

PARADISO, O LA ERÓTICA INSUBORDINACIÓN DE LA FLORESTA AMERICANA. LA RUTA VEGETAL DEL LOGOS POÉTICO DE JOSÉ LEZAMA LIMA*

Paradiso, or the Erotic Insubordination
of the American Nature. The Plant Route
of José Lezama Lima's Poetic Logos

Mónica González García**

RESUMEN: Este ensayo propone una doble ruta vegetal para entender el acercamiento de José Cemí al logos poético en *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima: el eros de la floresta como herramienta de conocimiento, y el fruto como imagen de un saber que concentra el plutonismo del espacio y sus transmutaciones seculares. Propongo que la mayéutica de Sócrates expuesta en *El banquete* de Platón (385-370 a. C./1871) para entender el amor es un método central para la adquisición del conocimiento en Lezama pues, siguiendo al primero, entiende el eros como el 'apetito' de lo que no se tiene –cuerpo o conocimiento–, necesario para tocar lo más lejano, es decir, una imagen poética y ahistórica del mundo. Así, cuando Cemí puede penetrar en la naturaleza y engendrar una sobrenaturaleza de imágenes por vía del eros, *Paradiso* insinúa una interpretación poética de Cuba y las Américas que adquiere signo anticolonial al buscar superar la desintegración cultural de la isla consecuencia del tutelaje de la Enmienda Platt.

PALABRAS CLAVE: *Paradiso*, logos poético, floresta, fruto, sobrenaturaleza, cultura cubana

ABSTRACT: This essay proposes a two-fold plant route to understand José Cemí's approach to poetic logos in *Paradiso* (1966) by José Lezama Lima: the jungle's eros as a tool for knowledge, and the fruit as the image of a knowledge that condenses the space's plutonism and its secular transmutations. I propose that Socrates' mayeutics exposed in Plato's *The Banquet* (385-310 a. C./1871) to understand love is a key route to knowledge for Lezama because, following the former, he understands the eros as the 'appetite' for what one does not have –body or knowledge–, necessary to touch the furthest, that is, a poetic and ahistorical image of the world. Thus, when Cemí can penetrate nature and engender a supernature of images by way of the eros, *Paradiso* suggests a poetic interpretation of Cuba and the Americas

* Para esta reflexión, utilizo el marco teórico del Fondecyt Regular 1251554, "El sensorio del Plantacionoceno en la literatura romántica trans-americana".

** Ph. D. en Lenguas y Literaturas Hispánicas. Profesora Adjunta de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Viña del Mar, Chile. Correo electrónico: monica.gonzalez@pucv.cl. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0367-0689>

which acquires an anti-colonial sign because it seeks to overcome the cultural desintegration of the Island resulted from the tutelage of the Platt Amendment.

KEYWORDS: Paradiso, Poetic Logos, Jungle, Fruit, Super-Nature, Cuban Culture

Recibido: 29.12.25. Aceptado: 14.04.26.

EN LA INTRODUCCIÓN a *Imagen y posibilidad*, libro que recopila póstumamente ensayos y artículos inéditos de José Lezama Lima, Ciro Bianchi (1981) comenta la preocupación del escritor por el estado de la cultura cubana durante las primeras décadas del siglo XX:

No le basta criticar la falta de imaginación oficial, el colonialismo cultural, la corrupción administrativa, las superficiales manifestaciones de una cultura oficial muerta y sombría. Por eso no solo dice que “lo que fue para nosotros integración y espiral ascensional en el siglo XIX, se trueca en desintegración en el XX”, sino que busca la manera de oponerse a esos males e ir “entregando las formas superadoras de esa desintegración”. (p. 7)

La búsqueda de estas formas, que entendemos como anticolonial, pues surge del abrupto término de las luchas independentistas del siglo XIX con la intervención militar de Estados Unidos en 1898 e imposición del tutelaje político de la Enmienda Platt en 1901, animó el quehacer crítico y poético de Lezama tanto en las reflexiones del grupo Orígenes (1944-1956) como en la elaboración de sus obras poéticas y narrativas. En estas últimas, su quehacer apuntó a la elaboración de un sistema poético capaz de recoger las particularidades de la creación en las Américas tomando en cuenta los innumerables tránsitos históricos y culturales que han densificado sus geografías. Esa reflexión crítica le llevó a revisar el período barroco como posible punto de partida de una creación original que, lejos de replicar las influencias estéticas europeas, pudo potenciarlas debido a las opulentas formas y aleaciones ofrecidas por la floresta y la cultura circundantes. En el ensayo “Sierpe de Don Luis de Góngora” (Lezama, 1951), argumenta que el barroco trataba de encontrar una forma “expansionable en el sentido de una innata metafísica del espacio” (p. 21). Esa dimensión metafísica que

Lezama intentó imprimirle a su sistema poético, surgida del espacio americano, tiene como insumo principal una imagen que “se yergue en factor decisivo de su concepción, pues ella penetra en la naturaleza y engendra una sobrenaturaleza” (Ruiz, 1980, p. 59).

El deseo de Lezama de abonar en Cuba el rebrote de una poética de tales características deriva de una preocupación política por revertir el estancamiento cultural experimentado durante la República (1902-1959). Según Bianchi, el escritor caracteriza esa época por la coexistencia de dos políticas: “[u]na, la oficial, fría, indiferente, desintegrada, y otra, profunda y secreta, que da pruebas de su vocación y de su fiebre, que comunica sangre y diseña movimientos. Esa política no ha vencido; pero... ‘está afanosa de mostrar quién venza’” (Bianchi, 1981, p. 7). La emergencia de esta política debía ser estimulada por un movimiento poético, cuya imagen, en los versos del poema “Noche insular: jardines invisibles” de *Enemigo rumor* (1941), parece ser un tipo de floresta que se gesta secretamente, insubordinada y nocturna, y cuya savia puede nutrir a un hombre, de momento, ‘invisible’. Quizás aquel a quien Lezama llamaría luego “sujeto metafórico” y que se haría personaje en José Cemí:

Inadvertidas nubes y el hombre invisible,
jardines lentamente iniciando
el débil ruiseñor hilando los carbunclos
de la entreabierta siesta
y el parado río de la muerte.
La mar violeta añora el nacimiento de los dioses,
ya que nacer es aquí una fiesta innombrable.

(Lezama, 1985, p. 97)

La gestación nocturna de esos jardines parece ser una operación clandestina a la que débilmente contribuye un ruiseñor que urde pequeñas materias plutónicas, y de la cual el mar es testigo vigilante al evocar el nacimiento de quienes le devuelvan al “aquí” un esplendor que excede la capacidad adánica de la palabra. La metáfora hecha imagen es la herramienta que, en este poema, moviliza el anhelo de transformación de Lezama. Es también el principio aglutinador de lo que luego llamaría ‘eras imaginarias’, es decir, las constelaciones histórico-culturales con que propone

sustituir el telos de la historiografía hegeliana. Y es el principio para crear *Paradiso*, según comenta en las cartas publicadas por su hermana Eloísa: “[y]o parto para hacer mi novela de una raíz poética, metáfora como personaje, imagen como situación, diálogo como forma de reconocimiento a la manera griega” (Lezama, como se citó en Ruiz, 1980, p. 62). Para Lezama, una herramienta poética capaz de dar forma a la “innata metafísica del espacio” (Lezama, 1951, p. 21) es, en última instancia, una vía por la cual la creación literaria en Cuba puede combatir la desintegración cultural de la nación:

Si una novela nuestra tocase en lo visible y más lejano, nuestro contrapunto y toque de realidades, muchas de esas pesadeces y lascivias se desvanecerían al presentarse como cuerpo visto y tocado, como enemigo que va a ser reemplazado. Si una poesía de algunos de los nuestros alcanzase tal tejido que mostrase en su esbeltez una realidad aún intocada, aunque deseosa de su encarnación, por tal motivo cobraría su tiempo histórico, recogeríamos claridades y agudezas que despertarían advertencias fieles. (Lezama, como se citó en Bianchi, 1981, p. 7)

Si el desafío de la literatura cubana de mediados del siglo XX es contribuir a que la realidad inalcanzada “cobr[e] su tiempo histórico” (p. 7), una manera de lograrlo es, junto con la metáfora hecha imagen, el “reconocimiento a la manera griega”. En este contexto, lo que quisiera elaborar tiene que ver con el proceso de acercamiento de José Cemí a esa realidad mediante el análisis de dos vías vegetales de entrada al sistema poético de *Paradiso*: la imagen de la floresta y de su *eros* como herramienta de conocimiento; y la imagen del fruto como alegoría de un saber poético que concentra el plutonismo del espacio y encarna aquella realidad americana todavía sin tocar¹. Parto por comentar, en *El banquete* de Platón (385-370 a. C.), la manera en que la mayéutica le permite a Sócrates entender la finalidad del amor. Este método es central en el acercamiento lezamiano al conocimiento porque, siguiendo a Sócrates, le permite entender el *eros* como ‘apetito’ de lo que no se tiene –sea cuerpo, sea conocimiento necesario– para que el sujeto metafórico pueda tocar lo más lejano. Al penetrar en la naturaleza y engendrar una sobrenaturaleza de imágenes (Ruiz, 1980,

¹ Me interesa leer la novela con claves teóricas otorgadas por el giro vegetal de la crítica literaria.

p. 59) por vía del eros como pulsión de conocimiento o de *logos*, la poética de Lezama en *Paradiso* apunta a la superación de la desintegración cultural cubana, es decir, es una poética anticolonial que comento desde las eróticas metáforas de la floresta y el fruto.

El banquete: eros, apetito y conocimiento

El plutonismo destructor y amalgamador de elementos, fuerza creadora de una imagen que emerge de la naturaleza y concibe una sobrenaturaleza², es referido en uno de los ensayos de *La expresión americana* que enumera las características del barroco americano:

Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones del lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias. (Lezama, 1993, p. 80)

El plutonismo está presente en todas las dimensiones de la vida americana, pero al gestar formas artísticas como el barroco adquiere marca nacional. Así lo sugiere Lezama en relación con el escultor brasileño Aleijadinho y al poeta cubano José Martí: “[h]e ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma, recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad. Es la gesta que en el siglo siguiente al Aleijadinho, va a realizar José Martí” (Lezama, 1993, pp. 104-105). Ahora bien, si nos detenemos en la importancia que Lezama otorga al plutonismo en las “maneras del saboreo”, cabe referir otro fragmento de *La expresión americana* para luego conectar la necesidad del ‘apetito’ con la creación, con el diálogo a la manera de los griegos y, en última instancia,

² Entendemos plutonismo en Lezama en sentido poético y poiético como energía calórica generatriz (erótica) que destruye elementos para reconvertirlos (dialéctica) en creaciones nuevas de la lengua (sobrenaturaleza). Un plutonismo que, al decir de Óscar Montero (1991), “disuelva el límite entre significativo y significativo” (p. 38) y le revele al poeta su “uni[ón] al cosmos por una palabra redentora” (p. 39).

con la literatura americana, donde “[e]l lenguaje al disfrutarlo se trenza y multiplica” (p. 82). Banquete, apetito y literatura son hebras tensamente hiladas por el plutonismo lezamiano para analizar la poesía barroca, lectura que antecede con las siguientes palabras:

El banquete literario, la prolífica descripción de frutas y mariscos, es de jubilosa raíz barroca. Intentemos reconstruir, con platerescos asistentes de uno y otro mundo, una de esas fiestas regidas por el afán, tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación. (Lezama, 1993, pp. 90-91)

El horno es aquí la imagen plutónica cuyo fuego posibilita la transmutación de formas, modelo que encontramos en los diálogos sobre el amor de *El banquete* de Platón. Ya Ruiz nota la importancia del *Fedro* como referente para las conversaciones de Cemí, Fronesis y Foción en *Paradiso* (Ruiz, 1980, pp. 62-63). No obstante, considerando que en esta reflexión son centrales el *eros* como energía movilizadora y el fruto como forma plutónicamente gestada en una floresta nutrida por “uno y otro mundo” –floresta insubordinada en sus transmutaciones–, me interesa comentar el diálogo entre Sócrates y Diotima narrado en un banquete ofrecido por el poeta Agatón.

Teniendo como tema de discusión el amor, *El banquete* presenta las reflexiones de distintos comensales. Uno de los últimos en hablar es Sócrates, quien, en lugar de argumentar, relata el diálogo sostenido con Diotima, sobre quien dice: “[t]odo lo que sé sobre el amor, se lo debo a ella” (Platón, 385-370 a. C./1871, p. 336). Ante la duda inicial del filósofo de si el que ama, acaso no “desea lo que no está seguro de poseer ... lo que le falta” (p. 334), la mujer responde que el amor ama lo bello y que, por tanto, ama la sabiduría, “una de las cosas más bellas del mundo” (p. 340), pero especifica que su deseo es obtener “lo que es bueno y nos hace dichosos” (p. 342). Diotima aclara que esa búsqueda activa de lo bueno se llama amor cuando apunta a “la producción de la belleza, ya mediante el cuerpo, ya mediante el alma”, es decir, a la reproducción de la especie, y a la producción de sabiduría. “Todos los hombres, Sócrates, son capaces de engendrar mediante el cuerpo y mediante el alma”, dice, “y cuando han llegado a cierta edad, su

naturaleza exige el producir... y esta producción es una obra divina, fecundación y generación, a que el ser mortal debe su inmortalidad” (p. 343). Así, la producción de lo bello es el apetito que permite la propia perpetuación con obras del cuerpo o del alma: “cuando el ser fecundante se aproxima a lo bello, lleno de amor y de alegría, se dilata, engendra, produce” (p. 343). En última instancia, el amor nos acerca a la inmortalidad: “[h]e aquí, Sócrates, como todo lo que es mortal participa de la inmortalidad, y lo mismo en el cuerpo que en todo lo demás. ... No te sorprendas si todos los seres animados estiman tanto sus renuevos porque la solicitud y el amor que les anima no tiene otro origen que esta sed de inmortalidad” (p. 346).

En relación con “lo que le toca al espíritu producir”, Diotima precisa que ello consiste en “[l]a sabiduría y las demás virtudes que han nacido de los poetas y de todos los artistas dotados del genio de invención” (p. 347). La poesía, definida por Diotima como “la causa que hace que una cosa, sea la que quiera, pase del no-ser al ser”, es, no obstante, atribuida a quienes cultivan la música y el arte de versificar, pues son “los únicos a quienes se llaman poetas” (p. 341). La poesía surge del deseo de belleza que, junto con hacer emerger el ‘ser’ de las cosas, permite a los mortales trascender el tiempo histórico y participar de la inmortalidad. Este conocimiento en torno al amor y la poesía, sacado a la luz por Sócrates, permite intuir lo que propone Lezama, por ejemplo, en la presentación de la revista *Orígenes*: “[n]os interesa fundamentalmente aquellos momentos de creación en lo que el germen se convierte en criatura y lo desconocido va siendo poseído” (Lezama, 1981b, p. 182). Asimismo, volviendo al plutonismo creador y la presencia de un apetito o *eros* que, siguiendo a Diotima, estimula la persecución de lo bello, bueno e inmortal, conviene considerar lo que para Lezama significa ser escritor en las Américas:

¿Lo que más admiro en un escritor? Que maneje fuerzas que lo arrebaten, que parezca que van a destruirlo. Que se apodere de ese reto y disuelva la resistencia. Que destruya el lenguaje y que cree el lenguaje. Que durante el día no tenga pasado y que por la noche sea milenario. Que le guste la granada que nunca ha probado y que le guste la guayaba que prueba todos los días. Que se acerque a las cosas por el apetito y que se aleje por repugnancia. (Lezama, como se citó en Álvarez, 1970, p. 33)

Es el eros que anima a José Cemí en *Paradiso*, haciéndolo explorar los apetitos del cuerpo primero y del alma después, en vistas de tornarse el sujeto metafórico que tocará las realidades poéticas latentes, nocturnas e invisibles.

La floresta y el acercamiento de José Cemí al eros cognoscente

En los primeros capítulos de *Paradiso*, en los que Cemí transita por las raíces familiares, las profundidades órficas del asma, y las muertes de su padre y su tío, la floresta –con sus germinaciones nocturnas y tiempos secretos– es una presencia latente que les ofrece a algunos personajes otros modos de posicionarse en el mundo y el lenguaje. Son personajes de quienes Cemí obtiene aprendizajes en vistas de la adquisición de lo que, con Chiampi, podemos llamar ‘logos poético’ (Chiampi, 1993, p. 17). La floresta americana como fuente de un eros que persigue la (re)producción de lo bello es una idea que, si seguimos a Chiampi, proviene del deseo de Lezama de refutar la afirmación de Hegel en torno a la ahistoricidad de la naturaleza americana. Lezama opone la idea del “espacio gnóstico” o, en palabras de Chiampi, “la naturaleza espiritualizada, plena de dones en sí, que aguarda, para expresarse, la mirada del hombre a fin de iniciar el diálogo inmediato (de espíritus: el humano y el natural) que impulsa a la cultura” (p. 16). Y añade: “[s]i Hegel consideraba que el espíritu sólo podría manifestarse por el ‘aprieto’ espacial [europeo], Lezama, al revés, insistirá en que la anchura del espacio americano propició el surgimiento pleno de su cultura (pp. 15-16).

También Gabriela Mistral había contestado la idea hegeliana de la naturaleza americana en su conferencia “La lengua de Martí”, ofrecida en La Habana en 1931: “[d]icen que en la naturaleza tropical fauna y flora están supeditadas al ornato y por eso resultan más hermosas que productivas; dicen que son blandas y fofas sus criaturas y que su belleza engaña como la gesticulación ampulosa y buera” (Mistral, 1993, p. 438). Pero Mistral aclara: “[l]a verdad es que la naturaleza, que en otras partes cumple su obligación de alimentar, aquí se da el gusto de servir deslumbrando. El árbol de goma, el cocotero, el mismo plátano llevan vitalidad suficiente para dar mucho y les quedan todavía jugos para follajes superlativos” (p. 438). El objetivo de resaltar la dimensión productiva de la naturaleza americana es justamente analizar la lengua de Martí a partir de su relación con el entorno: “[a]ntes y después de José Martí ninguno se había revolcado en

lo fogoso y en lo capitoso de estos suelos” (p. 436). Este ensayo, suerte de germen “filogeneratriz” del barroco caribeño, desvela la tropicalidad de Martí como la capacidad de “lleva[r] el resuello de su tierra y ... vacía[r] la cornucopia de una geografía a lo largo de toda su obra, en la expresión hablada y en la escrita” (pp. 436-437). La respuesta de Mistral a lo que el trópico le hace a la obra de Martí, puede considerarse un modelo de expresión americana:

En primer lugar una calidez gobernada o suelta que corre por su prosa en un clima de efusión... . La segunda manifestación del Trópico en Martí sería la abundancia. El Trópico es abundante por esencia y no por recargo de bandullos... . En el tropicalismo de Martí, la abundancia es natural por venir de adentro, de los ríos de su savia interna. ... Otra manifestación del tropicalismo martiano es la lengua espejeante de imágenes, el desatado lujo metafórico. (pp. 437-438)

Llama la atención la suerte de equivalencia que Mistral establece entre tropicalidad y barroco pues, al comentar la abundancia del Trópico, especifica: “[e]l barroco fue inventado por arquitectos no tropicales, los cuales buscando ser magníficos cayeron en gordinflonerías y excrecencias” (p. 437). Qué tanto influyó este ensayo en la búsqueda lezamiana de una expresión americana no es una pregunta que quisiera responder aquí. Lo que sí me interesa es considerar la propuesta de Mistral de leer lo genuino de una literatura como la capacidad para vaciar “la cornucopia de una geografía” (p. 437) en una obra literaria, principio evidentemente compartido por Lezama. El ensayo “Sierpe de Don Luis de Góngora”, publicado en *Orígenes* en 1951, es, según señala Vásquez (2008) parafraseando a Luis Álvarez y Margarita Mateo, un primer acercamiento de Lezama al barroco. Y añade Vásquez: “[l]o que le interesa de Góngora no es la sintaxis, la superficie, sino la transformación del paisaje, la mirada nueva, poscaótica, sobre la realidad” (Vásquez, 2008, p. 74). Sobre el acercamiento de Góngora al *logos* poético, dice Lezama (1951):

Todo vivir en el reino de la poesía *in extremis*, aporta la configuración del vivir de salvación, paradojal, hiperbólico, en el reino. Así Don Luis, estático, ocioso, indolente, lejano y litúrgico, fue el creador de un vivir

de apetito o impulsión de metamorfosis. Para adquirir esa forma, había que vivir fuera de toda búsqueda, aventura o instante configurado, es decir, estáticamente. (p. 21)

Lo anterior sugiere que el movimiento de la imagen poética buscada por Lezama es un movimiento sin desplazamiento, un movimiento hipercélico que apunta a absorber el espacio y trascender el tiempo, y que en *Paradiso* ocurre, por ejemplo, en los recuerdos familiares o en las éfrasis a objetos de arte, como sugiere Toledo.³ “No hay traslado efectivo sino tránsito imaginal de una voz anclada en el centro, en la Isla, en el paraíso” (Vásquez, 2008, p. 87). El joven Cemí no necesita desplazarse para adquirir “un tipo de imaginación ... transgeográfico, transcultural y transhistórico” (Chiampi, 1993, p. 20), pues su movimiento hacia el *logos* poético se inicia en el hogar familiar, en los apetitos de sus familiares. Quiero destacar los conocimientos proporcionados por la Abuela Munda, bisabuela paterna de Cemí, y por el tío Alberto, hermano de Rialta, para referir las maneras en que la floresta se enreda en sus mundos como maneras del saboreo, formas de vida o adquisiciones del lenguaje.

Munda, abuela materna de José Eugenio Cemí, es un personaje crucial que transmite a su descendencia las diferencias de temperamento entre quienes se dedican al cultivo del tabaco, como su familia, y quienes supervisan las plantaciones de caña, como la familia paterna del Coronel. Como recuerda Silva (2009), Roberto González Echeverría se ocupó, en “Lo cubano en *Paradiso*”, de “la significativa simetría con que la novela construye el doble linaje de José Eugenio Cemí (cultivo del tabaco por vía materna – cultivo del azúcar por vía paterna), siguiendo la lógica de oposiciones delineada por Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*” (p. 170). Lo que en este contexto me interesa analizar son las enseñanzas de la Abuela Munda a José Eugenio Cemí sobre la diferencia de ritmos de cada cultivo y sobre cómo su familia regía sus labores y temperamentos según el crecimiento del tabaco. En efecto, si el cuidado de sus hojas requiere una poética atención a las señales de la naturaleza, a la caña y sus trabajadores se les impone un tiempo capitalista de producción

³ Toledo dice: “Palabras (habladas o escritas) y objetos de arte son elementos estructurantes de dos capítulos de *Paradiso* que tematizan el despliegue y la conformación de la sensibilidad poética y artística de José Cemí: en los capítulos VI y VII los relatos familiares... junto a la adquisición de objetos de arte modelan el perfil poético de Cemí niño” (Toledo, 2023, p. 22).

pauteado por la demanda global del mercado –temperamentos que distinguimos a partir de las figuras del jardinero y el plantador–. Munda sugiere la nobleza jardinera y artesanal de su familia:

Teníamos ese refinamiento que tienen las gentes de tierra adentro cuando están dedicadas al cultivo de hojas muy nobles, y a adivinar los signos exteriores de los insectos en relación con las estaciones. Ese trato con la naturaleza cuando elabora esos productos de distinción y excepción principales, el arroz, el té o la hoja de tabaco, pasa *a las manos primero y a la visión para el primor después*, pues los campesinos que se dedican a esos cuidados tan exigentes que casi siempre acaban por enfermarse de silencio y de soledad, son como los volatineros o los armadores de ballet, hombres nacidos ya distintos y con la silenciosa *nobleza de quienes acompañan todo gentil desarrollo*. (Lezama, 1989, p. 186, [énfasis añadido])

Las memorias de la Abuela Munda aluden a los tiempos coloniales, acaso anteriores a las guerras independentistas. De allí se entiende el comentario de Andrés Olaya, padre de Rialta, quien le dice a Munda que “era un encantamiento que una familia se dedicase al cultivo de las hojas. Que las hojas, entre nosotros, donde había pocas raíces, las reemplazaban. Que las raíces al aire, le parecía que echaban tierra en las nubes” (p. 238). El telurismo alternativo de las hojas de tabaco sugiere un antecedente territorial para Cemí, de amor a la tierra y su floresta, de comprensión de sus modulaciones. Al respecto, Munda recalca las formas en que su familia obedecía los ritmos vegetales del tabaco. Su padre regaba las hojas antes del amanecer “con el cuidado de quien descifra una antigua escritura” (p. 189). Y, como él, dice Munda, “[t]oda mi familia se había vuelto lenta y misteriosa como el cuidado de las hojas, invisiblemente obsesionada como el matrimonio de las abejas” (p. 189).

Por tal razón el matrimonio de Eloísa, hija de Munda, con el vasco Cemí, hace que los tabacaleros resientan la mudanza al Central Azucarero de este último: “aquellas escandalosas y malolientes extensiones de verdes, aquellos sembrados de caña vulgarota y como regalada por la naturaleza, para nosotros que estábamos acostumbrados a un paisaje muy matizado, al principio nos desconcertó, pero acabamos sometiéndonos a la decisiva extensión de sus dominios” (p. 186). La más afectada por la

salida de “los pinares y la tierra purificada por debajo del mar” (p. 186) fue Eloísa, aquejada, como Cemí, de asma: “el Central estaba en una hondonada, y muy pronto ella se fue sintiendo catarrosa y debilitada” (p. 186); allí “la sutil respiración de tu madre sentía como si la obligasen a alentar por debajo del mar” (p. 187).

Pero aunque les afligía vivir en el ingenio, Munda reconoce que la unión de Eloísa y el vasco plantador fue auspiciosa porque sus “mismas desemejanzas los habían hecho el uno para el otro” (p. 187). De hecho, fue el ímpetu del vasco el que posibilitó que su familia soportara el cambio. La abuela recuerda que su familia “se había convertido en una hoja descifrando el rocío” y observando el tiempo “[e]n las piedrecillas que el reloj pedáneo de las grandes aves deja caer sobre las hojas, despertándose” (pp. 197-198). Pero ocurrió el matrimonio y,

[d]e pronto, aquel mundo vegetativo sintió los aguijonazos de la energía acumulada por el vasco, pues causaba la impresión de un embutido lleno de densas nubes eléctricas. Así nuestra familia pudo abandonar la gruta pinareña para bajar al desierto del centro, y comunicada esa energía a nuestros músculos somnolientos, pudimos resistir lo calcáreo, los abrigados esqueletos tatuados por las hondonadas. (p. 198)

Por el contrario, el ritmo del azúcar es impuesto artificialmente por las demandas globales del producto, ritmo iracundo al que son sometidas las cañas y los humanos agrupados en la plantación. El doctor Santurce, cuñado de Rialta, sigue el ritmo capitalista del azúcar que, dictado por la mano invisible del mercado, impone al plantador un nervioso cosmopolitismo que contrasta con la poética cachaza del tabacalero. “[P]ara posar de técnico azucarero”, dice el narrador, Santurce comenta su preocupación por la balanza de pago: “[e]n el tratado de Torquay, que después rectificó la conferencia de Londres, había que hacer los cálculos sin los envases y quedábamos a merced de los armadores de Amsterdam, Tokio y Viena” (p. 314). Aquello podía implicar pérdidas para el azúcar cubano, que competía en el mercado mundial con otras producciones: “[s]i se nos limita a nosotros la cuota, y a Perú y México se les dan cuotas libres, pensando que no podrán satisfacer el mercado que les pide azúcar, ... en poco tiempo nos arrasarán” (p. 314).

Pero el poético temperamento jardinero predomina en Cemí no solo por vía de la Abuela Munda, sino también del tío Alberto, quien trenza el lenguaje como las raíces y ramas de la floresta americana—como savia interna que nutre el lenguaje poético, según Mistral. Es Demetrio quien advierte a Cemí sobre su capacidad para crear con las palabras: “acércate más para que puedas oír bien la carta de tu tío Alberto, para que lo conozcas más y le adivines la alegría que tiene. Por primera vez vas a oír el idioma hecho naturaleza, con todo su artificio de alusiones” (Lezama, 1989, p. 309). Si seguimos a Lezama en *La expresión americana*, su lenguaje pareciera rescatado de las letras coloniales: “el americano encuentra en esos cronistas de Indias sus primeros prosistas, los hombres que hablan porque el paisaje les dicta” (Lezama, 1993, p. 146). Cemí aprende del tío el deseo por el verbo paradisíaco, aquel dictado por el crecimiento vegetal y la visión del paisaje. El narrador explica el impacto que la carta provoca en Cemí:

Mientras oía la sucesión de los nombres de las tribus submarinas, en sus recuerdos se iban levantando no tan sólo [*sic*] la clase de preparatoria, cuando estudiaba a los peces, sino las palabras que iban surgiendo arrancadas de su tierra propia, con su agrupamiento artificial y su movimiento pleno de alegría al penetrar en sus canales oscuros, invisibles e inefables. (p. 313)

Como participante del banquete literario americano, no extraña que el apetito sea una pulsión amplia en Alberto, uno de los más agudos asistentes a la comida de Doña Augusta, capaz de adivinar las finuras de sus ágasajos culinarios. Cuando la matriarca le cede la cabecera a Santurce, el narrador repara: “[l]os hijos de Augusta disfrutaban con sutileza las dualidades de ese estilo, pero era Alberto el que más rápidamente insinuaba una sonrisa, que desaparecía al tiempo que se esbozaba” (p. 321). Resulta decidor que, ya entrada la noche, al salir de una comida signada por las funestas manchas de remolacha en el mantel, Alberto se aproxime a la muerte no sin antes atravesar la floresta cubana. Es como si la cercanía del deceso requiriera sintonizar con el ritmo de los árboles, con “el silencioso crecer nocturno de los vegetales” (p. 298), cuyos agrupamientos despiertan en él una sucesión de imágenes poéticas:

Los eucaliptos se barraganaban detrás de la cuneta, lanzaban sus troncos como elefantes que colocasen sus patas en las ancas flordelisadas de los elefantes en cadeneta circense. Por qué troncos tan poderosos sentían el ímpetu de penetrar en las ajenas cortezas, troncos que formaban una monarquía absoluta de sombra y de dominio de la extensión estelar reproducida en un espejo donde aparece un oso empujando las constelaciones. Algunos flamboyanes azules, bajo el creciente lunar, preparaban los arcos, bajo los cuales pasaría la carpa del primogénito, homenaje de la nobleza a la prole de la santidad, azul hecho para profundizar el paso de un pescado en una bandeja de cobre martillado. ... Los cuadrados de naranjales, con sus flores de evaporaciones mansuetas, lentificaban las oscilaciones de la noche, haciendo de cada árbol un almohadón para San Cristóbal, con el clavo de su cayado hundiendo los hongos venenosos. (p. 337)

Ha sido notado que las muertes familiares le ofrecen a Cemí un aprendizaje plutónico, al igual que su asma, de cuyas crisis regresa con “cansancio voluptuoso” y sentidos inflamados, *eros* que habilita otras vías de conocimiento: “observaba el crecimiento del trabajo casero ... las ondas dilatorias de un sofrito, el condimento milenario del ajo y del aceite para hacer una sopa que le producía los mismos efectos del baño matinal” (p. 385). Silva (2009) indica que, “en la medida que [el asma] produce una retirada al caos original, previo a la creación, es una potencia regeneradora cuya fuerza proviene de su propio impulso disolvente” (p. 172). También la visita a la espiritista Chacha, conocedora de las propiedades curativas de las plantas y peregrina inmóvil al mundo de los muertos, prepara a Cemí para su encuentro con Oppiano Licario. Justo antes de encontrarlo en el ómnibus, Cemí está en actitud “indescifrable por el regreso del otro mundo, por el recuerdo de la cara de Chacha, madre serenísima, la madre que había reconocido tan pronto ... a la amistad invocada, a un Eros que se movía entre la figura y la temblorosa imagen del recuerdo” (Lezama, 1989, p. 600). Estas son aproximaciones a lo abismal que insinúan un sendero al banquete literario americano, a la adquisición de *logos* poético, como veremos en la siguiente sección.

El fruto como cifra misteriosa de los crecimientos nocturnos de jardines dialogantes, y como metáfora de fecundaciones culturales o gnósticas virtuosas, es una imagen presente en diversos textos lezamianos. Aparece elaborada en las editoriales de la revista *Orígenes*, cuyo número inaugural alude a la libertad artística necesaria para la plena expresión: “[l]os frutos de esa libertad serán saludables o cenicientos por la calidad de sus jugos nutricios, escogidos con la exquisita libertad que señala el árbol bien plantado y suelto frente al cielo” (Lezama, 1981b, p. 183). Como sugieren las memorias de la Abuela Munda, los frutos, como las hojas, deben desenvolverse según sus ritmos; por ello, el fruto de la reflexión sobre lo cubano es así imaginado por Lezama al evaluar la primera década de *Orígenes*: “[d]iez años de existencia, mostrando el respeto a cada estación, en soterrada raíz y fruto visible, son una buena medida de lo cubano” (Lezama, 1981c, p. 190). El apetito, que puede querer apurar la posesión del fruto, no debe acelerar los crecimientos vegetales ni la formación de los jugos nutricios, según señala el poema “Llamado del deseoso”, de *Aventuras sigilosas* de 1945: “[l]a hondura del deseo no va por el secuestro del fruto” o “[n]uestro deseo no es alcanzar o incorporar un fruto ácido” (Lezama, 2007, pp. 16 y 17).

Pero es quizás “Corona de las frutas” donde Lezama mejor expresa su potencia erótica y metafórica. El ensayo, aparecido en *Lunes de revolución* en 1959⁴ y recogido en *Imagen y posibilidad*, advierte sobre su capacidad para inflamar los sentidos: “[l]a fruta, antes que una provocación del gusto, era una coronación de los sentidos, un triunfete de la mansión, al lado de los cuernos del caracol, la curvatura de la hoja, la espina de oro, la oreja” (Lezama, 1981a, pp. 131-132, [énfasis añadido]). El poder sensorial de la fruta es comparado con el de las hojas cuidadas con la nobleza del jardinero. La corona de las frutas ostentada por el árbol, resultado de traspasos sigilosos de agentes diversos –como “el matrimonio de las abejas”–, es imaginada por Lezama como la adquisición gradual de un conocimiento. Veamos una cita extensa:

En el ondular americano parece como si la naturaleza hubiese alcanzado los frutos de la sabiduría. ... Por nuestras planicies parece como

⁴ En los primeros meses de la Revolución Cubana, Lezama responde con este texto a las críticas recibidas por el grupo *Orígenes* debido a la supuesta “inacción” de su poesía (Montero, 1991, pp. 33-36).

si el fruto oyese la melodía de una sangre, que no enemistó la criatura con la naturaleza, sino por el contrario, parece como si el *juego ascensional*, que descansa en la fruta, sintiese las vueltas circulares de una sangre, que transparentó hasta el límite el misterio de una dependencia, al organizar el espíritu de una naturaleza invisible, pero exasperada y clamante. Logra así el fruto como la ley del traspaso de una *plenitud sucesiva*. En esa cosmogonía el fruto se forma en una naturaleza, ni naturalizada ni naturalizante, pero que forma parte del balido, de la sucesión del oleaje de la respiración de los astros, de la dilatación de las plantas, prolongados dictados donde la sucesión de la plenitud de las formas logra inscribir la posibilidad de una aventura que camine dándonos la espalda”. (p. 133 [énfasis añadido])

Frutas del comer y frutos del saber son gestados por movimientos sigilosos, ritmos vegetales y sucesiones de oleajes que, al mantenerse invisibles, resguardan el alcance de las formas plenas. Para Lezama, “la fruta es objeto incorporable e imagen redentora; al probar su pulpa, el sujeto insular descubre la sabiduría clásica en su propio patio” (Montero, 1991, p. 42). La plenitud de formas del fruto es también pensada para distinguir el barroco americano del español. En este último, la plenitud es alcanzada por la palabra: “tienen... que ir a una marcha verbal, en donde la exageración de los primores, revela que el exceso está en la verba” (Lezama, 1981a, p. 134). En cambio, “en el paisaje americano... lo barroco es la naturaleza”, es decir, el poeta no requiere de verba porque la floresta goza de formas plenas. La creación barroca local es, como indica Lezama en *La expresión americana*, un horno plutónico que funde fragmentos devueltos en maneras del saboreo y trabajos de manjares. En “Corona de las frutas”, comenta la cocción virtuosa de la piña: “[l]levarla al gusto, en el punto donde su dulzor proclama, es ya una muestra de saber trabajar los manjares” (p. 135), porque permite la plenitud del goce: “[c]uando el color cremoso de la masa comienza a trazar como unos eclipses y oscurecimientos, parece que convertidos en sombra nos deslizamos por las estalactitas del paraíso” (p. 135). Habiendo sido gestada en transmutaciones plutónicas e infernales, la fruta es un misterio que nos eleva a una dimensión paradisíaca y solar:

Forma plena de la fruta, es la primera lección de clásica alegría. Es un envío de lo irreal, de una naturaleza que se muestra sabia, con un orden de caridad, indescifrable, que nos obliga a ensancharnos. Nos dan esas frutas por la incorporación, una plenitud más misteriosa que la imagen en el camino del espejo. ... Son un eco, no descifrable, de la dicha total interpretada. (p. 136)

Leemos la potencia erótica y metafórica de la fruta, en el contexto de *Paradiso*, como una imagen del conocimiento poético que Cemí alcanza luego de sigilosas transmutaciones generatrices y sucesiones nutricias, encontrándose con memorias familiares, linajes poéticos, diálogos filosóficos y manjares milenarios. La persecución de la imagen poética, fruto que Cemí apetece degustar, lo va habilitando para detectar “causalidades metafóricas” que, gestadas “en los milenios, exigidos por una cultura” (Lezama, 1960, como se citó en Chiampì, 1993, p. 20), ofrecen una visión poética del mundo. Así lo indica en *La expresión americana*: “es la intervención del sujeto metafórico [quien] actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión” (Lezama, 1993, p. 53). La plenitud de las formas creadas por Martí, Darío o Vallejo son, para Lezama, una elaboración plutónica o barroca que solo algunos poetas alcanzan: “[e]n todo americano hay siempre un gongorino manso, que estalla su verba al paso del vino confortable” (Lezama, 1993, p. 134). Por esta razón resulta crucial la memoria de los linajes en *Paradiso*: “el origen familiar de cada personaje es imprescindible para conocerlo en profundidad, porque cada antepasado es la configuración del individuo como presente” (Ruiz, 1980, p. 60). Cemí es fruto de metamorfosis ancestrales y culturales, y es quien anhela el *logos* poético para cumplir el mandato materno de escribir la historia familiar, no como sucesión de hechos, sino como imagen que tiene “del mineral, de la costumbre, y del milagro” (Lezama, 1993, p. 139). Quiero comentar la paciente adquisición de ese fruto poético con algunos episodios de Rialta en Jacksonville y de Cemí aprendiendo a crear la sobrenaturaleza de la imagen.

El capítulo VI de *Paradiso* recuerda el incidente, relatado por Rialta y cargado de sinos plutónicos y paradisíacos, en que unos presos asesinan los árboles de anones y arbustos de fresas que la familia cultivaba en el campamento de Jacksonville. El episodio que precede no solo la muerte de José Eugenio Cemí en el hospital, sino la aparición de Oppiano Licario

en la novela. Quizás el descenso plutónico definitivo del padre de Cemí es el movimiento hipertélico que gesta los presagios paradisíacos encarnados por Licario. El crimen contra anones y fresas extirpa la posibilidad de que la plenitud sucesiva del crecimiento vegetal en la tierra del exilio sea coronada por la fruta cubana (el anón) y la fruta extranjera (la fresa). Perturbada por la ferocidad de la mutilación, pero aún sin comprenderla como presagio, Rialta comenta el trabajo de los presos:

Me dijeron que tenían órdenes del jefe del campamento de cortar yerbas y toda la arboleda, y que como quiera que los anones y las fresas no estaban excepcionados, rogándome que los dispensara, comenzaron la tala de los árboles. Usted comprenderá, son órdenes superiores, decían con toso ensañamiento, mientras la pulpa de los anones les enseñaba sonriente la leche de la bondad humana... . Bajo la presión central, el ramaje del árbol pareció abrir los brazos. Entonces, los dos presos, liberados del vaivén esquivo, comenzaron un macheteo incesante, sanguinario, hasta que levantaron las raíces entre sus dedos de pedernal, hosco, juramentado. Las raíces trenzaron la bayoneta como un caduceo pitagórico. (Lezama, 1989, p. 255-256)

No es casual la referencia a la leche y la sangre, fluidos generatrices que refuerzan la imagen del misterio 'vital' de la fruta. Tampoco extraña la destrucción de las fresas, pues significa arrancar de raíz el proyecto de José Eugenio de cultivar el fruto en el campamento y que lo ata a la tierra extranjera. La violencia contra el arbusto es calculada para destruir el centro vital de la planta: "[e]l escolta... apuntaba al centro de astucia y hundimiento, y fijaba la fresa como con la muleta de una momentánea sierpe umbilical" (pp. 256-257). Pero la destrucción no conlleva desaparición sino transmutación porque "las fresas reventadas, con su linfa sagrada y penetrando en la Tebas de sus semillas, se desconchaban a través del paredón, donde muy pronto la llegada del rayo solar ordenaba sus transmigraciones misteriosas, ya de pavo en Ceilán, ya de perezoso en un parque londinense" (p. 257). Como las fresas, la muerte de José Eugenio al final del capítulo también conlleva transmutación, misterio plutónico que Cemí desentraña luego. Ciertamente, el contacto de José Eugenio con Oppiano Licario antes de morir dejándole el mandato de compartir sus conocimientos con Cemí,

es una manera de dar continuidad a su legado o, como diría Diótima, de participar de la inmortalidad asegurándole al descendiente el saboreo de los frutos del conocimiento.

La sensibilidad para conocer frutos y especias gestadas en ritmo vegetal es un conocimiento también compartido por Doña Augusta, cuyo trabajo de los manjares se expone al inicio de la novela. Descifrando las transmuciones y viajes de un ingrediente para un postre, la madre de Rialta se “[p]reguntaba qué barco había traído la canela, la suspendía largo tiempo delante de su nariz, recorría con la yema de los dedos su superficie, como quien comprueba la antigüedad de un pergamino” (p. 120). Y, antes de la cocción, Doña Augusta realiza un examen minucioso de cada elemento que debe integrar el manjar:

Con la vainilla se demoraba aún más, no la abría directamente en el frasco, sino la dejaba gotear en su pañuelo, y después por ciclos irreversibles de tiempo que ella medía, iba oliendo de nuevo, hasta que los envíos de aquella esencia mareante se fueran extinguiendo, y era entonces cuando dictaminaba sobre si era una esencia sabia, que podía participar en la mezcla de un dulce de su elaboración, o tiraba el frasquito abierto entre la yerba del jardín, declarándolo tosco e inservible. (p. 120)

Solo después de consumir ciertas aleaciones previas, Doña Augusta “sometía la suma de tantas delicias al fuego, viendo... cómo comenzaba a hervir, cómo se iba empastando hasta formar las piezas amarillas de cerámica, que se servían en platos de un fondo rojo, oscuro, rojo surgido de noche” (p. 120). El saber plutónico y nocturno de Doña Augusta es nuevamente resaltado en el banquete que precede la muerte del tío Alberto. En particular, interesa la aparición final de las frutas, destinadas a inflamar los sentidos de los comensales por sus colores, aromas y sabores. Es nuevamente Alberto quien crea asociaciones entre los elementos de la mesa, generando lo que Lezama llama “sorpresa de los enlaces” (Lezama, 1957, como se citó en Toledo, 2023, p. 25):

Sobre el pie de cristal el plato con los bordes curvos, donde los colores de las frutas se mostraban por variados listones entrelazados, con predominio del violado y el mandarina disminuidos por la refracción. El

frutero se había colocado al centro de la mesa, sobre una de las manchas de remolacha. Alberto cogió uno de los langostinos, lo verticalizó como si fuese a subir por el pie de cristal, hasta hundir sus pinzas en la pulpa más hendida. El frutero, como un árbol marino al recibir el rasponazo de un pez, chisporroteó en una cascada de colores, estirándose el langostino contento de la nueva temperatura, como si quisiera llegar al cielo curvo del plato, pintado de frutas. (Lezama, 1989, p. 326)

La inflamación de los sentidos que Lezama comenta en su estudio de Góngora es retomado por Cemí en los diálogos con sus compañeros de universidad; explica que, para Santo Tomás, la visión beatífica o hipertélica “es una operación intelectual, o lo que es lo mismo, al alcance de los sentidos del hombre. ... Le llama también a la posesión, ‘la potencia apetitiva’. Luego señala un éxtasis donde se vuelcan: apetito, posesión y delectación frutal” (p. 424). Cemí muestra que se está acercando al logos poético, o a la gestación de la imagen más allá del tiempo hegeliano, cuando el narrador dice que, quienes lo conocían, “estaban convencidos alegremente de que era el hombre que mejor había dominado el tiempo, un tiempo tan difícil como el tropical ... que había esperado la furia mortal de ese tiempo con más robusta confianza para rendirlo” (pp. 496-497). Por lo mismo, Cemí se torna capaz de trascender la muerte porque “[e]n él lo que no estaba, estaba: lo invisible ocupaba el primer plano en lo visible, convirtiéndose en un visible de una vertiginosa posibilidad: la ausencia era presencia, penetración, *ocupatio* de los estoicos” (p. 497). Estos son conocimientos que lo aproximan a la capacidad de generar imágenes a partir del reagrupamiento de elementos o palabras: “[e]l ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal 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” (p. 529). Y Cemí adquiere conciencia de que se trata de constelaciones de lo espacial y lo invisible que reordenan lo temporal: “[p]udo precisar que esos agrupamientos eran de raíz temporal, que no tenían nada que ver con los agrupamientos espaciales, que son siempre una naturaleza muerta” (pp. 532-533). No es extraño que sea la plutónica Doña Augusta quien observe la sensibilidad de Cemí para detectar el ritmo vegetal y la potencia adánica de las palabras:

[M]i querido nieto Cemí, ... lo propio tuyo es captar ese ritmo de crecimiento para la naturaleza, frente a la cual tú colocas una lentitud de observación, que es también naturaleza. ... Entre muchos gestos, muchas palabras, muchos sonidos, después que los has observado entre el sueño y la vigilia, sabes el que va a acompañar a la memoria secularmente. ... Tú hablas del ritmo de crecimiento de la naturaleza, pero hay que tener mucha humildad para poder observarlo, seguirlo y reverenciarlo. (p. 546)

Después de ver a Chacha, la médium, Cemí deduce: “[l]a vida es una red de situaciones indeterminadas, cada coincidencia es algo que quiere hablar a nuestro lado, si la interpretamos incorporamos una forma, dominamos una transparencia” (p. 600-601), entendiendo así cómo engendrar una sobrenaturaleza desde la naturaleza: “[s]i dejo pasar esas coincidencias, me siento morir cuando las interpreto, soy el artífice de un milagro, he dominado el acto informe de la naturaleza” (p. 601). Entonces sube al ómnibus, encuentra a Oppiano Licario y se cumple el mandato de José Eugenio Cemí porque su hijo ya “ha pasado del estilo sistáltico, o de las pasiones tumultuosas, al ritmo hesicástico, o del equilibrio anímico” (p. 606). Dice Oppiano: “la causal de las variaciones que terminan en el infierno de un ómnibus [son un] gesto que cierra un círculo. En la sombra de ese círculo ya yo me puedo morir” (p. 604-605).

* * *

Paradiso es una novela inicialmente publicada por entregas en la revista *Orígenes* en 1949. La creación de un personaje como José Cemí, capaz de alcanzar el conocimiento poético realizando viajes inmóviles por las plenitudes sucesivas de transmutaciones familiares y nacionales, apunta a un proyecto de resistencia a la desintegración de la Cuba tutelada por Estados Unidos. El épico tratamiento de la protesta estudiantil contra el dictador Gerardo Machado es señal de aquello. Como dice Cintio Vitier (1958, como se citó en Vásquez, 2008), en *Lo cubano en la poesía*, el proyecto narrativo de Lezama buscaba borrar “la ausencia de finalidad en que cae la vida republicana” (p. 70). En este contexto, el banquete literario de *Paradiso* y su propuesta de logos poético pareciera ser un proyecto intrínsecamente cubano o antillano, en especial

si se considera la hipótesis de José Juan Arrom del linaje arahuaco del apellido Cemí (como se citó en Vásquez, 2008, p. 70). No obstante, publicado como libro en 1966, a siete años del triunfo de la Revolución Cubana, adquiere una dimensión continental que Lezama se encarga de ahondar en trabajos posteriores como *La expresión americana*. En consecuencia, he querido seguir una ruta vegetal de acercamiento al logos poético buscado por José Cemí, a través de las imágenes de la floresta y el fruto, con el fin de resaltar el vínculo de la imagen y la imaginación poética con formas y tiempos no capitalistas, surgidos de la tierra, y escuchados con atención por los temperamentos vegetales, jardineros y anticoloniales de algunos personajes de *Paradiso*.

Referencias

- Álvarez, A. (1970). Interrogando a Lezama Lima. En Pedro Simón (ed.). *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (pp. 33-38). Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Bianchi, C. (1981). Introducción. En José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad* (pp. 5-17). Editorial Letras Cubanas.
- Chiampi, I. (1993). La historia tejida por la imagen. En José Lezama Lima. *La expresión americana*. Fondo de Cultura Económica.
- Lezama, J. (1951). Sierpe de Don Luis de Góngora. *Orígenes*, 8(28), 10-30.
- Lezama, J. (1981a). Corona de las frutas. En José Lezama Lima. *Imagen y posibilidad* (pp. 131-136). Editorial Letras Cubanas.
- Lezama, J. (1981b). Diez años en *Orígenes*. En José Lezama Lima. *Imagen y posibilidad* (pp. 190-197). Editorial Letras Cubanas.
- Lezama, J. (1981c). Presentación de *Orígenes*. En José Lezama Lima. *Imagen y posibilidad* (pp. 181-184). Editorial Letras Cubanas.
- Lezama, J. (1985). *Poesía completa*. Editorial Letras Cubanas.
- Lezama, J. (1989). *Paradiso*. Editorial Cátedra.
- Lezama, J. (1993). *La expresión americana*. Fondo de Cultura Económica.
- Lezama, J. (2007). *Breve antología*. (D. Huerta, ed.), UNAM.
- Mistral, G. (1993). La lengua de Martí. *Poesía y prosa* (pp. 429-441). Editorial Ayacucho.
- Montero, O. (1991). El “compromiso” del escritor cubano en el 1959 y la “Corona de las frutas” de Lezama. *Revista Iberoamericana*, 57(154), 33-42.
- Platón. (1871). El banquete. *Obras Completas* Tomo V. Edición de P. de Azcárate. Medina y Navarro Editores. (Trabajo original publicado ca. 385-370 a.C.).
- Ruiz, C. (1980). *Paradiso o la aventura de la imagen*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9, 57-67.
- Silva, M. (2009). La novela y el relato de los orígenes (sobre *Paradiso* de José Lezama Lima). *Temas*, 59, 165-173.
- Toledo, C. (2023). Los objetos de arte en *Paradiso* de José Lezama Lima. *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura*, 8, 12-31.
- Vásquez, R. (2008). La identidad y el discurso posibles: *Paradiso* de José Lezama Lima. *Islas*, 50(156), 70-98.