, pretenden ni por un momento burlarlas. El imán sólo atrae fragmentos; hacia el final del diálogo, Cemí termina admitiendo: "Sólo puedo mostrar fragmentos, resúmenes"; Ynaca anticipa la entrega del cofre que contiene la *Súmula* con la premura de "una responsabilidad trágica" (p. 165).

¿Qué nombra este movimiento tan radicalmente contradictorio? ¿Cómo denominar esta secuencia de interrupciones que obtiene su triunfo al admitir su límite y que culmina con la entrega de la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas*? Sólo la fe, en todo su sentido teológico, paulino, como "sustancia de lo esperado". De esta manera, la pérdida de la *Súmula*, que ocurre en el capítulo que sigue al diálogo entre Ynaca y Cemí, a manos de un perro diabólico (y que según el esbozo nos debe recordar "el perro diablo del *Fausto*") constituye la gran tragedia, el accidente central, la pérdida de la fe, que nos dramatiza también el texto de ese fragmento que se llama *Oppiano Licario*. Porque aunque no sepamos aún que la *Súmula* es también la novela, aunque no sepamos que es *la* novela, al situarse su pérdida inmediatamente después de este diálogo crucial se sugiere no ya la ruina de un libro único, de un texto sagrado, sino el quebranto de la propia "cantidad novelable", esa extensión progresiva que, más que un género literario, significa la posibilidad del futuro, la posibilidad de la visión, de la lectura, la posibilidad de la posibilidad. No en balde es un ras de mar lo que acaba borrando la escritura del libro, como si fuera un diluvio lo que arrasara con el único texto sagrado que lo pudiera explicar.

Pero ¿qué hacemos con el esbozo? Ese texto nos informa que el último capítulo de *Oppiano Licario* nos hubiera revelado la existencia de otro ejemplar de la *Súmula* y que en ese escrito "se consigna todo lo que ha sucedido en el *Inferno*, terminando con las bodas de la hija de Ynaca (sic) Eco Licario y Cemí con el hijo de Fronesis y Lucía". El esbozo nos explica, además, que de no haber interrumpido la muerte la redacción de esta novela, no sólo hubiéramos podido recobrar el libro, sino la propia "cantidad novelable", nuestra propia fe perdida, al revelársenos que *nunca* habíamos perdido el libro porque sencillamente lo teníamos en nuestras manos; que la interrupción que creíamos definitiva, había sido provisional; que ese "manuscrito de doscientas páginas con un poema de ocho o nueve en el medio" (p. 169) era el mismo que estábamos leyendo; que la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas* no era sino la larga serie de accidentes que habíamos presenciado, la secuencia de interrupciones y de fragmentos, la "suite de digresiones". En Lezama todo se encuentra. Nunca se pierde nada.

V

Pocos lugares comunes de la crítica han logrado alcanzar más validez como el que afirma que Lezama Lima fue un poeta que al final de su vida alcanzó a escribir una novela. Basándome en esta lectura me atrevería a proponer una alternativa algo diferente: Lezama fue siempre un poeta que escribió una poesía novelable, henchida de "cantidad novelable"; su obra toda es una búsqueda de la novela, si bien entiendo el término "novela" como sinónimo de continuo temporal, de sed de relación, de otredad, de *tejido*, que la informa desde ese célebre primer verso: "Dánae *teje* el tiempo dorado por el Nilo". Semejante afirmación no debe ya, a estas alturas de los estudios lezamianos, sorprendernos, ya que mirarse, como Narciso, es crear una novela; mirar *es* la novela. Afirmar que la muerte de Lezama es análoga al accidente que destruye la *Súmula*, y por tanto que la ficción termina tragándose la vida, equivaldría a plantar sólo una parte, la menos interesante a mi juicio, del problema con la interpretación de este fragmento. ¿Qué hacemos, repito, con el esbozo? El texto que prueba que *Oppiano Licario* es un fragmento, que certifica la interrupción, es también el que nos dice que encontraremos el libro, que en realidad nunca lo perdimos, que la interrupción ha sido ilusoria, como la aparente desaparición de José Ramiro y su familia; que asistiremos a unas bodas, que hay esperanzas para Palmiro. Y aun si no tuviéramos el esbozo, ¿qué hacemos con el consejo de Cemí, qué hacemos con su propia fe que niega la interrupción al aceptar el continuo, qué hacemos con toda esa "cantidad novelable", con ese texto (con ese hombre) que se llama *Oppiano Licario*?

"Por eso la muerte —continuó Cemí— no puede existir inasimilada por el hombre, que la incorpora de nuevo como visible increado, como resurrección" (p. 163). El texto de *Oppiano Licario* no sólo discute el fenómeno de la fragmentación, de la muerte, sino que anticipa su propia interrupción, su propia fragmentación, y la refuta de antemano, corrigiendo así toda lectura trunca que interrumpa o fragmente la totalidad que el texto reclama. Así como la *Súmula* se pierde y se vuelve a recobrar, así como las cenizas de José Ramiro se extravían hasta que se vuelven a encontrar, así como la casa de Ynaca Eco consiste de ruinas reconstruidas, o que Mahommed, desde su exilio parisino, sueña con la auténtica revolución, el texto trunco de *Oppiano Licario* exige que lo completemos con nuestra fe de lectores, y que en el blanco que hubiera ocupado el poema prometido, o en la visión infusa de la "nieve lejana" que envuelve a Ynaca Eco en el último párrafo del fragmento, redactemos todas las bodas y nacimientos que implican las cópulas de José Cemí.

Leer el mundo a pesar de las interrupciones: "Me duermo, en el *tokonoma/* evaporo el otro que sigue caminando".[13]

Notas

1. Hay dos ediciones de *Oppiano Licario*, una con prólogo de Manuel Moreno Fraginals (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977); otra mexicana, (México: Ediciones Era, 1977). La primera de éstas es más esmerada y contiene menos erratas. Cito por ella.
2. José Lezama Lima, *Cartas (1939-1976)*, ed. Eloísa Lezama Lima (Madrid: Editorial Orígenes, 1979), p. 196.
3. Para un planteamiento de este tema véase mi "Parridiso", *MLN*, 94 (1978), págs. 343-65.
4. *Cartas*, pp. 172, 117.
5. El texto reza: "No, Eloísa, no termina con el final terrible que (sic) aludes, termina con la muerte de Oppiano Licario..." p. 172.
6. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ed. Pedro Simón (La Habana: Casa de las Américas, 1970).
7. Véase, *Indice*, No. 232 (junio de 1968), pp. 26-28.
8. *Recopilación de textos*, p. 28.
9. "Lezama Lima entre la magia y la infinitud", entrevista inédita, p. 22 del manuscrito. Agradezco a mi amigo Reynaldo González el haberme facilitado una copia de su valiosa entrevista.
10. "Lezama Lima, entre la magia..." p. 20.
11. *Cartas*, pp. 26, 217, 285.
12. Severo Sarduy, "*Oppiano Licario* de José Lezama Lima", *Vuelta*, No. 18 (mayo de 1978), pp. 32-35; *Cartas*, p. 26.
13. *Fragmentos a su imán*, prólogo de Cintio Vitier (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977), p. 125.