

LA POÉTICA LEZAMIANA EN LA "MUERTE DE NARCISO"

GALEL CARDENAS AMADOR*

RESUMEN

Este trabajo propone bucear una poética de José Lezama Lima, en su primer poema Muerte de Narciso y su novela Paradiso, entendiendo que ambas constituyen hitos literarios sobre el uso y perspectiva del lenguaje, en cuya base se deslizan la vida, las entrevistas, algunas cartas, su poesía y novela, que desembocan en la literatura y la vida. Discurre el mito —además—, unido a una poética específica que nace del "espejo fluyente" constituido por José Cemí y Narciso (¿JLL?), a lo que se agrega la presencia y ausencia como totalidad de la imagen lezamiana, reforzada por los ideogramas de tipo filosófico (Descartes) o psicológico (Freud-lacan) para entender de alguna manera la proposición de las líneas iniciales. "Pero yo no . . ."

Para estudiar a José Lezama Lima como paradigma del barroco latinoamericano, es importante desmontar y reconstruir su código estético inmerso en sus ensayos, poesías y novela. Sin embargo, (a pesar de las tendencias actuales que bogan por la autonomía del texto), sería erróneo y parcializante en un leve acercamiento a su poética (claves significativas de su sistema poético), pasar por alto la vida intelectual del autor (su experiencia vital) y pretender en una especie de status de ingravidez, explicar parte de su expresión estética. En tal sentido, se debe llegar al convencimiento de que vida y obra en José Lezama Lima son una unidad, es más, expresan el famoso 'uno indual' que tantas veces y fervorosamente ha defendido el autor. Lo anterior no es óbice para pretextar criteriológicamente un acercamiento sicologista de su pensamiento artístico e intelectual. En José Lezama Lima experiencia vital y arte son caras de una misma moneda, pues "el aspecto sagrado de la aventura total del hombre" es un axioma que el poeta trata de asentar en sus ensayos, poesía y novela. De modo que la llave de su código no se encontrará, causal ni gratuitamente, en algún escrito misterioso del poeta, pues la claridad y la coherencia de su sistema confluyen en su actividad cognoscitiva, vital y poética. De ahí que ensayo, poesía y narrativa sean un mismo poema, un mismo canto: la imagen, el *imago* aclara el autor.

*Candidato al Doctorado. Depto. de Literatura y Lingüística, Fac. de Ciencias Sociales. Universidad Javeriana.

El problema reside en que este manejador del lenguaje es supremamente riguroso en su pensamiento filosófico, por lo cual asistimos a la multiformidad y multisignificacionalidad, plataforma que es evidente en una lectura atenta de *paradiso*, *Analecta de Reloj*, *Tratados de la Habana*, *Cantidad Hechizada*, *La Expresión Americana*, *Fragmentsos a su Imán*, *Poesía Completa*, etc.

Habida cuenta de lo anterior, nos proponemos en los siguientes párrafos puntualizar:

- a. Claves del pensamiento estético de José Lezama Lima, a través de Entrevistas, Cartas, Ensayo, y Novela, para asumir, desde la visión del autor, una poética particular.
- b. Decodificar el mito de narciso en la cultura occidental y que se estructura en *Paradiso* y en su vida personal.
- c. Realizando lo anterior, abordar el poema *La Muerte de Narciso*, en el entendido de que simboliza el espejo fluyente.

1. Las Claves Estéticas

“El ejercicio de la poesía, la búsqueda de finalidad desconocida, le iban desarrollando una extraña percepción por las palabras que adquieren un relieve animista en los agrupamientos espaciales, sentadas como sibilas en una asamblea de espíritus. Cuando su visión le entregaba una palabra en cualquier relación que pudiera tener con la realidad, esa palabra le parecía que pasaba a sus manos, y que aunque la palabra le permaneciese invisible, liberada de la visión de donde había partido, iba adquiriendo una rueda donde giraba incensantemente la modulación invisible, y la modelación palpable, luego una modelación intangible y una modulación casi visible, pues parecía que llegaba a tocar sus formas, cerrando un poco los ojos. Así fue adquiriendo la ambivalencia entre el espacio gnóstico, árbol, hombre, ciudad, agrupamientos espaciales donde el hombre es el punto medio entre naturaleza y sobrenaturaleza”.

Tal es la expresión del narrador, un alter ego de J. L. L., en *Paradiso*, cuando refiere a José Cemí y su actividad literaria (pp. 377, Cap. XI)^{1/}, donde se puede captar con suma claridad el problema de la creación poética como una actividad, un ejercicio que tiende a obtener una especie de conocimiento de lo ignoto, pero cuya base concreta es la percepción lingüística que hace resaltar el espacio y tiempo (él clama ‘asamblea de espíritus’). José Cemí, que es el mismo Lezama, es captado por el actante-narrador como un personaje que asume la palabra en relación (directa o indirecta) con la realidad; pero con esa propiedad de inasibilidad que la imagen tiene para este tipo de poética. Lo importante de ese poderoso instrumento de comunicación es que es previsto como una rueda donde lo visible e invisible se tornan destellos de un mismo refractario. Por eso la ambivalencia permite convertirse en el punto medio entre la naturaleza y la sobrenaturaleza.

José Lezama Lima, entiende que experiencia vital y poesía se van uniendo hasta lograr una unidad, de ahí que JLL al comentar sobre su personaje fundamental, de PARADISO,

1/ José Lezama Lima, *Paradiso*. Barcelona: Biblioteca, 1982.

expresé lo siguiente: "Podemos afirmar que Cemí tiene tres momentos en su desenvolvimiento: el de su conversación con la madre; el momento en que sale al mundo exterior —en que se encuentra con el destino y con el carácter— y frente a eso él ofrece su mundo de búsqueda de la poesía, de búsqueda de la imagen"^{2/}.

Cómo podemos observar el alter ego José Cemí, no separa poesía de experiencia vital, puesto que ambos planos del hombre configuran la totalidad, o al menos las aproximaciones más concretas de esa totalidad.

Cuando Lezama Lima recurre a Pascal en sus ensayos para proponer y sustentar su plataforma estética, se basa precisamente en su célebre pensamiento: "Dos excesos; excluir la razón, no admitir más que la razón"^{3/}. Frase que implica evidentemente esa actitud intelectual lezamiana, con respecto al trabajo de la imagen en la poesía. Pero, habría forzosamente que rastrear no sólo a un Pascal en su dimensión filosófica al momento de proponer una visión del mundo (poesía, novela, imagen, vida), nos referimos de alguna manera a Leibniz en su proposición categorial de la Monadología, que será el basamento sobre el cual se propondrá el concepto de unidad, y más concretamente 'lo uno indual'.

Yvón Belaval y Michel Serres en *La Filosofía Alemana de Leibniz a Regel*^{4/}, dice, "Una unidad dominante y única mantiene la relación puntual entre el individuo y el mundo, entre las variedades infinitas, inmersas en la unidad monádica"; esto es, entre el individuo y el mundo, Lezama Lima expresaría este pensamiento, como la extensión del uno indual. De ahí que cuando al escritor se le interrogó sobre la multitudine de su actividad creativa (poesía, narración, ensayo), aquél respondió: "Primero hice poesía, después la poesía me reveló la cantidad hechizada. Mis ensayos intentan tocar esa extensión, esa resistencia". En otras palabras, poesía, novela, o ensayo forman parte de lo que Descartes denominaría *Res Extensa*, el mundo determinado por la extensión.

Es tan clara su concepción vital-poética, que sus declaraciones expresan concetamente, los criterios que anotamos supra, por ejemplo en otra parte de sus respuestas a las interrogantes del Centro de Investigaciones de la Casa de Las Américas, dice: "Yo siempre esperaba algo, pero si no sucedía nada entonces percibía que mi espera era perfecta, y que ese vacío, esa pausa inexorable tenía yo que llenarla con lo que al paso del tiempo fue la imagen. Por eso la poesía ha sido en mí siempre vivencial, alrededor de una pausa, de un murmullo, se iba formando la novela imagen, yo iba reconstruyendo por la imagen los restos de planetas perdidos, de zumbidos indiscifrables".

Es verdaderamente asombroso como va adquiriendo cierta coherencia el proceso vital existencial de JLL, con su obra poética —entendiendo ésta última como la forma superior artística con que es abordada la obra literaria lezamiana— ya que si revisamos sus impresiones personales (muerte del padre, muerte de la madre) entonces entenderemos mejor la

2/ Centro de Investigaciones Literarias de La Casa de Las Américas, "Interrogando a Lezama Lima", Barcelona: Anagrama, 1971. Todo concepto biográfico que refiramos en el trabajo, tiene a esta entrevista como fuente esencial.

3/ Julián Marías, *Historia de la Filosofía*, Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente, Madrid, 1981, pp. 222.

4/ Op. Cit.

relación ficción-realidad que se opera precisamente en el sincretismo creación literaria. Lo invisible propuesto en el medio que rodea a José Cemí, en su proceso de formación y madurez, tiene una amplia explicación en las palabras autobiográficas del poeta: "La muerte me ofrendó un nuevo concepto de la vida, lo invisible empezó a trabajar sobre mí. Todo lo que hice está dedicado a mi madre. Su acento me acompaña en la noche cuando me duermo y en la mañana cuando me despierto. Oigo su voz de criolla fina que me dice: Escribe, no dejes de escribir". En *Paradiso*, esa voz indica a José Cemí la necesidad de dejar testimonio de su padre; la cual se desdobra en Rialta quien dice: "A mí ese hecho como te decía, de la muerte de tu padre me dejó sin respuesta, pero siempre he soñado, y esa ensoñación será siempre la raíz de mi vivir, que esa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta".

Lo invisible es la transfiguración, es el espejo que como símbolo aparece en su primer poema, o sea la imagen que ocupa el vacío, la búsqueda de la belleza. ¿Dónde? En el uno indual, él mismo, dentro, en sí. En *Muerte de Narciso*, escalón primero de su poética, lo inasible es evidente, lo invisible es palpable. Narciso no tiene posibilidad de asir, de asirse, asir la imagen, asirse a sí mismo. La ausencia es vital, en su planteamiento estético, pero tiene como catapulta sus propias vivencias: "yo le puedo decir a usted que cuando mi padre murió yo tenía ocho años, y esa ausencia me hizo hipersensible a la presencia de una imagen". Ausencia, presencia, resultado la imagen:

"La ausencia, el espejo ya en el cabello que en la playa extiende y al aislado
cabello pregunta

Muerte de Narciso (1937).

"hubiera dejado la estatua que nos podía acompañar"

Ah, Que Tú Escapes (1941)

"Porque habito un susurro como un velamen, una tierra donde el hielo es una
reminiscencia"

La Fijeza (1949)

"Me hago invisible y en el reverso recobro mi cuerpo"

El Pabellón del Vacío (1976)

He aquí como cronológicamente podemos entrever una constante que se refiere a las explicaciones de los anteriores párrafos. Todo la particularidad de su poética se puede ir desmenuzando a medida que leamos entre líneas, al tiempo que extendamos su concepción personal hacia su obra; he aquí una aseveración importante que demarca definitivamente la *unidad indual*, veamos:

"Mis ensayos relatan la hipótesis de la poesía en lo que he llamado las eras
imaginarias. En la novela persigo el contrapunto del hombre, sus infinitos entre-
lazamientos, que son sus infinitas posibilidades.

Esa diversidad se manifiesta en un ritmo penetrante o cifrado si es poesía;
en el cuerpo que forma un ritmo extensivo reconstituible o cifra (ensayos)
Y el sujeto es una contracifra (novela)".

En primer lugar, estas afirmaciones permiten —como en otras— establecer que los géneros no son específicamente contrapartes, o antípodas formales para señalar o significar un contenido. Todos los géneros experimentados por la práctica semiótica-literaria de José Lezama Lima, responden a una sola extensión, así, entonces, 'sujeto', 'ritmo extensivo reconstituible', y 'ritmo penetrante' son uno y lo mismo. El poema se vuelve novela, y *Paradiso* refleja el culmen de este pensamiento sujeto-poesía-vida. El poeta fiel a sus planteamientos piensa que *Paradiso*, es la misma raíz de la poiesis, la poesía que convierte a lo cercano en lejano y viceversa, el reflejo de lo 'circunstancial cotidiano', por ello personajes, imágenes, ensayos, van formando una summa. La summa propuesta por JLL es la acumulación en su madurez de toda experiencia, sea vital o intelectual y artística: lecturas, recuerdos, proyecciones, etc. En una palabra: totalidad; en donde "las partes se hallan en una interacción y conexión internas con el todo, si no también que el todo no puede ser petrificado en una abstracción situada por encima de las partes, ya que el todo se crea sí mismo en la interacción de éstas"^{5/}. Pero hablamos en este caso de unas partes y un todo de tipo cultural, en que la experiencia que aporta la vida algunas concepciones sobre el arte y la cultura, de manera que la práctica misma de realizar la producción artística es un modo de arribar nuevos escalones en el proceso de la summa vital y estética de José Lezama Lima. Hacia el interior de la categoría un significado, un sentido se va erigiendo como una lógica específica, de ahí que el poeta exprese:

"Al llegar a mis cuarenta años, me di cuenta de que mis lecturas, mis estudios, mis meditaciones, mis experiencias me comunicaban un logos, un sentido que se iba hacia alguna parte y entonces había sido un poco lo que La Fontaine considera que debe ser la cultura del poeta: exactamente, *l'amateur de toute chose*.

pero llegó un momento en que vi que el poema se habitaba, que el poema se iba configurando en novela, que había personajes que actuaban en la vida como metáforas, como imágenes; vi cómo se entrelazaban, cómo se unían, cómo se diversificaban y entonces comprendí que el poema podía extenderse como novela y que en realidad toda gran novela era un gran poema".

Es decir, la totalidad acá asume la concepción de un paradigma y deja de lado lo sintagmático en el plano eminentemente denotativo, de modo que lo asociativo, permitirá en algún momento un 'logos' que no es sino conocimiento, que debe sentirse asimilado como un sistema que no será otra cosa que el código, o el ciframiento en que el hombre deja marcas específicas para el sendero que deviene como el río heraclítico.

Empero, toda esa experiencia señalada debería, en aras del *res extensa* cartesiana, conformar un sistema cuya base substancial sea la imagen. Es el momento en que la misma imagen, ha de descansar sobre otra imagen, el tiempo; por esa razón JLL en *Imágenes Posibles*^{6/} expone: "Si es posible que el hombre haya podido elaborar una criatura donde

5/ Kosil Karek, *Dialéctica de los Concreto*, Editorial Grijalbo, México, 1976, pp. 63.

6/ JLL, *El Reino de la Imagen*, "Las imágenes Posibles", Editorial Ayacucho, Venezuela, 1982, pp. 235.

puedan coincidir la imagen y la metáfora, viene a resolverlo no la sustantividad en lo temporal, si una sustancia que se sabe y reconoce como tiempo". El problema no reside en las claves estéticas del 'reino de la imagen' lezamiana, o sencillamente en la acumulación de las información cultural por parte del hombre, si no es la erección del tiempo como una categoría que permite atrapar lo fugaz; por ello, no es gratuita esta presentación:

"Después que la poesía y el poema han formado la imagen, el símbolo y el mito —y la metáfora que puede reproducir en figura sus fragmentos o metamorfosis—, nos damos cuenta que se ha integrado una de las más poderosas redes que el hombre posee para atrapar lo fugaz y para el animismo de lo inerte".

Las gradaciones que se perciben (metáfora, imagen, símbolo, mito) conducen a una concreción: el tiempo. Hay una imagen que toma Lezama Lima de los griegos para referir a una especie de tiempo, la muerte: "los antiguos creían que por los agujeros de la tierra hablaban los muertos, los griegos armoniosos, que no querían saber nada con la muerte, colocaban piedras en esos agujeros, desesperados, para tapparles la boca a los muertos". Los agujeros no son la boca simple y llana de la muerte, si no el espacio por donde el tiempo se escapa, o aspira. Las piedras devienen en el intento racional de estancar al tiempo, el espejo fluyente. La imagen, es aquí una piedra más (en el mundo moderno occidental), que atrapa lo fugaz. Si en el poema logra sobrevivir lo substancial poético, allí lógicamente en esta coordenada lezamiana, deberán coincidir la imagen y el tiempo: la eternidad. Por eso poema o poesía, es instante y discontinuidad en el sistema poético que deseamos desentrañar. Para Lezama decir que "cristal es agua dura o fija brisa" es solamente un intento por retener la dualidad imposible: tiempo-no tiempo; eternidad.

Y entonces caemos en lo mítico que tiene relación directa con la imagen según el autor que nos ocupa. El argumento de Lezama Lima sobre el problema de la imagen es categórico, en tanto afirma que mito e imagen son caras de una misma moneda. Para él "un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura", sin embargo es creación en el sentido de que realidad e irrealidad forman parte del uno indual. En otras palabras, el mito transgrede definitivamente esa dicotomía convirtiéndose de este modo en una imagen que no tiene basamento dual de referencia realidad-irrealidad.

El mito es imagen, y la imagen es mito, y ambos son creación. En esta última la realidad y la irrealidad forman un todo homogéneo, puesto que 'la imagen posible' consiste en realizar algo imposible, en donde lo tocable, lo tangible se aprehende por lo inalcanzable o intangible. Se logra de esta manera "un henchimiento, una dilatación de la imagen hasta la línea del horizonte".

La poesía, pues, representa la imagen en la Historia, el poema expresa el urdidor de lo que no es condicionado (causalístico como lo veremos adelante) para la resurrección. Más, la resurrección no como concepto cristiano, sino creación dentro de la creación, vida dentro de la vida, imagen sobre la imagen. La imagen es inasible porque se convierte en una "substancia inexistente", donde lo observable y lo ausente 'destilan' como una gota en el tiempo. Así, y sólo así, se puede entender que la creación poética en Lezama Lima, conlleva el radical intento de desmitificar la analogía entre poesía y realidad. Se intenta quebrar el orden lógico de toda imagen poética que semeje realidad, o por lo

menos resolver en la tautología $A = B$ en que la metáfora se convierte en $A = B, C, D$, etc. Lezama Lima llamaría a este proceso de metamorfosis, verbo naciente.

La imagen es un absoluto que existe por sí misma, por eso en el reconstruir se crea 'una sustancia poética', lo que sería según mismas palabras lezamianas: 'una estela que se cierra'.

El poeta, en tal caso, sólo puede ser reclamado en la medida que traiciona a la imagen. Algo así, como lo que plantea Galvano della Volpe, belleza = verdad.

Ontológicamente lo que tenemos es una transmutación de la Teoría del Ser en la Teoría de la Imagen. La Imagen es el Ser. Ser deviene del latín "Esse", que designa aquella perfección por la cual algo es. Desde luego que éste no coincide con lo sensorialmente perceptible, puesto que en esta línea de concepción del Ser como Ente, se convierte como un todo omnicomprendivo y universalísimo por lo que no puede concebirse como un vocablo vacío.

Hemos expresado que la sustitución de Imagen por Ser, contribuye a un esclarecimiento rotundo de su filosofía de la Imagen, por tal motivo el Ser, la Imagen según Lezama, es la primera perfección que no está sujeta al tiempo ni al devenir porque ambos hunden sus raíces en el Ser o la Imagen.

No significa otro concepto la afirmación: "Como la semejanza a una *Forma* (el subrayado es nuestro) esencial es infinita, paradójicamente, es la imagen el único testimonio de esa semejanza que así justifica su voracidad de Forma, su penetración, la única posible, en el reverso de que se fija", puesto que siendo la forma una parte esencial del Ente, esta (forma e imagen) deviene en forma substancial, posibilidad de representación (¿semejanza?).

Este problema se dilucida más o menos así; "De la composición substancial de los cuerpos integrados por materia y forma, la palabra forma se trasladó a toda composición constituida por un substrato determinable (no necesariamente corpóreo); es decir, la materia y un principio determinante: la forma^{7/}. Concepto que se explica de mejor manera con Lezama Lima: "Cómo ese Ser puede contemplar el cuerpo formando la imagen o el mismo ser reocupando el cuerpo para formar un objeto".

La imagen tiende a ser percibida e identificada como substancia-imagen, por eso se plantea que entre más elaborada sea una semejanza y más exacta sea la forma, ambas son más perceptibles, constituyendo un continuo. O sea la manera de penetrar la imagen es penetrando la forma. Ahora bien, ¿Quién ha de canalizar esa función?: la metáfora, porque ésta logra colocarse en el intersticio o el vacío dejado entre lo evocado y lo real. Desde luego que la metáfora es a duras penas un elemento composicional de la imagen, en el entendido de que se va constituyendo una red de imágenes hasta formar la imagen total, el Ser.

Se van dando saltos cualitativos entre imagen e imagen, de manera que se forma una metamorfosis, en tanto que de cada ruptura lo único que no se desvanece es pre-

7/ Walter Brugger, *Diccionario de Filosofía*, Editorial Herder, Barcelona, 1960.

cisamente la imagen total, así tendremos que en las distancias, en las rupturas, la imagen será siempre "lo primero que llega" a nuestros sentidos por las posibilidades lógicas de percepción. La poesía, bajo estos términos, es la portadora de las imágenes pues que, se nos presenta como 'el más cambiante instrumento de aprehensión'; en ella la metáfora no es la verdad como desvelamiento, si no "lo poético de oscuridad audible", en tanto podemos inferir de una u otra manera el sentido de la metamorfosis. La poesía se debate entre la imagen y la metáfora, como el esfuerzo del hombre por atrapar lo fugaz, en el plano de descifrar una "substancia que se sabe y reconoce como tiempo". La substancia poética coincide con el tiempo en una imagen de eternidad, tomando en cuenta que la esencia de las cosas sólo existe en la ausencia como una evocación de redes de imágenes participadas, en donde el poeta desliza "el espejo que suda rocío de enigmas y la lenta transpiración o vapor de imágenes".

II. El Mito de Narciso o el Espejo Fluyente

Las *Metamorfosis* de Ovidio, constituyen por así decirlo, el texto más adecuado para entender que el hombre desde sus orígenes culturales occidentales, ha devenido en desdoblamiento, es decir, "proyecciones" tal como lo reconoce la Psicología moderna ("El sujeto se asimila a personas extrañas o, por el contrario, asimila asimismo otras personas o seres animados o inanimados. Así se dice con frecuencia que el lector de novelas se proyecta en tal o cual protagonista y, en otro sentido, que La Fontaine, por ejemplo, proyectó en los animales de sus *Fábulas* "sentimientos y razonamientos antromórficos"^{8/}. Sin embargo, partiendo de un mitema universal podríamos decir que la transformación que el hombre observó en los reinos animal y vegetal, propendieron a que este antropomorfizara los fenómenos de la naturaleza con el objeto de explicar de alguna manera la reacción muerte-vida. Las metamorfosis pues, son únicamente, la extensión e identificación del fenómeno tiempo en el sincretismo muerte-vida. Todas las culturas humanas han propiciado esta tendencia. La Antropología ha tratado de explicar este fenómeno manifestando que la transposición de los elementos naturales y culturales en la sociedad, son el reflejo de una representación ilusoria del hombre y del mundo. Independientemente de todo ello, toda cultura ha producido y participado de mitemas de muy diversa índole. Sin embargo, los mitemas occidentales más reconocidos han sido los propuestos por Ovidio en el libro que anotamos supra.

En este sentido, el texto *Las Metamorfosis* da cuenta de las diversas formas que adoptaron personajes y cosas de la antigüedad desde el origen del mundo hasta la época del reinado de Julio César.

Es importante la aclaración, para poder recoger con más objetividad la metamorfosis de Narciso, puesto que terceras y cuartas versiones trastocan el mito en forma grosera. Ovidio narra desde los versos 356 hasta el 510, parte del mito que ahora transcribimos:

"Ve a Narciso cuando empujaba hacia sus raíces a los tímidos ciervos la ninfa de voz sonora que no sabe callar cuando alguno habla, ni aprendió a hablar la primera, Eco, que repite los sonidos. En aquel entonces Eco tenía cuerpo,

8/ J. Laplanche, J. B. Pontalís, *Diccionario de Psicoanálisis*, Editorial Labor, S. A., 1977, pp. 319.

todavía no era sólo una vez; y aunque parlanchina no tenía otro uso de su boca distinto del que ahora tiene, para poder volver a decir las últimas palabras de todo lo que se la decía. Esto lo había hecho Juno, porque cuando había podido sorprender a las ninfas que, a menudo, en los montes, se abandonaban a las caricias de su esposo Júpiter, ella con astucia retenía a la diosa con su larga conversación mientras huían las ninfas. Cuando la hija de Saturno se dio cuenta de ello, dijo: "Se te concederá un uso muy limitado de esta lengua por la que he sido burlada; un brevísimo uso de la palabra". Confirma sus amenazas con la realidad; sin embargo, ella dobla las voces emitidas al final y repite las palabras oídas.

El mito señala cómo Eco se enamora perdidamente de Narciso que estaba destinado a no corresponder pasionalmente a nadie. La burla de Narciso, encoleriza a Eco por lo que aquél es condenado a: "Que llegue a amar de este modo y que jamás goce de ser amado". Y he aquí la tragedia de Narciso:

"Había por sus alrededores un césped que la cercana humedad alimentaba y la fronda del bosque no consentía que el sol calentara en modo alguno aquel paraje. Aquí el joven, azotado por el esfuerzo de la caza y el calor, se tumbó en el suelo atraído por el aspecto del lugar y la frescura del manantial. Y al desear calmar su sed, creció en él otra sed; mientras bebe, sorprendido por la imagen de la belleza que contempla, ama una esperanza sin cuerpo; cree que es un cuerpo lo que es el agua. Se extasía de sí mismo; queda inmóvil, el rostro impasible, semejante a una estatua tallada en mármol de Paros. Tendido en el suelo, contempla sus ojos, dos luceros, sus cabellos dignos de Baco y Apolo, sus lisas mejillas, su cuello de marfil, su gracioso rostro en que se entremezclan el rojo y la blancura de la nieve y admira todo lo que en él resulta admirable. Con imprudencia se desea así mismo y él mismo que alaba es alabado. Y mientras persigue, es perseguido y al mismo tiempo que enciende, se abrasa. Cuántas veces sumergió en el agua sus brazos que cogían el cuello que había visto y no se cogió en ellas! No sabe que ver; pero, lo que ve le consume y el mismo error que le engaña lo excita. Crédulo, ¿por qué tratas de coger en vano la fugaz imagen? No existe en ningún lugar lo que buscas, apártate, lo que amas lo perderás. Esta que ves es la sombra de tu imagen reflejada. Nada de sí misma tiene esa figura viene y se va contigo; contigo se marchará, si puedes marcharte. Ni la inquietud de Ceres, ni la del descanso puede alejarle de allí; si no que extendido sobre la espesa hierba contempla la engañosa imagen con una mirada insaciable, víctima de sus propios ojos; levantándose un poco, extiende sus brazos a los árboles que tienen a su alrededor y dice: ¿Por ventura, ¡oh selvas! alguno ha amado con más triste crueldad? Vosotras lo sabéis puesto que fuisteis escondite oportuno para muchos. ¿Acaso vosotras, ya que lleváis tanto siglos de existencia, recordáis en tal largo espacio de tiempo a alguno que haya pensado así? Me encanta y le veo; pero no encuentro sin embargo, lo que veo; pero tan grande es el error que se apodera de mi amor. Y para que sea mayor mi dolor, ni nos separa un dilatado mar, ni un camino, ni los montes, ni unas murallas con sus puertas cerradas; un poco de agua nos separa. El mismo desea ser poseído pues cuantas veces nos besamos en las nítidas aguas, otras tantas intenta hacerlo levantando hacia mi su boca. Diríase que puede tocarlo; es un pequeñísimo obstáculo el que se interpone entre los amantes. Quien quiera que seas, sal fuera

¿por qué, joven sin igual me engañas?, ¿adónde vas, cuando te busco? Ciertamente, ni mi figura ni mis años pueden hacer que huyas y también me han amado muchas ninfas. No sé que esperanzas me infundes y prometes con tu rostro amigo. cuando yo te sonrío, tú sonrías. También a menudo he notado tus lágrimas cuando yo lloraba; también, con una indicación de cabeza respondes a mis señas, y, por lo que puedo sospechar por el movimiento de tu hermosa boca, tú me diriges palabras que no llegan a mis oídos. Yo soy ese y me he dado cuenta, y mi imagen no me engaña, me abraso en el amor de mí mismo y agito y llevo ese fuego. ¿Qué haré? ¿Esperar a que me supliquen o suplicar yo? ¿Qué voy a pedir después? Lo que deseo está conmigo; la abundancia me ha hecho indigente. ¡Ojalá pudiera separarme de mi cuerpo! Deseo jamás visto en un amante, desearía que estuviese ausente lo que amo. Ya el dolor me quita las fuerzas y no me queda mucho tiempo de vida y me extingo en la flor de mi vida. Ni la muerte es para mí cruel al abandonar con la muerte mis sufrimientos. Quisiera que este que amo fuese más duradero que yo mismo.

Dejó abatir su cabeza lánguida sobre el verde césped; la muerte cerró los ojos que admiraban la belleza de su dueño. Incluso también entonces, cuando fue recibido en la morada del infierno, se contemplaba en las aguas estigias”.

Este es el mito que en el mundo occidental se ha desarrollado y que ha sido tratado por diversos autores (Hesse, Shakespeare, Calderón de la Barca, etc.) de la literatura universal.

Hay varios puntos importantes de resaltar en este mito .

Se debe hacer notar que el narcisismo de la mitología griega, no existe sin entenderlo y explicarlo en una mónada, en una unidad. Narciso y el espejo, que pueden ser tratados como el Yo y el Otro. Algunas otras consideraciones sobre el mitema indicado, tiene un carácter secundario. El yo y el espejo juegan un papel importante en su concepción pues su relación es de carácter dialógica. Narciso entendido como el refractario y fundamentalmente como la imagen reflejada. La imagen configura la tríada en esa relación, en tanto desempeña en el binomio emisor-receptor el papel de mensaje, es como si tratáramos de explicar el fenómeno desde la perspectiva de la semiología de la comunicación.

La Psicología, por otra parte, propone dos importante corrientes de interpretación del mitema aludido. Una es la de Sigmund Freud y la otra de Jacques Lacan.

El Psicoanálisis de Freud (análisis de 1910), parte de que el término narcisismo fue elegido en 1899 por Paul Näcke para “designar aquellos casos en los que el individuo toma como objeto sexual su propio cuerpo y lo contempla con agrado, lo acaricia y lo besa, hasta llegar a una completa satisfacción”^{9/}. Freud hace una serie de clasificaciones sobre esta categoría psicológica, tratando de demostrar que el narcisismo es un status primario normal que debe ser abordado por la Teoría de la Líbido. Sin embargo, en cierto momento, lo considera como “el complemento libidinoso del egoísmo del instinto de

9/ S. Freud, “Introducción al Narcisismo” en *Obras Completas*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, T. II, pp. 2017.

la conservación; egoísmo que atribuimos justificadamente, en cierta medida a todo ser vivo^{10/}; Pero para los objetivos de nuestro análisis no es esa corriente del Psicoanálisis que nos sirve para los intereses que hemos propuesto desarrollar en la parte de la introducción de nuestro trabajo.

Es en *Escritos* de Jacques Lacan^{11/} donde se desarrolla toda una teoría que apunta más la explicación de la función del Yo (caso particular que deseamos puntualizar) y que se denomina precisamente "El Estado del Espejo como formador de la Función del yo ('Je') tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica".

Dice Lacan que es necesario comprender el estadio del espejo como una identificación, o sea como la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen.

Para la imagos, la imagen "especular" es lo que se denomina umbral del mundo visible, o sea el momento en que se hace presentar la alucinación o el sueño que es la imago del cuerpo propio. El papel del espejo cumple el rol de la aparición del doble.

Lacan plantea el problema del siguiente modo: "el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia de la anticipación, y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquinan las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad —y a la armadura por sumida de una identidad enajenante— que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental".

El estudio del espejo, nos interesa en la medida en que Lacan trata de esbozar una teoría de la personalidad, del Yo reflejado, es decir precipitado en la anticipación que constituye el espejo y el yo refractado, lo cual es "la ilusión de la identidad espacial".

El yo se vuelve onírico en el espejo, donde se sucede la identificación con la imago del semejante, el yo reflejado. El yo, entonces se convierte, y es más, se centra en un sistema de percepción-conciencia que deviene de la identificación en el espacio que refleja al yo mismo.

El problema de "identificación" unido íntimamente al símbolo del espejo en el narcisismo, conviene esclarecerlo en esta parte de nuestra exposición, puesto que en adelante nos permitirá realizar las combinaciones poesía-símbolo-imagen, cuestión esencial de demostración.

El *Diccionario de Psicoanálisis*, publicado bajo la responsabilidad de J. Laplanche y J-B Pontalís^{12/}, considera necesario primero explicar el substantivo, ya que puede tomarse en un sentido transitivo, correspondiente al verbo identificar, o también en un sentido reflexivo correspondiente al verbo identificarse; última acepción que nos interesa. Así tenemos, que desde el punto de vista del verbo reflexivo, se toma como el acto por medio

10/ Freud, Op. Cit.

11/ Editorial Siglo XXI Editores S. A., 4a. Ed. México, pps. 3-18.

12/ Op, Cit. pps. 191-192.

del cual el individuo se vuelve idéntico a otro, y en virtud del cual dos seres se vuelven idénticos (en pensamiento o en acción). Al mismo tiempo, puede sucederse que asuman otros actos como la imitación, la simpatía, el contagio mental, la proyección. Freud establecía categoría "elección objetal narcisista", en el sentido de elegirse sobre el modelo de la propia persona que se basa en objetos anteriores como los padres, personas del ambiente, individuos cercanos a sí mismos. Agregaba a ello el que existiera un efecto del complejo de Edipo, en la concepción de determinar una identificación relacionada con el abandono de las cargas sobre los padres para sustituirlas por identificaciones, en las cuales se inscriben imágenes, recuerdos contenidos psíquicos, etc.

Dicho lo anterior, el mito de narciso es un caso que deviene desde la época clásica de los griegos, que es recogido por Ovidio y replanteado por diferentes escritores de la literatura universal.

José Lezama Lima, en su novela cúlmen PARADISO, desdobra su yo en varios egos como Licario, Fronesi y José Cemí, quienes en el decurso de la narración expresan sus pensamientos, que constituyen el espejo de José Lezama Lima. Pero quien fundamentalmente refleja su propio cuerpo es José Cemí (Julio Ortega piensa —criterio que compartimos— que deviene de José soy-yo: c'est moi), pues sus propias declaraciones van consolidando ese otro yo que se disemina en la historia de *Paradiso*.

A pesar de algunas declaraciones (ejemplo concreto de Emir Rodríguez Monegal) sobre lo incorrecto y facilista que es abordar la obra de José Lezama Lima por la vía del relato autobiográfico, la verdad es que su contenido es ello y más allá de la novela. José Lezama Lima, no se apena ni avergüenza del contenido que la narración nos presenta. Podemos entonces aventurar que José Cemí es Narciso y *Paradiso* el espejo. Su primer poema es sólo el comienzo de su obra que ha de culminar en esa aspiración de la totalidad.

Veamos estas acotaciones biográficas:

"Procura darle la mejor compañía a Mamá. Apenas salgo, sobre todo de noche me quedo siempre leyendo (. . .) No puedo concebir la vida donde ella no esté. Cuando somos pequeños, lo que nos sucede nos es ajeno, nos mira desde el otro lado. Cuando llegamos a la madurez, la madre se nos vuelve tan imprescindible, que nos alucina y nos rodea totalmente" *Cartas, 123-137*.

"Estamos viviendo días muy atormentados. Más trabajo, más preocupaciones. Asma con mucha frecuencia, más de lo acostumbrada, que es buena carga. (. . .) Me encuentro bastante decaído, sufro en una forma que me parece como si el mar reventase contra mi piel. El sufrimiento se me ha hecho invisible, pero los huesos se queman" (abril).

"La muerte de mi padre me alucinó desde niño, esa ausencia me hizo hipersensible a la presencia de la imagen.

Mi niñez con mi madre y mis dos hermanas, en la casa de mi abuela en el Paseo del Prado.

El comienzo de la infinita posibilidad histórica de lo cubano en lo que va del siglo, el 30 de septiembre de 1930, en la muerte del estudiante Rafael Trejo.

Mi amistad con el poeta Juan Ramón Jiménez cuando visitó La Habana en 1936. Los doce años en que trabajamos cuarenta números de la Revista *Orígenes*. La muerte de mi madre, el 12 de septiembre de 1964, me vuelve a alucinar de nuevo.

(...)

Así ha transcurrido entre estas imágenes de la ausencia infinita encarnada en la presencia inmediata de la metáfora, con su libre y absoluta compañía" (Recopilación, pp. 12-13).

Yo oía a mi abuela y a mi madre hablar incensantemente en el recuerdo familiar. Hablaban junto con los demás familiares, de los años de destierro en Jacksonville, evocaban tómbolas para recolectar fondos para la independencia, las nochebuenas sombrías, alejados de su tierra, las visitas de Martí, que era amigo de mi abuelo Andrés Lima, colaborador de *Patria*, el periódico fundado por nuestra gran figura. Mis años en la Universidad de La Habana en los días en que se entrenaba una época juvenil en contra del tiranuelo Machado, el país angustiado hasta la muerte; el terror, los desaparecidos, la miseria titánica. Los amigos, las conversaciones diurnas y nocturnas, los odios, las imágenes, Platón, los bestiarios, angiología tomista, la resurrección. Es decir, la familia, los amigos, los mitos, Mi madre, las tentaciones y la infinitud del conocimiento. Lo muy cercano, el caos y el Eros de la lejanía" (*Cartas*, p. 20).

Como podemos observar las cartas escritas en su mayoría a su hermana Eloísa, más algunas declaraciones, reflejan el "logos secreto" de su experiencia vital, y de una manera directa resumen una visión del mundo. Algunos que temen ver la novela *Paradiso* desde un plano erótico, desde la libido misma, no entienden que para JLL obra y vida conforman una unidad. Por eso, poesía y novela, no tienen a nivel de visión estética literaria una separación como géneros. El poema *Muerte de Narciso*, no estaría separado de su obra narrativa, ni de su vida en conjunto (Kristeva diría desde el plano del feno-texto). Todo el pensamiento filosófico, estético, existencial, erótico, familiar, amistoso, está resumido en su obra totalizante como es *Paradiso*.

La novela tiene tres partes que son evidentes (y que él mismo así lo expresa) y estructuran la infancia, la adolescencia y la juventud; la madurez estaría representada por Oppiano Licario.

Los cuentos de la abuela, las tómbolas, el asma, aparecen narrados en los primeros seis capítulos; termina esa edad mítica infantil con la muerte del coronel, que es la muerte de su padre. Todos los elementos subyacentes y emergentes de esta parte son autobiográficos. La segunda parte de la novela, inicia con la presentación de una tríada de personajes que son sus más cercanos amigos (Farralque, Lerego y Cemí), ellos protagonizan experiencias eróticas que un Psicoanálisis explicaría mejor: lo homosexual, el voyerismo y otras pulsiones sexuales. En esta parte de la novela, no es importante la pulsión, si no el descubrimiento del Eros de la Lejanía como lo llama JLL. Frente a una pregunta que se le hizo al autor sobre la escandalización de esta parte de *Paradiso*, el autor responde así: "En realidad, un artista se manifiesta en su esencia en el mundo inocente, en el mundo donde no existe todavía conciencia de pecado, como consecuencia del desconocimiento del problema del bien y del mal. En *Paradiso* aparecen esos problemas en los años infantiles, en los años del descubrimiento del Eros, en que todavía no hay ninguna diferenciación, ninguna

dicotomía entre el bien y el mal. Todo aparece de la misma zona naciente y son los capítulos en que hago referencia a los momentos del personaje. (p. 11)

En otro apartado el autor responde: "Ahí se recupera una libertad cuya aparición parece que resintió a algunos acostumbrados a la hoja de parra y aquellos, pintores sastres de los que se rieron los italianos renacentistas, obligados a tapar las castas desnudeces de Miguel Angel en *La Creación del Mundo*, pero para mí, con la mayor sencillez, el cuerpo humano es una de las más hermosas formas logradas. La cópula es el más apasionado de los diálogos, y desde luego, una forma, un hecho irrecusable^{13/}."

En la adolescencia pues, tal como lo manifiesta LL, ese sentimiento pecaminoso no es una estructura mental, no es tabú, de ahí su desarrollo libinidal. He aquí que el autor trata de asentar un golpe demoledor a la falsa ética sobre lo sexual. El capítulo VIII mantiene esa línea de pensamiento que en renglones atrás esboza el autor de *Paradiso*.

La juventud y sus primeros contactos con el mundo que le rodea aparece descrito en los capítulos IX y X; empieza la toma de conciencia sobre el mundo real y no mítico. Se hace presente la figura de la madre, personificada y proyectada en Rialta, que expresa un discurso sobre las potencialidades intelectuales y testimoniales del joven Cemí, que definitivamente refleja proyectivamente a JLL. Su madurez deviene después de la muerte del padre. A partir de ese momento, Cemí se dedica a su formación literario-intelectual, hasta configurar con Fronesis y Foción una tríada que, en un distanciamiento prudente, se puede tomar como las partes de un Yo del mismo Cemí, o sea el espejo y la identificación corporizadas en los personajes que mencionamos.

Todos estos elementos que confiesa LL, están incorporados en la obra, en los tres niveles que el mismo plantea como estructuración. El asma, como un resorte abre el relato. La presencia de la madre hasta la adolescencia con sus consejos sobre la vida, su papel como hombre-testimoniador, la concepción del mundo. La muerte del padre de Cemí, del padre de LL, dan al relato un giro que comienza con su edad púbere, cuando el pecado no es pecado. El Paseo del Prado, la represión, la caballeriza, los estudiantes, la plaza, la Asociación de Estudiantes de Derecho, las conversaciones sobre la literatura en general, la filosofía y sus tramas idealistas, etc. La muerte de la madre de Cemí; de manera que es imposible no cohesionar la ambivalencia en la obra literaria narrativa del autor en mención; solamente así se pueden entender sus palabras: "Así he transcurrido entre estas imágenes de la ausencia infinita encarnada en la presencia inmediata de la metáfora con su libre y absoluta compañía".

La tesis entonces de que *Paradiso* es el espejo, no puede ser sino afirmativa. La novela es una imagen, el argumento es una imagen, el texto es el espejo donde fluye la metáfora libre y absoluta, porque al mismo tiempo es ausencia y presencia. El mito de narciso es éso precisamente, ausencia en el espejo, presencia en el cuerpo propio. Ausencia en *Paradiso*, presencia en su experiencia vital. El cuerpo propio, José Cemí y su alter ego. Es claro el poema:

13/ Casa de Las Américas, Op. Cit. pp. 35.

"Rostro absoluto, firmeza mentida del espejo,
El espejo se olvida del sonido y de la noche
y su puerta al cambiante pontífice entreabre".

Podemos, aún más, comprobarlo de la siguiente manera:

Biografía

"Cuando llegamos a la madurez, la madre se nos vuelve tan imprescindible, que nos alucina y nos rodea totalmente".

Paradiso

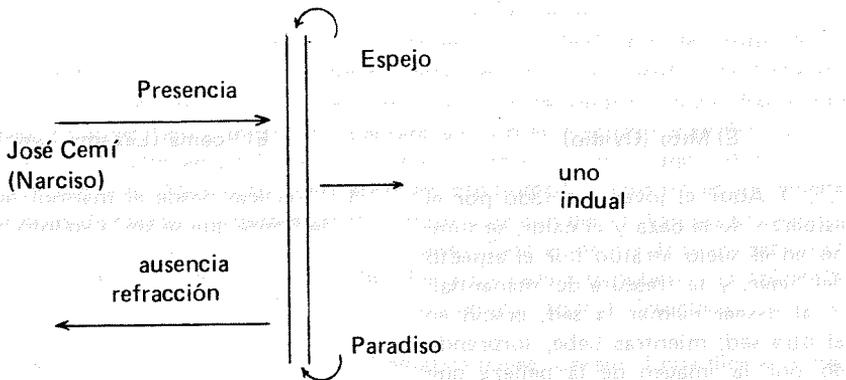
"Y sé también que esas experiencias hay que hacerlas como una totalidad y no en la dispersión de los puntos de un granero (. . .)
Tú los vas haciendo a través de los años, pues en una familia no puede suceder una desgracia de tal magnitud, sin que esa oquedad cumpla una extraña significación, sin que esa ausencia vuelva por su rescate".
(Rialta, pp. 245).

La Muerte de Narciso

"Como se derrama la ausencia en la flecha que se aísla/ y como la fresa respira hilando su cristal,/ así el otoño en que su labio muere, así el granizo/ en blando espejo destroza la mirada que le ciñe" (Sétima estrofa).

Proponemos los tres fragmentos como un sintagma semántico: *Biografía-Paradiso-La Muerte de Narciso*.

Hemos de partir de como *Paradiso* (Texto-relato) se constituye en espejo, sobre el cual se ha de reflejar la biografía del autor. La aceptación de la madre como un ente que transfigura al poeta, y que aparece con sus palabras definiendo el problema de la totalidad, de la ausencia que debe ser cristal, hilándolo, creándolo, en el blando espejo que destroza la mirada (refracción) que no es si no la firmeza mentida del espejo, el propio cuerpo reflejado ya no es cierto, pero deviene de un testimonio el Yo el autor. Más claramente esta explicación en el siguiente gráfico:



Se trata en esta interpretación de no seguir linealmente al significación del mito de Ovidio, sobre Narciso, si no y antes bien, de entender la obra lezamiana como una tota-

lidad. *La Muerte de Narciso*, como el punto de arranque y *Paradiso* como punto de regreso: la totalidad. De manera que la poética de la imagen representa en este contexto, el Uno Indual.

La ausencia y la presencia en la fase del espejo, en la fenomenología del espejo, vendría a ser:

“Y la imagen al verse y reconstruirse como imagen crea una substancia poética, como una huella o una estela que se cierra como la fuerza de un material extremadamente cohesivo”.

La imagen deja una huella que es una estela que se cierra, es decir la imagen que se vuelve mito. *La Muerte de Narciso*, es el mito, en donde la palabra trata de lograr lo imposible (la totalidad?), es decir lo tocable por lo inalcanzable. Narciso viéndose en el espejo, y el espejo es la imagen en lo físico, pero en lo intelectual, la captación de ella, es lo imposible: “Era el círculo de nieve que se abría”.

Su sistema poético, basado en la metáfora y en la imagen, tiene como punto de arranque al mito. José Cemí es un mito, como lo son Fronesis y Foción, como lo es Rialta, y definitivamente, Oppiano Licario. Narciso es el mito que se ve a sí mismo, que no se atrapa: “Máscara y río, grifo de los sueños”. Y el mito es tiempo, como tiempo es la imagen de *Paradiso*, el poema *La Muerte de Narciso*, todo en derredor del criterio de Lezama Lima: *el poema* (resistencia en el tiempo); de ahí que inicie su primer poema así: “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo”. Este verso desde cualquier ángulo, es la imagen del tiempo, el Nilo es el tiempo, Dánae es el tiempo. El espejo que fluye en Narciso es el tiempo. *Paradiso* discurre como el tiempo, por eso Oppiano Licario es el cúmulo del conocimiento, es decir el tiempo y la sabiduría corporizados. Así pues, se trata de atrapar lo fugaz y el animismo de lo inerte.

Leer el mito de Narciso de Ovidio y hacerlo coherente con el texto de *La Muerte de Narciso*, es una actividad que aclara el texto-imagen. Veamos algunos destellos:

El Mito (Ovidio)

1. (. . .) Aquí el joven, azotado por el esfuerzo de la caza y el calor, se tumbó en el suelo atraído por el aspecto del lugar, y la frescura del manantial. Y al desear calmar la sed, creció en él otra sed; mientras bebe, sorprendido por la imagen de la belleza que contempla, ama una esperanza sin cuerpo; cree que es un cuerpo lo que es el agua”.

El Poema (Lezama Lima)

1. “Vertical desde el mármol no miraba la frente que se abría en loto húmedo”.

2. "Cuántas veces sumergió en el agua sus brazos que cogían el cuello que había visto y no se cogió en ellas! No sabe lo que ve; pero lo que ve le consume y el mismo error que le engaña le excita".
3. El mismo desea ser poseído, pues cuantas veces nos besamos en las nítidas aguas, otras tantas intenta hacerlo levantando hacia mí su boca".
4. "Quien quiera que seas, sal fuera ¿Por qué, joven sin igual me engañas: ¿A dónde vas, cuándo te busco?"
5. "Deja abatir su cabeza lánguida sobre el verde césped; la muerte cerró los ojos que admiraban la belleza de su dueño. Incluso también entonces, cuando fue recibido en la morada del infierno, se contemplaban en las aguas estigias".
2. "Frío muerto y cabellera desterrada del aire que la crea, del aire que le miente son de vida arrastrada a la nube y a la abierta boca negada en sangre que se mueve".
3. "Una flecha destaca, una espalda se ausenta. Relámpago es violeta sin alfiler en la nieve y terco rostro.
4. "Si se aleja, recta abeja, el espejo destroza el río mudo. Si se hunde, media sirena al fuego, las hilachas que surcan el invierno tejen blanco cuerpo en preguntas de estatua polvorienta".
5. "Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas".

Subyacente en los dos textos, la imagen del espejo pareciera que alumbrase el ambiente en que se mueven ambos argumentos. Podemos observar claramente, cómo existe cierta correspondencia en los momentos que hemos elegido. Se da a nivel de estilo, una diferencia que no obstante, la distancia en el tiempo, producen la sensación de lo clásico en ambas formas. Es importante entonces, establecer los elementos del mito: Narciso, espejo, presencia, ausencia, y el uno indual. Parece ser que el elemento más destacado es el espejo en ambos textos y que ya Lacan daba su explicación psicológica. Así, el espejo fluye, corre, no es estático, aún cuando la ausencia y la presencia sean el símbolo del tiempo detenido. Todo ello en una totalidad que se reconoce como el uno indual. Hay una afluencia, un discurrir: "la frente que se abría en loto húmedo". Una refracción engañosa, que en el mito de Ovidio, es determinante, puesto que con lleva a Narciso a la desesperación: "Frío muerto y cabellera desterrada del aire". Pero el méntis de la refracción acosa a Narciso: "del aire que le miente son de vida arrastrada a la nube y a la abierta/boca negada en sangre que se mueve". O sea el trágico sino marcando el desenlace.

La ausencia y la presencia se debaten dramáticamente; Lezama Lima dice al respecto: "una flecha destaca, una espada se ausenta./Relámpago es violeta si alfiler en la nieve y terco rostro". A nivel de la imagen como retórica el autor de *Paradiso* define: "De ese testimonio, el desdoblamiento de cuerpo y ser se sitúa en esa interposición de la imagen. Cómo concurre el nacimiento de ese ser dentro del cuerpo, sus sobrantes, las

libres exploraciones que cumple antes de regresar a su morada. Cómo ese ser puede contemplar el cuerpo formando la imagen o el mismo ser preocupa el cuerpo para formar un objeto"^{14/}.

Es fácil determinar, en esta teoría estética, el relámpago del desdoblamiento, cuya imagen es precisamente la ocupación de un cuerpo inasible en el intersticio que deja la captación intelectual, la aprehensión del objeto reflejado. Es el llegar y regresar en al exploración que el espejo brinda. El terco rostro de la belleza concebida como el narciso metamorfoseado por la imposibilidad de alcanzarse así mismo. Si bien el espejo burla a la imagen (Narciso), ella no devora si no que disuelve, al recuperar la ausencia y formar la presencia, es decir, la fija.

De modo que Narciso en Ovidio se transfigura y desaparece, su fétetro es ausente, pero allá en las aguas estigias siempre se contempla. Para Lezama, Narciso "fugó sin alas", pero "el espejo averiguó callado", es decir la muerte no es la muerte, si no la transfiguración. La metáfora que adquiere metamorfoseada la "oscuridad audible", es entonces el instante y su discontinuidad. Narciso vuelto tiempo, "una substancia que se sabe y reconoce como tiempo". Una image que se escinde de la semejanza para "bordear" lo imposible, en el momento en que "El individuo, la persona, la máscara, la mascarilla, ya están en otra dimensión". El espejo recuperado como el uso indual de la ambivalencia, el doble-Uno. José Cemí, Fronesis, Foción, Licario, Rialta, todos allí sobre el fluir de *Paradiso*, es espejeante, la fuente que destella, Narciso navegando en el reflejo, o Lezama Lima clamando:

*"Araño en la pared con la uña,
la cal va cayendo
como si fuese un pedazo de la concha
de la tortuga celeste.
¿La aridez en el vacío
es el primer y último camino?
Me duermo, en el tokonoma
evaporo el otro que sigue caminando"*
(1 de abril de 1976)

Allí con su arma en su sistole y en su diástole, hasta la eternidad.

Sea . . .

14/ José Lezama Lima, "Las Imágenes Posibles", Tusquets editores, 1970, Barcelona.