

Ricardo Vázquez
Díaz

Paradiso: ¿novela,
poema o nueva
condición poética?

José Lezama Lima gustó siempre de los que decidieron leer *Paradiso* como un poema. Alentados por sus palabras, muchos críticos han intentado atrapar el pulpo minuano de lo poético en lo novelar. Juan Carlos Ghiano, por tomar solo un ejemplo, anota una estructura bipartita: un primer momento gongorino, hasta el capítulo VII, donde prima lo narrativo; y un segundo momento, más quevediano, donde «la teoría domina la narración y lo que en ella se cuenta se desvía con insistencia del protagonista».¹

Ante este hecho surgen preguntas como ¿cuáles son las operaciones discursivas que producen en el texto esos efectos de traslación entre lo poético y lo narrativo? ¿En qué condiciones discursivas y extratextuales un efecto se impuso sobre el otro hasta vencerlo? No existe aún una teoría coherente que nos ayude a desentrañar cabalmente la influencia del contexto en el proceso de generación de sentidos; pero no cabe duda de que antes de pasar al estudio de las estrategias discursivas marcadas en el texto, hay que atender a los modos de producción, circulación y consumo de *Paradiso* en la cultura cubana.

Lo primero que salta a la vista es que esta novela fue generada en el seno de Orígenes, un estado del alma literaria de la nación eminentemente poético. Su proceso creativo, que duró casi veinte

¹ «Introducción a *Paradiso* de Lezama Lima», en: Pedro Simón (selección y notas): *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, p. 254, Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1970.

años (contando las naturales pausas que suelen acompañar la escritura novelar), fue acompañado por el nacimiento de decenas de poemas y varios ensayos cuyas estrategias discursivas hicieron metástasis en la novela. Aunque este hecho es importante, no debemos olvidar que esos primeros capítulos de *Paradiso* aparecidos en *Orígenes* son los que la crítica literaria reconoce como más narrativos, por lo que la contaminación fue sustituida paulatinamente por una consciente actitud hibridizante que se encontraba en ciernes desde que Danae tejía el tiempo dorado por el Nilo.

El hecho mismo de haber sido publicados fragmentariamente y en una revista poética, hizo que muchos lectores contemporáneos a Lezama recepcionaran las partes como imágenes poéticas de un todo: el sistema poético del autor, tantas veces anunciado. Y no se trataba de una actitud ingenua. En libros de poesía como *Aventuras sigilosas* («El guardián comienza el combate circular») o *La Fijeza* («Pífanos, Epifanía, Cabritos», «Peso del sabor», «Tangencias», «Cuento del tonel» e «Invocación para desorejarse») Lezama incluía estos textos poéticos en prosa que poseían muchas de las características discursivas de su novela, los cuales también eran asumidos como poemas.² Toda vez que el resto de sus cuentos no fue publicado en libro hasta después de su muerte, los lectores tenían un paradigma de Lezama-poeta difícil de borrar.

Algo diferente ocurrió en el momento de la publicación íntegra y en los años anteriores al silencio. Voces autorizadas, incluida la del mismo autor, reconocieron en la novela un poema. Cintio Vitier insistía en el carácter total de la creación lezamiana, Cortazar echaba a rodar el peligroso mito del Lezama críptico y la lectura imposible, y de repente: la nada. ¿Quién levantó al cronopio de sus cenizas una década después de su muerte? Los poetas de una nueva horneada, condición ideal para que *Paradiso* continuara siendo reconocida como una novela-poema o viceversa.

² El carácter híbrido del discurso lezamiano provoca asimetrías como las propuestas para su corpus narrativo breve. Mientras la antología de Letras Cubanas recoge «Fugados», «El patio morado», «Para un final presto», «Juego de las decapitaciones» y «Cangrejos, golondrinas»; la preparada ese mismo año por Reynaldo González para Alianza incluye además los aparecidos en *Aventuras sigilosas* y *La Fijeza*. Ambas recopilaciones desestimaron «Autorretrato poético», recogida por Calicanto, y no podían incluir «Cuento», descubierto en la papelería lezamiana años más tarde.

En todo esto influye de un modo directo la concepción lezamiana de lo literario. La frustración republicana, fracaso de un proyecto moderno diseñado por su mentor: José Martí, llevó al autor a buscar «cotos de mayor realeza». Por fortuna, tenía a la mano otro discurso: la literatura. A medida que el proyecto republicano deja de proporcionar los valores afectivos y las mitologías básicas que sirven para la unidad y el rescate de esencias nacionales, la literatura cubana se va transformando en vehículo destinado a esa carga ideológica, ya sea en su vertiente negrista u origenista. Mientras que Guillén y compañía se lanzan a lo profundo de las clases sociales, el grupo lezamiano busca enlazar la clase media con lo mejor de la cultura de la patria y el mundo, para revivir el orgullo por la lengua y la literatura cubanas.

Solo en la literatura ve Lezama un sentimiento vital por las aplicaciones creadoras del lenguaje, un escudo contra la banalización de la sociedad de masas. La única esperanza firme consistía en que una minoría culta y lista para combatir en este terreno pudiera mantener encendida la antorcha de la cultura en el páramo contemporáneo, y la hiciera llegar, a través de sus propios discípulos, a la posteridad: esa fue la misión de Orígenes. El páramo político social no era problema: la naturaleza «experiencial» de la literatura, especie de sustituto de la autorrealización, está en la base de muchos comentarios lezamianos sobre su inmovilidad física y es el secreto que la madre da a José Cemí en la novela.

Por otra parte, los origenistas provenían de un sector bajo de la clase media de raíces aristócratas, relegada por la alta burguesía pero interesada en distinguirse de la clase obrera. Resultado: un aislacionismo innato, una elite a la defensiva que, como los románticos, se consideraba central cuando en realidad era periférica; que buscaba lo vanguardista loando nostálgicamente la integridad orgánica de la manigua y los productos culturales coloniales. El mito de la edad dorada cubana fue activado por el grupo para atacar la vida mecanizada del capitalismo industrial moderno. La literatura podía recuperar el contacto vital con las raíces del ser cubano; aún más, la literatura se convertía en el espacio donde esa sociedad ideal existía.³

³ No es la primera vez en nuestra historia literaria: el círculo delmontino practicó idéntica estrategia.

La reconstrucción del canon literario nacional hecha por los originistas, Vitier primero y luego el propio Lezama con su antología, se basaba en la idea de que algunos poetas cubanos eran más cubanos que otros y (he aquí la diferencia con Domingo del Monte) no se trataba de una mera construcción de una tradición, sino de elevar a los altares a los representantes de una supuesta cubanidad.

Semejante intención solo es posible si se considera la poesía, con su carácter más monológico, como la cima de lo literario. Ella respeta más la integridad sensitiva de su objeto: no se sustenta en la cognición racional sino en la afectiva, la cual nos une con el mundo mediante eslabones casi religiosos. La poesía se convirtió para ellos, casi todos cristianos, en una nueva religión, un refugio nostálgico frente al enajenante capitalismo. Por eso el género poético está en el centro de su creación y, por eso tal vez, cuando marchan a otros reinos, gustan de endilgar calificativos como los de novela-poema.

No se me escapa que, aunque debí decirlo al inicio, mi intento de deslindar lo poético y lo narrativo puede resultar anacrónico y estéril, de hecho esa es una de mis conclusiones. Tampoco soslayo que la búsqueda de estos parámetros (estrategias discursivas y de circulación) es también parte de un proceso de (re)conocimiento que, desde que un *mare magnum* de narradores invadió la literatura cubana en los noventa, nos ha hecho visitar la cultura cubana. Creo que aquí también se esconde una potencial causa del fenómeno que hasta ahora analizo: si existe el mito de *Paradiso*-poema es también porque no ha habido émulos narrativos, o porque los posibles (Severo Sarduy, Cabrera Infante) fueron excluidos de la circulación y el consumo insulares. Sí, puede resultar anacrónico, pero es porque aún creemos en el mito, porque aún estamos encerrados, algo que, para la ciencia, no es lo mismo pero es igual.

Hasta aquí el bojeo al texto, todo lo antes descrito son procesos activados también por el discurso paradisiaco. ¿Cómo describir entonces los mecanismos activados para un efecto más poético que narrativo? La frecuente identificación entre la poesía y lo poético hace más seguro el camino si partimos, como los negadores místicos, de la narratividad. Una cita de «Observaciones sobre la narratividad», de Gerald Prince, arroja luz sobre la problemática que aquí abordo: «Hay más que relato en (la

mayoría de) los relatos: ingenio, poesía, penetración psicológica, fuerza intelectual, y así sucesivamente. Si este "más" resultara "muchísimo más" [...] la narratividad podría volverse desdeñable. [...] es pues del todo posible valorar muy altamente un texto por sus aspectos no narrativos y no valorarlo por su narratividad».⁴

Gerard Genette, en su escueta definición de relato, afirma que existen grados de narratividad que son aceptados comúnmente por la comunidad de lectores. Su definición reconoce como extremadamente narrativo un texto que «constituye un todo autónomo, que implica cierta especie de conflicto, formado por acciones particulares, positivas y temporalmente distintas que tienen antecedentes o consecuencias referibles, y que evita el comentario sobre estos».⁵

De la lectura de Prince infiero dos elementos cruciales: que textos donde la voz autoral aparezca con frecuencia, glosando el discurso propiamente narrativo, perderían gran parte de su eficacia narrativa; y, más importante aún, que la narratividad va indisolublemente unida a la temporalidad, por eso se reduce también el efecto narrativo con la primacía o simple abundancia de las pausas descriptivas. La elevación del carácter abstracto, provocado por la función ideológica, cercano más a la poesía y a la prosa reflexiva, así como las vacilaciones, interrogaciones, condicionales, etc., y la pérdida de la gravitación que imanta el relato en su final, son otros elementos que debilitan la narratividad del discurso narrativo lezamiano y dificultan su estudio desde la semiótica narrativa.

Podemos resumir entonces que casi todo es una cuestión de tiempo; pero también que un texto centrado en el proceso y los procedimientos mediante los cuales el protagonista vence el tiempo real a través de la memoria, la poesía y la sobrenaturalidad que brota de la realidad entendida en su verdadera causalidad, impone, y es impuesto por, un discurso de necesarios efectos poéticos. Provoca además, y también es provocado por, una focalización centrada de tal forma en el protagonista que en ocasiones puede confundir su identidad, sobre todo en esos llevados y traídos pasajes de metalepsis explicitada por la primera persona del plural.

⁴ En *Criterios*, (29): 27, ene.-jul. 1991.

⁵ *Ibidem*, p. 33.

En otros artículos me he referido a los criterios de Harald Weinrich sobre la funcionalidad de los tiempos verbales en el lenguaje. Para él los géneros discursivos, a pesar de la hibridez que los caracteriza en la contemporaneidad, se adhieren a situaciones comunicativas más narrativas o comentadas, para usar su vocabulario, y en función de ellas el emisor emplea los tiempos verbales.

Weinrich introdujo además la noción de metáfora temporal, hecho estilístico que se produce cuando un tiempo se desplaza de su mundo a un contexto ajeno. La forma más frecuente de aparición de este fenómeno, en el caso de los tiempos verbales del grupo I dentro del mundo narrado, se da en los enunciados de los personajes, pero también en otros casos en que se desea reducir u ocultar la distancia entre enunciación y enunciado con el aumento de la función ideológica y el efecto poético y la consiguiente opacidad sobre lo narrativo.

Ambas estrategias son frecuentes en el discurso narrativo de Lezama. En relatos como «Fugados» el empleo del presente con función lírica, para construir símiles y metáforas («la noche [...] creciendo como un árbol que sacude la tinta de sus ramas», «un sueño [...] de manos que tocan blandamente un saco de arena y de puntillas»), supera incluso los pasajes donde se potencia la función ideológica del narrador o irrumpe la voz del autor implícito.

Amén de estos procedimientos discursivos, existe en el ritmo de *Paradiso* algo especial que tiene más peso sobre el efecto poético. No es la clásica preocupación por la velocidad textual lo que constriñe las relaciones de los recursos de duración en la novela, sino la pragmática, la necesidad de que el lector (re)construya, violento, venza al obstinado dragón, que es el tiempo real, como San Jorge, «convertido en un monstruo también para entrar en el reino de los cielos».

La primacía casi absoluta de la elipsis implícita y de la explícita indeterminada acentúa la dispersión cronológica de la novela. El lector debe renunciar a las cartesianas disposiciones temporales tradicionales en la narrativa, la memoria no gusta de esas exactitudes. En el primer ciclo de la novela la abundancia de este movimiento (65 %) contribuyen a acentuar el carácter fragmentario y disperso de la recuperación del pasado. Otro 30 % se ubica en el ciclo adolescente; ninguna de estas elipsis afecta

la gran sintagmática narrativa, por lo que el relato no se torna discontinuo en este ciclo. En el tercer ciclo hay dos elipsis, ninguna tiene una amplitud considerable: es ya el tiempo poético, donde lo fragmentario es vencido por una continuidad ganada desde la imantación de lo múltiple y simultáneo.

Algo similar ocurre con los sumarios, se concentran también y tienen mayor extensión en el primer ciclo. A partir del segundo, se harán más breves y estarán asociados generalmente a saltos al pasado de pequeñísima amplitud por lo que no afectan el ritmo textual en esas partes. Si es en ellos en los que propiamente se narra ¿qué sucede entonces con la narratividad?

En cuanto a las escenas, en *Paradiso* hay de dos tipos: la tradicional, donde los personajes interactúan sobre un marco narrativo-descriptivo; y las silépticas, esos grandiosos pasajes que movilizan la mayor cantidad de recursos discursivos posibles, todos regidos por un tema. En el primer ciclo abundan las escenas quebradas por sumarios y pausas de todo tipo. Estas escenas fragmentadas, trasladadas de un lugar a otro por el punto de vista, son cómplices de la elipsis en ese estallido del ritmo en la primera parte del texto, acelerado y retardado incontables veces. ¿Qué sucede entonces con la narratividad?

En los finales del capítulo VIII Cemí conoce en Santa Clara a Ricardo Fronesis; la amistad nace y, con ella, la savia que la nutrirá por muchos años: la conversación. Cuando el dúo se convierta en triada, con la incorporación de Foción, las escenas alcanzarán dimensiones extraordinarias. La extensión de estas escenas, el remanso narrativo por ellas provocado, generan una fuerza centrífuga que une en la lectura fragmentos anteriores y por venir, completando la significación en un recorrido más parecido al de las imágenes poemáticas que al de los eventos narrativos.

Por último veamos el comportamiento de las pausas. Desde el capítulo VII, liberado el narrador del peso de la memoria, las pausas descriptivas florecen en cantidad y extensión. Hasta el capítulo IX se comienza siempre con una descripción y luego el empleo del recurso se intensifica e interrumpe la narración continuamente: 8 pausas entre los capítulos X y XI, auxiliado en esa interrupción por las digresiones. Se entremezcla con el resto de los recursos temporales en el XII y reaparece para caracterizar a los personajes del XIII (los dracmas, Roxana, el santero, Chacha)

y a su locus: el ómnibus. En el último capítulo su presencia se torna climática. ¿Qué sucede entonces con la narratividad?

Lezama Lima quiebra la tradicional sucesión de estos mecanismos durativos para crear un nuevo ritmo basado en la reiteración. El empleo de la repetición como recurso para imponer un ritmo otro a la narración es muy singular en su estilo. El relato repetitivo no reproduce con frecuencia el mismo contenido; lo reiterado en el texto es la situación arquetípica, rasgo del tiempo mitológico que Margarita Mateo estudia:

«En la repetición [...] de los actos que han tenido lugar en un tiempo pretérito, la estructura temporal parece, por momentos, cerrarse sobre sí misma. [...] Esta repetición de situaciones narrativas, roles y acciones en distintas circunstancias y bajo disímiles máscaras, ha sido considerada un rasgo esencial de la poética de la mitologización».⁶

Tal manera de concebir el relato repetitivo tiene dos implicaciones fundamentales en la construcción del sentido textual: genera un nuevo ritmo de carácter mágico-ritual e imanta espirales de sentido, pero también de tiempo. Estas espirales son regidas por diversos motivos que la lectura recorre como por sobre un puente o mejor, con el *corsi e ricorsi* del *versus*: la lucha contra la muerte, los sueños, la memoria, las satisfacciones culinarias; la amistad, tiempo cargado de aventuras y coloquios; la sexualidad, desviada o de lejanas erotizaciones, pero siempre ascendente; la poesía, receptáculo y razón de todos los anteriores, garante de la verdadera sobrevida.

Si bien no pueden hacerse distinciones categóricas en el empleo de la iteración entre los dos primeros ciclos, lo cierto es que en el tercero, el reino de la imagen, ya casi no aparece con el rigor funcional y la extensión de antes. La abstracción y la eliminación de los rasgos pertinentes de cada cadena de eventos, que permite la construcción de una nueva secuencia receptora de lo repetido, no tienen cabida en el paraíso. Allí cada elemento desencadena una serie de asociaciones; el decurso es suplantado, no por yuxtaposición narrativa sino por simultaneidad poética, como en las aventuras del paseante de la última noche.

Lo impresionante en cuanto a la frecuencia en la novela radica en la fusión del singulativo y el repetitivo durante pasajes

⁶ *Paradiso: la aventura mítica*, p. 209, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002.

que hilvanan ciclos eternos a lo largo del texto; ciclos míticos ritualizados que cohesionan el sentido y condicionan también el ritmo textual. Los fenómenos de orden y duración producen una imagen fragmentaria fraudulenta, la teame para su reagrupamiento será la frecuencia, modo de ritualizar el tiempo que «no conduce, en relación con la historia y con el desarrollo del héroe, a una estructura circular. Nuevamente la concepción lezamiana de la espiral es la adecuada para representar el tiempo abstracto del texto, en el cual los instantes transcurridos conducen a un ascenso o un descenso, manteniendo, no obstante, un sentido general de progresión ascendente.»⁷ ¿No es esta la imagen más adecuada para representar la lectura de la poesía?

Un discurso que activa tales procesos de significación, brotado al calor de la poesía origenista y (re)conocido como poético dentro de una ínsula más infinita que fabulante, seguirá engendrando temor a los lectores, hembras y machos, interesados en lo novelar. Contrario a todo acto discriminador, quisiera devolver al discurso su condición narrativa, vano empeño cuando estoy seguro de que no se trata de una novela-poema o viceversa: se trata de Lezama, *rara avis*, pulpo inatrapado aún.

Bibliografía no citada

EAGLETON, TERRY: *Una introducción a la Teoría Literaria* (Trad. de José Esteban Calderón). Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

LEZAMA LIMA, JOSÉ: *Cuentos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 2004.

_____: *Paradiso*. Edición Crítica, Cintio Vitier (coord.), ALLCA XX, Madrid, 1997.

VERÓN, ELISEO: *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona 1993.

WEINRICH, HARALD: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Ed. Gredos, Madrid, 1964.

⁷Ibidem, p. 210.