

EL LENGUAJE DE LAS PUERTAS EN *OPPIANO LICARIO*

María Luisa Gil Iriarte

En las mastabas egipcias una puerta
quedaba abierta para recibir el viento
magnético del desierto

José Lezama Lima

Desovillar las madejas lezamianas, en busca del cabo de Ariadna, sería tan pretencioso como inútil. Intentar esbozar la línea estructural de un laberinto "hipertélico", plagado de sucesiones de imágenes proteicas, dinámicas, desafiantes, escapa con mucho a nuestra exégesis de *Oppiano*. Sin embargo, desde el privilegio de una lectura amante del texto, nos permitiremos el lujo de afirmar, de remover, de masticar la poesía que, como herencia universal, este cubano genial nos ha legado. De forma que con el temor al equívoco, pero con la gallardía de la fe, sugerimos en estas páginas algunas pautas estructurales, que, a nuestro entender, vertebran esta quimera textual que es *Oppiano Licario*. El propio Lezama declaraba en *Exámenes* la existencia de un sistema poético definido y si el sistema es, la estructura también: "Un sistema poético del mundo puede reemplazar a la religión, se constituye en religión ... Si la metáfora como fragmento y la imagen como incesante evaporación logran establecer las coordenadas entre su absurdo y su gravitación, tendríamos el propio sistema poético, es decir, la más segura marcha hacia la religiosidad de un cuerpo que se restituye y se abandona a su misterio. El que logra disolver, decía un experimentalista, como el canciller Bacon, que no podía olvidar la alquimia, la mirra en la sangre, vencerá el tiempo. Si la poesía logra disolver la mirra, es decir, la alabanza, en la circunstancialidad de la sangre, el espíritu vencerá de nuevo en la alegría creada".¹ *Oppiano Licario* esconde una alegoría que, con la peregrinación como peripecia de nuestro José Cemí, no es otra que la imagen de la *scala paradisi*. Lezama se sirve del presupuesto metafísico de la cadena ontológica, la cadena del ser, como metáfora para expresar la plenitud, el orden y la unidad de la creación divina.

Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar.²

¹ José Lezama Lima, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. Serie Valoración múltiple*. La Habana, 1970

² José Lezama Lima, *Paradiso*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 653.

Con el verbo empezar, finaliza *Paradiso*, porque irremediablemente, la aventura bautismal de José Cemí ha finalizado para dar comienzo al *ascendit*, la subida escalonada hacia el reino de la imagen. La promesa recóndita que late entre las sílabas del verbo empezar se hace tangible en *Oppiano*. La tradición de la *scala paradisi* es antigua. Convicción metafísica que alumbró al hombre occidental a la hora de buscar su sitio en el universo, la encontramos ya en el *Timeo* de Platón y tiene vigencia hasta bien entrado el siglo XVIII. Lezama conocía los diálogos platónicos, en los que se apoya continuamente. Sin necesidad de ahondar mucho recordemos que en *Muerte de Narciso* late la visión cósmica del *Timeo*. Narciso asciende de la *doxa* a la conciencia. ¿Por qué negar entonces que esta raíz de pensamientos fluye también por las páginas de *Oppiano*.

En la interpretación más tradicional de la cadena, un extremo de la misma se hundía en lo más ínfimo de lo inanimado, mientras el otro extremo se enlazaba al pie del trono de la majestad divina, en nuestro caso, estará enclavado en el reino de la imagen. Todo cuanto existía descansaba sobre un eslabón de esta cadena, más grande que su antecedente y menor que su predecesor cualitativamente. La alegoría dibujaba primero el reino de lo inanimado del que se ascendía a lo vegetal, de éste a lo sensible, para pasar a toda la escala de los animales desde la almeja al león, el siguiente eslabón estaba reservado al hombre y desde él, se subía a los ángeles (para nosotros las imágenes), de aquí a la meta, a la contemplación divina de Dios (poesía). Por tanto, esta escalera es una escala de perfección esquema que subyace también en las teorías místicas. Este arquetipo compositivo puede constatararse en nuestro texto desde diversas perspectivas. En primer lugar, podríamos examinar los diversos tipos humanos que animan las escenas de la novela y su orden de aparición que apoya la estructura concatenada.

Clara-José Ramiro-Palmiro es la primera tríada de personajes con cierto regusto atávico representantes del reino vegetal, serán presas y mártires de la violencia, de lo más ínfimo de ser humano. Curiosamente, Palmiro se salva gracias a su comunión con la naturaleza, y de concreto con la naturaleza cubana, pues se refugia en la caña.

El siguiente triángulo guarda una relación con el primer escalón, pero supone un avance. Lo forman Palmiro (el que se salva gracias a la palma), Delfina (representante del mundo marino) y Fronesis (el conocimiento). Un siguiente encadenamiento aparece con Fronesis (conector con el otro eslabón), Margaret y Champolion (el mundo europeo).

Más tarde aparecen en escena Cidi Galeb (el nuevo elemento) con Champolion y Fronesis.

Avanzando hacia la perfección encontramos en el segundo capítulo a Foción, Cemí y Fronesis (el término de enlace).

Por último, el grado más perfecto de la ascensión, los personajes ángeles, lo representan el triángulo Cemí, Ynaca Eco Licario y Oppiano Licario.

De manera que Clara, José Ramiro y Palmiro son cualitativamente inferiores en la escala a Palmiro, Delfina y Fronesis, que están, a su vez, por debajo de Margaret, Champolion y Fronesis, pero a éstos los aventajan Cidi Galeb, Champolion y Fronesis.

triángulo inferior al formado por Foción, Cemí y Fronesis, que son el peldaño anterior a Cemí, Ynaca Eco y Oppiano, porque éste, como guardián del reino de la poesía, como Jano, como Encarnación del "hombre para la resurrección", significa al Todopoderoso y su contemplación supone el final de la escala ontológica.

En otro plano, la idea ascensorial se apoya también en el continuo devenir geográfico del sur al norte, de Cuba a París. De hecho, la peregrinación como símbolo de vida humana está presente en la novela. De raigambre bíblica, Dante utilizó el símbolo para expresar la transitoriedad de la vida humana asociada a la búsqueda del amor. Para Lezama, esta transitoriedad no se vence peregrinando por amor, sino peregrinando hacia la poesía, por eso el personaje se llama José Cemí (Sema > Cemí).

Es postulado inexpugnable en el cosmos lezamiano que aquél que quiera disfrutar de la visión divina del último peldaño transitará por las eras imaginarias. El reino de la poesía se desgrana en estas eras. Estas están cohesionadas por la causalidad metafórica. La tercera era imaginaria surge de la colisión entre los principios órficos y etruscos. Orfeo es el primer vencedor de la muerte.

Oppiano Licario se inicia presintiendo esta tercera era que privilegia el escenario nocturno. Los personajes que habían poblado el Paradiso, en especial José Cemí, deben iniciar ahora la vía introspectiva. El lector no puede más que penetrarse también a sí mismo:

Contemplarse es penetrar en el tiempo absoluto, en el grado absoluto del universo, por una sola puerta, la de sí mismo, resultado y componente de toda la realidad ... Es la introspección exigida por los órficos para la liberación del alma.³

Es la noche, que genera todas las cosas, es la noche filogeneratriz (primera era), quien inicia la sinfonía coral de *Oppiano*. La noche y la puerta: "De noche la puerta quedaba casi abierta". En este templo poético, si las escaleras muestran el ascenso perfectivo del alma hacia la poesía, las puertas nos hablan de los diferentes peldaños. El lenguaje de las puertas vertebra, aunque de forma muy sutil, el tránsito de escenas, de eras, de imágenes. La puerta derrama su terrible caudal significativo sobre todo el texto lezamiano. Todas las puertas de Lezama susurran en voz queda su mensaje.

El cubano aprovecha un símbolo sancionado por la tradición. Para sumergirse en la lectura lezamiana hay que vigilar el lenguaje de la puerta. Los objetos en la cosmopoética de *Oppiano Licario* tienen vida propia. La puerta es el *potens*, "la posibilidad infinita ... y llegué a la conclusión de que esa posibilidad infinita es la que tiene que encarnar la imagen".⁴

³ Lourdes Rensoli, *Lezama Lima, una cosmología poética*. Letras Cubanas, La Habana, 1990.

⁴ Varios, "Entrevista con Armando Álvarez Bravo" en *Lezama Lima*. Ed. Eugenio Suárez Galván, Colección El escritor y la crítica, Madrid. Taurus, 1987.

La primera puerta, la puerta de la casa de Clara, nos previene sobre este *potens* imaginístico en que nos proponemos penetrar. Es el umbral del sistema poético lezamiano. La noche generatriz del cosmos está en relación directa con la apertura de la puerta porque nos significa la posibilidad del retorno. Es "bisagra entre el espacio abierto y el cerrado" entre la inseguridad cotidiana de lo desconocido y la seguridad materna que protege a Palmiro. La apertura y el cierre alternativos de la puerta, expresan el ritmo del universo, el crecimiento del primer personaje que muere.

El lenguaje de la primera puerta está en armonía con el lenguaje de la madre, esta unión se verifica hasta tal punto que Lezama une los dos conceptos en una imagen:

Se sentaba al lado de su madre, obligándola, sin que él lo quisiera, a que le dijese que fuera otra vez a su retozo o a su **quicio** de vía contemplativa. (el destacado es nuestro)

La puerta es sinécdoque de casa, de patria, de espacio materno. En el ritmo ascensorio del texto, el sistema triádico se rompe porque el personaje que se desgaja, José Ramiro, no está preparado para entrar en el reino de la poesía, no sabe leer el lenguaje de la puerta, no tiene su llave.

En las cosmogonías hindúes la puerta tiene un significado bifurcado: "*ianua inferni ianua caeli*". El *potens*, esta primera imagen de la puerta se tiñe de brutalidad para José Ramiro, es decir, la puerta es *ianua inferni*, porque el sistema familiar está en desequilibrio. Palmiro, el menor, está completo en la sintonía materna, a través de ella se inicia su vía contemplativa porque es la madre su *ianua caeli*, pero José Ramiro, adolescente, requiere de un padre y éste "no empujaba la puerta", por ello busca su destino fuera del hogar y precisamente, será en el portal donde halle la muerte. La imagen de la puerta se torna ahora "boca del monstruo" que representa el paso de la vida a la muerte (Chevalier, *Diccionario de Símbolos*). Pero esa misma puerta que le ve morir advierte, con su gemido, la fatalidad:

Brutalidad de una fuerza que no era la esperada por la puerta entornada. Tornillo del gozne rebotaron en el suelo, primera palabra del pisotón maligno.⁵

Palmiro escucha el lenguaje de la puerta y por ello huye "por la ventana en busca de la guarida del bosque", sin entender por qué y guiado por un deseo hipertélico halla su salvación porque es dentro del sistema Clara-José Ramiro-Palmiro, el único que sigue el llamado de lo "incondicionado poético" desvirtuando la causalidad aristotélica. En esta primera imagen ocupada por la puerta queda constancia de la incapacidad de la primera tríada para ascender al absoluto del reino poético. Según el dictado de la lógica de la escala ontológica, la puerta debe ser sustituida entonces por la ventana que "por constituir un agujero expresa la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza pero por su forma cuadrangular su sentido se hace terrestre y racional" (Cirlot, *Diccionario de Símbolos*).

De manera que, según los presupuestos iniciales, nos hallamos ante el primer peldaño de la escala, visto que el *potens* absoluto debe racionalizarse, para que no nos arrastre su violencia, como en la primera escena de la novela. La imagen de la ventana, primer peldaño

⁵ José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 131.

se involucra con el triángulo Delfina-Palmiro-Fronesis. Se inicia el camino de perfección, pues se unen los principios vegetativo: Palmiro < palma y marino: Delfina < delfín en busca de Fronesis = conocimiento. Delfina se deleita en la búsqueda, la observación, y la espera de Fronesis, entra en la vía contemplativa del mundo, empieza a ascender la escalera hacia el infinito:

durante noches sucesivas su mirada ascendía desde la ventana a la claridad estelar de la nueva Venus fría.

De la contemplación al éxtasis *quasi* místico, intuitivo:

Tenía que llegar a una ínsula espacial nacida entre la temporalidad de una cortina que descende y el sueño que asciende para recogerla y transportarla.

Es decir, Delfina se ha apoderado del primer grado hacia la poesía, esto es, se ha apropiado de la metáfora. La hipóstasis de la poesía o su forma encarnada la descubre Delfina en Fronesis. A través de la contemplación de éste, ella misma se transmuta. En palabras de Lezama:

La metáfora tenía tanto de metamorfosis como de metanoia, o lo que es lo mismo, de sucesivas transmutaciones del cuerpo y del alma, ofreciendo toda la sugerencia y la fascinación de la metáfora como metanoia que va más allá de la simple metamorfosis; entregando una transmutación del ánimo.⁶

La ventana y su correlato la cortina, se vuelve también cauce del viaje imaginístico hacia Fronesis para Palmiro. El también alcanzará el éxtasis de la unión imaginística:

La imantación de la ventana del cuarto donde dormía Palmiro con su esposa Delfina, desde donde se contemplaba la otra ventana, cuya cortina descendía con lentitud siguiendo las órdenes manuales de Ricardo Fronesis, llegó a obsesionarlo hasta la inmediaciones del éxtasis ... Cuando la cortina descendía, Fronesis era una imagen icárica.

Fronesis-conocimiento es la imagen icárica-de ascensión. Para Delfina la ventana es un espejo maldito, es decir, a través de la ventana Delfina percibe la variabilidad temporal y existencial, adquiere su sentido esencial y designa las conexiones significativas de los objetos. La ventana-espejo la capacita para reproducir en su conciencia los objetos y las imágenes del mundo visible. A través de la ventana por la que observa Fronesis, Delfina ordena el universo pero a veces la discontinuidad del aparecer y desaparecer provoca el desequilibrio de su conciencia.

El simbolismo del espejo está en profunda conexión con el de la puerta, el espejo es puerta por la que penetra el alma para disociarse, para pasar al otro lado:

Para Delfina la ventana se había convertido en la fuente del olvido en el infierno.

"Era un laberinto para Palmiro", este personaje marcado por la estrella hipertélica se sumerge en el laberinto, en lo que no tiene finalidad pero atrae como el abismo. Sin embargo, puede también entenderse el laberinto como diagrama del cielo (Cirlot). El laberinto y su conocimiento "es un aprendizaje del neófito respecto a la manera de entrar en

⁶ Varios, "Entrevista con Armando Álvarez Bravo", en *Lezama Lima*, pág. 70.

los territorios de la muerte". Esto lo sabe Palmiro y por ello busca en la contemplación de la ventana a José Ramiro:

Cierto que su camino le llevaba a Ricardo Fronesis y después, seguramente, es camino recurvaría a José Ramiro, el que había muerto en la balacera.

Pero la ventana, la cortina y la puerta son elementos también de una liturgia sexual liturgia que sólo se verifica a través de una suerte de vía iluminativa, con tintes fuertes de neoplatonismo. La contemplación de Fronesis y su disfrute es meramente un acto visual. Fronesis es sólo imagen porque es la esencia del conocimiento, su corporeidad tangible. Durante la lectura del texto percibimos la enorme importancia que cobra lo visual. El mundo lezamiano existe en cuanto es aprehendido por la vista porque ella conduce a la imagen. *Oppiano Licario* es una novela jalonada de metáforas conductoras hacia la imagen. La imagen es lo absoluto, la última de las verdades. Dice Lezama: "Todo lo que el hombre testimonia lo hace en cuanto a imagen".

En el capítulo II, Cemí, el poeta está solo, dispuesto a iniciar su ascenso, a reconquistar los "fragmentos a su imán":

Sin la presencia de Fronesis y de Foción, toda imantación mágica de aquellos lugares se había borrado para Cemí.

Cemí se enclaustra en su casa, al abrigo de la puerta, del *potens* que le dicta el súbito de la poesía:

Por eso permanecía inmutable en su casa, en espera de esos memoriales mantenidos en las líneas irregulares de la memoria.

Y chirría el timbre preludiando una primera visitación, Mohamed Len Baid, que anuncia la próxima llegada de Cidi Galeb. Ambos pobladores de la segunda era imaginaria, la egipcia. Si el primer capítulo estaba inserto en la era poética filogeneratriz, ahora como peldaño primero, Cemí pasa su vía purgativa en la segunda era poética porque en ésta el concepto de la muerte es gozoso, diverso y acepta la resurrección. Puesto que la poesía hace del hombre "ser para la resurrección", es lógica poética que antes de encontrarse el poeta en la contemplación del resucitado Oppiano Licario, trasmute su imagen de la muerte, merced a las enseñanzas de la segunda era.

En el encuentro de la nueva tríada, la puerta funciona como catalizador de los estados anímicos. El lenguaje de las puertas cohesionan el tono de la escena. El timbre es presionado por nerviosa mano cuando llega Mohamed Len Baid y, con fingida firmeza, cuando lo pulsa Cidi Galeb. En el primer caso percibimos la verdad esencial de Len Baid porque deja transmitir al timbre su inquietud, del mismo modo, la falsedad y el engaño se señalan en la llamada de Cidi Galeb. De hecho, el poeta vuelve a servirse del vehículo de la puerta para describirnos el enfado de Galeb: "La puerta vibró al cerrarse" y de nuevo la puerta y el timbre anuncian el regreso de este personaje.

En esta escena, donde el litigio entre puerta y Cidi Galeb es enfatizado por el poeta Cemí lo ha neutralizado y con ello asciende un peldaño más en la escala ontológica, su vía:

purgativa finaliza y pasa al estadio iluminativo. Su casa se deshace y con ella las puertas-barrera, la transparencia lo inunda y camina hacia la vía unitiva:

La casa se iba transparentando, creyó que el agua subiendo por las arenas, llegaba hasta las paredes de cal, dándole brochazos irregulares, manchas, nubes ... Sentía ya la casa sin peso, el agua penetraba en su fundación y la removía como un arca.

Cemí tiene miedo y busca el refugio de esta puerta que en su apartamento le había servido para rechazar a Cidi Galeb, pero su ascenso está ya iniciado:

Quiso luchar contra la transparencia alcanzada por la casa, como se lucha contra las tinieblas, aseguró el cierre de todas las puertas y ventanas.

Se sentía desamparado en los confines, entre la mano que se rechaza y la mano que se acepta.

Retardaba la expresión de su energía en la momentánea claridad del éxtasis.

A partir del capítulo IV y hasta el final, la tríada por excelencia la constituyen Cemí-Ynaca-Oppiano. El poeta Cemí se acercará paulatinamente al reino de la Poesía, a Oppiano. El cauce será Ynaca Eco Licario. Llegamos al fin de la escala ontológica hacia la vía unitiva, hacia la contemplación suprema.

La puerta cobra ahora un significado especialmente emblemático.

La llegada de Oppiano Licario, en la noche órfica generadora de todas las cosas, se asocia a la imagen de la puerta:

En las dos bisagras, la que unía por la noche y la que separaba por el día.

Se simboliza en primer lugar la resurrección, el tránsito entre los dos mundos. Oppiano se yergue como el Jano latino, el dios que tiene la llave de acceso a los misterios poéticos y éstos están profundamente emparentados con el ritmo cíclico del universo, por ello Lezama describe la puerta en movimiento: la bisagra que junta y separa marca el ritmo respiratorio del *pneuma* ilimitado. La puerta es la revelación, el reflejo de las armonías universales, la puerta es la comunicación con el secreto. Cuando Oppiano despierta, lo hace como un Jano gozoso de iniciar al otro, de dar la llave a Cemí. Pero para éste la entrada será lenta:

Era una hoja de la puerta que se abría con lentitud inaudible, pequeño chorro que asciende, punto de confluencia de siete ríos ante la puerta cerrada de la noche.

Vale la pena apuntar que la imagen de la puerta como tránsito hacia lo poético, la asocia siempre Lezama a la noche. Ya vimos que la noche es en las cosmogonías órficas el principio generador del todo, pero aún hay más. Según Cirlot, la noche se relaciona con el principio femenino pero, además, la noche es la madre de los dioses porque precede a la formación de todas las cosas. De aquí se deriva su significado de fertilidad, virtualidad y simiente.

En el texto lezamiano laten todas estas significaciones. En cuanto al principio femenino debe entenderse que es a través de la unión carnal con Ynaca Eco Licario como se establece el posterior contacto con Oppiano. Llegados a este punto me atrevo a sugerir que Ynaca Eco Licario es la corporización de la *ianua caeli*, de hecho incluso las letras de su nombre

parecen indicarlo en forma de anagrama: Ynaca < *ianua*, Eco Licario < *cæli*. Por tanto, est personaje sería la formulación más alta de este lenguaje de las puertas, penetrándola Cem penetra en el reino de lo poético.

Pero antes de franquear la puerta del cielo, el poeta en su camino ascendente deberá abri otras puertas. El primer párrafo del capítulo V está poblado de puertas y de timbres, hast tal punto que el timbre provoca una vivencia oblicua y la cifra de un incondicionad poético:

... Cemí vio la más cabal respuesta del timbre. La vibración incondicionada de timbre adquirió su causalidad en el regalo del dracma siciliano. Parecía que al establece esta nueva causalidad, la puerta daría su respuesta al abrirse.

Ante la puerta y ante la comprensión de su lenguaje, Cemí está constatando su calidad d poeta. La entrega del dracma siciliano es el anuncio del regreso de Oppiano, pues cómo n conectar esta moneda con la que los muertos portaban en su viaje hacia el más allá. Qued sugerida la posibilidad de que Oppiano actúe también como un particular Caront lezamiano, poseyendo Cemí la moneda está preparado para el viaje hacia el reino de lo poético, debiéndose en este caso leer Licario más en relación con las letras de Caronte qu con las del propio Icaro.

La paulatina entrada en el mundo de la imagen, en el mundo de lo poético, se le revela. Cemí a través de la puerta que se abre y muestra sus misterios:

De pronto, una puerta se abrió. Los dedos empezaron a teclear en los resortes d la puerta, a marcar un compás, a señalar una mosca en el espejo. La tierra alcanzab velocidades uniformemente aceleradas, yo estaba detenido, inmovilizado, como un re en un sueño de mandrágora. Ahora, el planeta se detenía y yo comenzaba a caer, pero n conciencia cobraba como ojos de pulpo.

Cemí no tuvo la sensación de la ausencia de Licario, sino un infinit acercamiento de la figura y de la imagen, las vibraciones esparcidas por el triángul pitagórico continuaban pero eran como sucesiones o vibraciones algodinosas, com las ondas que se desprenden de un golpe plano sobre la madera. El mundo relacionable d sucesión vertical y esparcimiento horizontal, de las relaciones entre el centro y la vibraciones de un ámbito, estaba trabajando incesantemente en un criadero de araña.

El encuentro de Cemí y de Ynaca se produce en un espacio exterior. En el diálogo, Cem demuestra conocer el concepto de cantidad hechizada, de sobrenaturaleza y del genitor por l imagen. Ha superado pues las pruebas y está preparado. Rápidamente pasamos al espaci interior, a la casa penetrada trasunto del cuerpo místico de Ynaca entregado a Cemí:

La casa, como el cuerpo, tenía también su imantación temporal donde se alojab la semilla de la imagen. En el espacio vacío pone sus huevos la imagen, cuyo líquid amniótico viene siendo el fragmento del continuo temporal que se totaliza por e aglutinante de los poros de la imantación.

A partir de estas páginas se suceden en la novela los rastros de *ars poetica* del cubano.

La penetración en el cuerpo de Ynaca es simultánea a la penetración de Cemí en l biblioteca. Atravesando estas dos puertas su escalada se ve cumplida:

Cuando Cemí traspasó la puerta de la biblioteca, Ynaca se levantó, abandonó la túnica sobre el sofá y marchó en busca de Cemí.

Esto no sólo porque Ynaca sea, como quedó sugerido, la *ianua caeli*, sino también porque, para Lezama, no hay imagen si no hay cuerpo, sus personajes son cuerpos metafóricos, por tanto si Cemí aspira a aprehender la imagen tiene simultáneamente que aprehender el cuerpo. La poesía como conocimiento siempre atiende a una revelación encarnada.

Y de nuevo es la puerta la premonición del cambio que se va a gestar en el protagonista, la puerta le avisa de que va a recibir el pinchazo de una aguja:

Al cerrarse las puertas nació en él una tensión, como si cayera al centro de unas aguas, sintió en él como un lince frente a las insinuaciones de la oscuridad. No era tan sólo el punto de la visibilidad que acaecía era por el contrario, como si toda su piel se pusiera en aviso para recibir el pinchazo de una aguja.

Véase que Lezama refuerza en este texto la idea de aprehensión intelectual unida a la captación corporal, mezclando sensaciones psíquicas y físicas del protagonista.

Y Cemí alcanza la visión en la vía unitiva:

El mundo hipertélico alcanza su visualidad por la unión de su protón y su metáfora, es decir, de su fuerza germinativa y las sucesivas e infinitas nupcias o parejas verbales.

Oppiano Licario, que vivió para conocer y cuya muerte sirvió para que sus condiscípulos conocieran ha gestado el prodigio, ha entregado la llave de Jano que abre la puerta hacia el reino de la poesía:

Foción, al adormecerse de repente, Fronesis por la incesante continuidad de la vigilia y Cemí por los reflejos y grietas del espejo, habían encontrado la llave que entreabre el prodigioso portalón de los azules fajados por los esmaltes de los hermanos Limbourg.

Sin embargo, la llave sólo entreabre, para abrir de par en par la puerta es necesario seguir el camino de perfección de Cemí. Fronesis, el conocimiento, lo sabe y así lo declara en su carta del capítulo VIII:

Es decir, si ya con tu amistad con Licario realizaste la unión de la imagen con el conocimiento, que es lo único que podía hacer el doctor Fausto por nuestras tierras, tu cópula con Ynaca llevaba la imagen al palacio de Elena de Troya, unida a las mordidas arenas de la Sibila de Cumas. Albricias, tu cópula con una profunda raíz de símbolo y de realidad transfigurada, ha sido la eficaz.

Porque la diferencia entre Foción y Fronesis, de un lado, y de Cemí, por otro, está en que:

Hay quien cubre toda la llave con la mano, pero hay quien en la media noche se sienta en el quicio y cuando penetra en su casa la puerta sonrfe y está abierta.

BIBLIOGRAFÍA:

J.E., Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Labor (Barcelona 1994)

Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima: Centre de Recherche Latinoamericaines. Université de Poitiers. (Madrid 1984)

Chevalier, J., Gheerbrant, A. *Diccionario de símbolos*. Herder (Barcelona 1988)

Lezama Lima Edición de E. Suárez Galván. El escritor y la crítica. Taurus (Madrid 1987)

Lezama Lima, J. *Oppiano Licario*. Cátedra (Madrid 1989)

Lezama Lima, J. *Paradiso*. Cátedra (Madrid 1989)

Rensoli, L., Fuentes, I. *Lezama Lima: una cosmología poética*. Letras Cubanas (La Habana 1990)