

Ricardo Vázquez  
Díaz

*La identidad y el  
discurso posibles:  
Paradiso de José  
Lezama Lima*

*La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo,  
la ínsula indistinta en el Cosmos.*

José Lezama Lima

S

Si algo ha acompañado a la obra de José Lezama Lima ha sido el cuestionamiento sobre las raíces y la propuesta que de lo nacional traía a los predios de la literatura cubana. Adoradores, detractores y depredadores han asediado su espacio escritural en busca del paraíso perdido de una identidad. Antes de arrojar mi cerco a la marea circundante, es conveniente salvar las voces precedentes, recorrer otras miradas de lo cubano, lo caribeño y lo latinoamericano en la obra de este autor.<sup>1</sup>

Para Cintio Vitier, el sino de la irrupción de la obra de Lezama Lima en la escena literaria republicana fue la sorpresa: *Muerte de Narciso* no ofrecía sus fuentes y recuperaba una imagen de la Isla y un barroquismo impensables, primigenios. Aun cuando la decimotercera lección de *Lo cubano en la poesía* aparece ocho años antes de la publicación completa de *Paradiso*, no pueden desestimarse las claves identitarias propuestas por Vitier.

El primer rasgo de lo nuestro que describe el amigo es la resolución dialéctica de las oposiciones, la capacidad conciliante de lo oscuro y lo luminoso, lo infernal y lo paradisiaco, lo universal y lo específico. Tal actitud asimiladora, mestiza, se encuentra en

<sup>1</sup> Solo comento trabajos dedicados íntegramente a este tema; de una manera u otra, todo analista de *Paradiso* intenta responder a la misma pregunta: ¿qué relación existe entre lo universal y lo específico en esta novela?

estrecho vínculo con el problema de las influencias, las fuentes y lo intertextual, tópicos que trato de modo específico más adelante. «La vida aparece imaginada (a través de la hipérbole y las asociaciones incesantes) mientras la cultura aparece vivida. Por eso aquí un estilo asimilado vale tanto como un recuerdo, una alusión no es menos entrañable que una experiencia».<sup>2</sup>

El crítico destaca también el procedimiento de juntura de lo hispánico y lo americano, cuya manifestación suprema es el rescate del habla, lo coloquial, en todos los niveles de la lengua, y la importancia de la fusión de la «experiencia sensible» (olfato, tacto, visión, sexualidad, escucha) con la «experiencia vital de la cultura» en el intento de una teleología insular que borre «la ausencia de finalidad en que cae la vida republicana, el círculo vicioso de una agitación política sin sentido histórico profundo, la volatización del destino y la consiguiente, pavorosa nada [...] en que viene a parar el país».<sup>3</sup>

La realización de este sistema poético de marcada intención cognoscitiva precisaba el regreso a los orígenes, al caos, como condición de la utopía, del nuevo orden regido por la imagen. De ahí viene el rescate de lo reminiscente, de la nostalgia, de la isla mítica y sus animales maravillosos, de la construcción melódica contrapuntística y variacional, sinfónica, que el tiempo artístico engendra, especialmente en la novela. Fue esa actitud desprejuiciada y perpetua, casi una actitud mística, la que lo impulsó a «convertir la actividad creadora en una interpretación de la cultura y el destino».<sup>4</sup>

El trabajo de José Juan Arrom sobre este tema se centra en la antillanidad de *Paradiso* y en un rasgo ya comentado: el cúmulo inabarcable de fuentes hipotextuales.<sup>5</sup> Ve claves míticas arahuacas en el nombre del protagonista y en el título de la novela, claves taínas:

<sup>2</sup> «Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular», en *Lo cubano en la poesía*, p. 322, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 327.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>5</sup> «El sistema poético de Lezama ha funcionado, pues, como una cubeta de datos culturales en suspensión que en un momento determinado cristalizan en fastuosas metáforas.» «Lo Tradicional Cubano en el Mundo Novelístico de José Lezama Lima», en *Revista Iberoamericana* XLI (92-93): 474, Pittsburg, Pennsylvania, jul.-dic. de 1975.

«Al dar Lezama ese apellido al protagonista nos anticipa que no habrá de ser un personaje visto con pupila realista, un individuo que interese por los episodios de una vida privada que apenas servirán de hitos en la trayectoria de la novela. Por ello, quien lleva ese apellido es imagen, es mito».<sup>6</sup>

Si Cemí es dios, el paraíso no es otro que Coaybay, pasos en los que Arrom reconoce el seguimiento de una larga tradición en la literatura cubana: la visión paradisíaca de la Isla; línea fuertemente atada a lo sensorial en el texto, encarnado en las frutas y especialmente en la noche de las noches de Elpidio Michelena. En este pasaje del capítulo III, uno de los más complejos de la novela, aparece un nuevo signo de antillanidad: el manatí, que Colón confundía con sirenas. El discurso se puebla entonces de alusiones a las Crónicas de Indias y a la historia colonial, punto en el que Arrom vislumbra a Plácido en la piel del personaje Luis Mendil.

Por último, José Juan Arrom se aventura brevemente en un terreno poco explorado aún hoy: las ataduras del discurso lezamiano a la escritura y la oralidad cubanas. Siguiendo la vía antes trazada propone las perífrasis, la adjetivación altisonante y la grandilocuencia como rasgos del habla de los cubanos que se convierten en blanco y recurso del choteo; y otra vez descubre la huella de los textos primigenios en el verbo paradisíaco:

«Lezama aprendió en Colón y los cronistas a concebir un paisaje subjetivo, visto desde la raíz de la poesía, y a inventar nuevas fabulaciones y sentidos, [...] aprendió la indómita valentía ante el lenguaje, para obligarlo a extenderse hasta lograr nuevas posibilidades expresivas [...] aprendió el uso de indigenismos antillanos [...] el arte de evocar realidades innominadas con circunloquios».<sup>7</sup>

Por su parte, Fernando Aínsa reconoce en la escritura de esta novela un intento común a los artistas del siglo xx por salvar su mundo interior en momentos de crisis. La terminación de la novela en 1966 cierra un período de casi 20 años en el que Lezama recupera su memoria y la de la nación para fijar una identidad. Críticos no fueron solo los corruptos años cuarenta y los sangrientos cincuenta; la revolución suscitó un ciclón ideológico que no pocas veces se ensañó con el autor y su manera de entender la

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 470.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 476.

cultura; la muerte de la madre y la emigración de las hermanas dejaron al poeta en un desamparo que solo la escritura podía paliar.

*Paradiso* crea así «una compleja estructura de formas variadas, pero concebidas siempre como un auténtico “sistema alternativo” a la realidad».<sup>8</sup> En su interior se agitan dos paraísos: el que se (re)conoce como recuerdo y se nostalgia, y el de una utopía de la esperanza, hecho de maduración e incursión en el mundo exterior. Entre estos espacios solo es posible la armonía, en el sistema poético lezamiano no hay cabida para contradicciones insolubles.<sup>9</sup>

Aínsa destaca la opción del protagonista frente a la realidad, su escucha del consejo materno en el pasaje que sigue a la manifestación del capítulo IX; para su entrada plena en el mundo exterior escoge José Cemí un peligro de silenciosa epifanía: ejercita la voluntad poética en la construcción de un sistema poético para interpelar y reconstruir la nación como un proceso eterno. Este sistema no solo recupera y cuestiona el pasado sino que posee una marcada carga de futuridad, aspecto en el que entronca con la genuina tradición latinoamericana. «El espacio novelesco creado por la poderosa sustitución y el arbitrio de la imagen como “sobrenaturaleza” [...] es finalmente una forma de objetivación de la utopía a través de la literatura».<sup>10</sup>

Resulta imprescindible atender además a una serie de elementos caracterizadores de la cultura caribeña que Luis Álvarez Álvarez y Margarita Mateo Palmer describen en *El Caribe en su discurso literario*.<sup>11</sup> Son una serie de rasgos habitualmente mencionados en este tipo de estudios, pero que por primera vez se encuentran engarzados y analizados cabalmente. La insularidad, las relaciones interraciales, la importancia del pensamiento mítico como forma de penetrar lo real, los viajes, lo carnavalesco y, con matiz definitorio por excelencia, lo barroco.

«El Caribe [...] se vio reducido a sí mismo, a sus propios sueños, a construir de sí mismo su particular barroco, es decir, a

<sup>8</sup> «Del paraíso perdido a la utopía de la esperanza», en *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, p. 458, Editorial Gredos, Madrid, 1986.

<sup>9</sup> Un estudio de la configuración espacial de la novela arrojaría luz sobre el tema que acá se aborda, pues cada espacio es un círculo, una isla más unida por los puentes de la familia y las amistades.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 477-478.

<sup>11</sup> Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2005.

partir de sus medios más violentos y expansivos: la insularidad y, por tanto, la imprevisible inmensidad marina; su laberíntica genealogía, su infinita mezcla de razas, su capacidad de superponer culturas heredadas y, por tanto, convertidas en remembranza onírica, paso previo a la superposición gozosa y ciega de mitos incontables; la voluptuosidad, en fin, de una relación humana mediada una y otra vez por un irónico humor, por la música y por la danza serpenteante». <sup>12</sup>

La obra de Lezama Lima es una de las frecuentemente citadas por los autores en este estudio. En *Paradiso* puede seguirse, sin esfuerzos formidables, la construcción de una propuesta identitaria que articula y trabaja de manera especial cada uno de los elementos antes expuestos. Más adelante comentaré, globalmente, la funcionalidad de los mismos en la novela. Ahora me gustaría precisar los criterios de los autores arriba citados respecto a las relaciones identidad-neobarroco en la obra de José Lezama Lima.

Lo primero es el reconocimiento de que en muchos de los autores regionales el barroco es una preocupación que supera lo meramente estilístico. Esto podría explicarse por un deseo creciente de descentralización que libere al hombre del estigma colonial. <sup>13</sup> Lo segundo, que en el Caribe hispánico, por la historia de su metrópolis, se dan las bases más sólidas para la creación y reflexión en este sentido.

Los estudios de Lezama sobre el tema se inician en 1953 con «Sierpe de don Luis de Góngora». Álvarez-Mateo llaman la atención sobre algo que más adelante retomaré, la intertextualidad especial de este ensayo, intertextualidad de tono más que de obras o autores, procedimiento cercano a lo posmoderno y poco habitual en la ensayística del autor. Esto se debe, según los autores, a que Lezama prepara una revisión de lo barroco, un nuevo diálogo que dinamite anquilosadas comprensiones. Lo que le interesa de Góngora no es la sintaxis, la superficie, sino la transformación del paisaje, la mirada nueva, poscaótica, sobre la realidad. Lezama es consciente de que esa redefinición del paisaje desde la lengua marca las producciones de nuestro continente desde sus textos fundantes, donde el señor barroco se trocó en barroco criollo.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 223-224.

<sup>13</sup> *Cfr. Ibid.*, p. 224 y ss.

Cuando vuelve sobre el tema en *La expresión americana* (1957), no se concentrará en los padres europeos, irá directo a la imperiosa necesidad continental de crear eras imaginarias que, desde la memoria, regeneren los amputados e inestables troncos culturales originarios; necesidad que nos ha llevado a concebir la identidad como dilema no resuelto, sin percatarnos de que «la curiosidad barroca» es el signo mismo de nuestra conquista del espacio. Como resumen puede emplearse la cita siguiente:

«Lezama subraya la importancia del barroco como arte ya específicamente latinoamericano, base y resultado de una transculturación de la que depende el perfil de las culturas de Latinoamérica [...] su aproximación ensayística al barroco es sobre todo vivencial, pero eso mismo le permitió una percepción muy sensorial y dinámica de [...] un dilema que solo podía ser resuelto trascendiendo lo estético puro para alcanzar venas maestras de la reflexión sobre la cultura».<sup>14</sup>

Los autores arriba comentados ofrecen pautas seguras para iniciar la búsqueda de una definición de la identidad cultural cubana en la narrativa de Lezama Lima. El rechazo a dualismos irreconciliables; el rescate de lo tradicional cubano, manifestado en la sensualidad de la realidad y del lenguaje; la tensión constante hacia el futuro y el empleo de la intertextualidad como medio de generar un discurso-imagen de nuestro proceder cultural, todo liado por el señor Barroco, conforman las premisas generales desde las que intento mi lectura.

Estos estudios han parcelado la novela en busca de regiones seguras para describir la imagen de una identidad que, tanto en Vitier como en Arrom, permanece atada a la tradición (lo hispanoamericano, lo aborígen) aunque en sus mecanismos de expresión se diversifique. Aínsa retoma esa tensión hacia lo futuro que Vitier apuntaba, visible por demás en la tradición literaria latinoamericana, para describir una imagen unitiva y esperanzadora de nuestra identidad. Y todo eso es *Paradiso*; y mucho más.

Lezama transita un período crítico, su mirada aguda no podía ser ajena al arribo de lo postmoderno, estado que más bien inaugura en nuestras letras. Su trazo siempre irónico y parodiante nos ofrece una imagen tradicional, sí, actuante, esperanzadora de nuestra identidad; pero es una imagen agujereada,

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 239.

debido a su mismo matiz inclusivo, por la cantidad de regiones marginales que incorpora: la mujer, el homosexual, el negro (desde un enfoque diferente del de la poesía negrista), la ciudad y no la plácida campiña, la poesía y no la lucha armada, la enfermedad, lo deforme y grotesco; en fin, la humorada y no la seriedad grandilocuente de quienes pretenden fijar lo nuestro. Intento describir aquí esa polivalencia, unidad posible solo desde el reconocimiento de la fragmentación, desde la recuperación de esas zonas oscuras de lo tradicional cubano que el dialogismo lezamiano imanta.

Para asegurar el diálogo será preciso el análisis intensivo de ciertos círculos del discurso, acto para el cual son imprescindibles algunos recorridos teórico-metodológicos. Sorprenden las coincidencias de las ideas de Lezama Lima con algunos de los teóricos literarios y culturólogos del siglo pasado. Uno de ellos es Mijaíl Bajtín, concomitancia estudiada por Severo Sarduy. Analizo aquí algunos conceptos claves para el estudio que más adelante se emprende.

El concepto de dialogismo, propuesto por Mijaíl Bajtín como rasgo esencial del discurso, y especialmente del discurso narrativo literario, permite un estudio de la novela como portadora de un cúmulo de voces, paralelas y/o dispares, que intentan una totalidad: la del universo socio-cultural que el autor (re)produce. En el nivel intratextual las voces de los personajes, la del narrador y la del autor implícito construyen un entramado regido por la estrategia discursiva del último y manifestado cabalmente por la función del segundo; una armazón cuya intencionalidad primera e imprescindible es la competencia de sus complementarios comunicativos: el lector implícito y el narratario, respectivamente.<sup>15</sup>

Es en esa interlocución donde se abre la posibilidad de otros diálogos, portadores de sentidos añadidos, cuya «ajenidad» es cardinal para la íntegra comprensión de los textos. Relaciones extratextuales que no solo alcanzan otras zonas de la historia literaria, sino a los contextos de producción y recepción del discurso. Sería absurdo pensar en un estudio completo de cualquier texto al margen de la dinámica cultural que lo ha engendrado. «El análisis extratextual constituye un encuadre del texto

<sup>15</sup> La categoría de autor implícito también fue introducida por Bajtín.

en un panorama específico de carácter complejo y, desde luego, ampliamente social»<sup>16</sup> que en este caso se corresponde con las circunstancias ideológicas<sup>17</sup> y socioeconómicas en las que se desarrolló la magia de *Orígenes*: la corrupción republicana, los estertores de la dictadura de Fulgencio Batista y los complejos años iniciales de la Revolución cubana, *continuum* cultural de vertiginosa movilidad pero centrado en la construcción de un destino diferente para la Isla.

En cuanto al contexto, Teun A. van Dijk reconoce que los estudios del discurso literario han atendido expresamente a una teoría de los textos mientras la teoría de la comunicación y el contexto literario ha sido dejada a sociólogos, psicólogos y otros investigadores emergentes.<sup>18</sup> Hoy sabemos que bajo la influencia de un contexto determinado el discurso literario, como cualquier otro tipo de discurso, puede cumplir funciones ajenas a las de la comunicación estética.<sup>19</sup> El autor nos aclara que lo que se entiende por contexto no es más que una abstracción de lo que intuitivamente llamamos situación comunicativa, elementos que determinan de manera sistemática la interpretación.

«Lo que sí pertenece al contexto, además del enunciado en sí, son categorías como hablante y oyente, la acción que estos llevan a cabo al producir un enunciado o bien al escucharlo, el sistema lingüístico que emplean o conocen, y especialmente aquello que conocen *respecto* del acto de habla, lo que con él persiguen y proyectan; también pertenecen al contexto las “actitu-

<sup>16</sup> Luis Álvarez Álvarez y Juan F. Ramos Rico: *Circunvalar el arte. La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*, p. 139, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003.

<sup>17</sup> Lo ideológico entendido aquí en su sentido más amplio, como el conjunto de ideas canonizadas y en gestación durante un período de tiempo que condicionan la conciencia colectiva.

<sup>18</sup> Cfr. «Estructura y funciones del discurso literario», en *Estructura y funciones del discurso*, pp. 115-142, Siglo XXI Editores, México, 2001.

<sup>19</sup> En la historia literaria latinoamericana el ejemplo más evidente es el del discurso testimonio, el contexto social y literario actual le ha concedido a estas obras el rango de literarias, se ha institucionalizado a través de premios y sellos editoriales, cada vez son más los autores y el público afiliados a esta escritura; sin embargo, sus orígenes en el continente se remontan a las Crónicas de Indias, textos que hoy leemos como literatura precisamente porque su contexto de producción dejó de tener validez y cuyas funciones estuvieron más ligadas a lo antropológico, lo etnológico y la emergencia de las voces marginadas que a lo estético.



des" mutuas de los hablantes [...] y frente a los sistemas de normas, obligaciones y costumbres sociales».<sup>20</sup>

Por otro lado, el contexto comunicativo se encuentra subdividido según las funciones y la capacidad de los participantes en el sistema literario, agrupados en marcos contextuales como el educativo, el de la publicación y el de la recepción de las obras. De acuerdo con su estatus, cada receptor interactúa con el texto produciendo interpretaciones más o menos cercanas a las que, en potencia, fueron codificadas en él. Esta reformulación es finita pues «los vínculos pragmáticos pueden actualizar estructuras periféricas o automáticas, pero no son capaces de introducir en el texto códigos esencialmente ausentes de él».<sup>21</sup>

Veamos entonces cómo moviliza Lezama las potencialidades de discursos ajenos, incluso exóticos, en el entramado de su *Paradiso*; cómo reconstruye la identidad cubana desde la memoria y el hacer de un «sujeto metafórico»: José Cemí, y con la complicidad de otros: sus lectores.

Ajeno a localismos, pintoresquismos y regionalismos basados en la descripción simplona de lo inmediato, Lezama Lima advierte en su producción ensayística, específicamente en *La expresión americana*, contra el facilismo intelectual y el desinterés por el pasado. Desde sus primeros textos expresa la necesidad de una teleología de la vida humana que implique un proyecto de renovación desde la cultura para desentrañar y realizar las posibilidades preexistentes. Una teleología con dos vertientes: la sociocultural, para el progreso de una autoconciencia nacional y donde lo insular es clave; y la relacionada con la concepción general del mundo, donde el concepto de razas o pueblos superiores resulta inadmisibile.

Su esencial humanismo no solo descansaba en sus propósitos para la nación y el desarrollo y realización integrales del hombre, sino en el ideal de una condición humana universal, nutrido de las más diversas fuentes históricas, pero sustentado además en una base muy sólida: la identidad de principios metafísicos en naciones y hombres, esto es, de esencias constitutivas últimas.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, p. 82, Editorial Paidós, Barcelona, 1978.

<sup>21</sup> Iuri Lotman: «El texto en el texto», en *Criterios*. Número especial, p. 23, La Habana, julio de 1993.

<sup>22</sup> Lourdes Rensoli e Ivette Fuentes: *Lezama Lima: una cosmología poética*, p. 114, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990.

Tal proyecto para la conformación de lo cubano va acompañado de un ansia de progreso que no desdeña el pasado, de una búsqueda constante de nuevos/viejos horizontes culturales; lo que le permite asimilar, como veremos, una abrumadora variedad de influencias manifestadas muchas veces como intertextualidad. Dentro de esa búsqueda y esa práctica cultural asumida por Orígenes, las revoluciones – la del 30 y la que triunfó en 1959 – son episodios cruciales, porque a la teleología como propósito se une la teleología como proceso real, orientación por medio de la acción humana; de ahí el orgullo del autor por su participación en las manifestaciones antimachadistas y las palabras de elogio para la Revolución cubana.

Desde la reformulación teatral de los mitos griegos, el receptor ha cumplido un papel fundamental en la reconstrucción del sentido que la intertextualidad demanda. El moderno cuenta con el consentimiento del lector. El posmoderno no pretende que su receptor decodifique el cúmulo de relaciones dialógicas que moviliza; las huellas de su proceder están en el texto, la competencia lectora y el contexto determinarán el grado de penetración en un entramado textual que satisface a cada quien según su capacidad.<sup>23</sup> Valga la siguiente cita como resumen de la diferente actitud en cada época:

«El arte moderno toma la intertextualidad como su instrumento, y eso porque cree que tiene derecho a ello, ya que cree en la fuerza de lo nuevo que aporta. El postmoderno, en cambio, toma la intertextualidad como su destino, puesto que cree que esta forma parte de la naturaleza de la literatura y puesto que conoce la fuerza de la tradición. Por tanto: el modernismo ve la ruptura con el pasado como una condición del futuro; el Postmoderno, al contrario, considera que una condición del futuro es que se entienda y se asimile el pasado».<sup>24</sup>

¿Acaso no se propuso Orígenes, y específicamente su decano, una asimilación de la tradición cultural cubana y universal para la construcción del futuro? Más aún, ¿no estaba fundada esa

<sup>23</sup> Se trabaja aquí con la noción de lector ideal, no con los lectores empíricos, y con la certeza de que todo en el texto se encuentra en potencia hasta que la competencia lectora lo actualiza; por ende, esa recepción es un fenómeno móvil y es posible determinar fronteras luego de las cuales el reconocimiento del intertexto no afecta la comprensión de la obra.

<sup>24</sup> Pavao Pavlicic: «La intertextualidad moderna y la posmoderna», en *Criterios*. Número especial, La Habana, julio de 1993, p. 171.

utopía en la condición de reinventar la tradición allí donde no existiese, de retomar lo no realizado clásicamente?<sup>25</sup> Esos preceptos de la poética origenista conducen a la hipótesis de que el empleo de la intertextualidad en *Paradiso* tiene un signo posmoderno; es pertinente una caracterización global de la intertextualidad en la obra que apunte tal hipótesis para develar su relación con el problema identitario.

La edición crítica de la novela incluye un índice de «Títulos de obras citadas y personajes literarios aludidos» y otro de «Mitología y religión» que cuentan con 104 y 195 entradas respectivamente.<sup>26</sup> Estos intertextos particularizantes se dan en formas concretas que van desde la cita textual de los versos barrocos en el «Cubilete de cuatro relojes» del capítulo XIV, hasta la alusión de una obra o la mención de un personaje literario en misión de apoyar la caracterización de ambientes y personajes. Lo más llamativo de estos repertorios, amén de la pluralidad cultural de las fuentes, es que en tan cubana novela solo se mencionan cuatro obras nacionales y una latinoamericana y que, de ellas, únicamente el soneto de Luis Sandoval y Zapata existe.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Una de las fundaciones más reconocidas de la obra lezamiana es la de la literatura colonial cubana, que comienza con el *Diario* de Cristóbal Colón, pasa por la obra de cronistas como Pedro Mártir de Anglería y Hernando de Soto, continúa frente al *Espejo de Paciencia*, y desemboca en la era de José Martí. Aquí también, desde su obsesión por los *orígenes* y por su emergencia universal, Lezama Lima optó por una tradición otra, inclusiva de lo particular y lo general, por lo que la negritud y la hispanidad a ultranza no entran en estas eras imaginarias de la literatura colonial insular.

<sup>26</sup> En José Lezama Lima: *Paradiso*. Edición Crítica, pp. 759-762, Cintio Vitier (coord.), ALLCA xx, Madrid, 1997.

Todas las referencias serán hechas por esta edición. Por supuesto que la intertextualidad en la novela va mucho más allá de lo que pueden contener unas tablas, por mucho esmero que se haya puesto en su confección; trabajamos con estos instrumentos porque son de total confianza y porque se intenta un acercamiento al tema, medio para llegar al fin de esta investigación: la configuración del tiempo artístico en *Paradiso*.

<sup>27</sup> La *Silogística poética* y la *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas* son obras de Oppiano Licario, esta última apareció fragmentada en la papelería del autor, se encuentra recogida en Iván González Cruz (transcripción, selección, prólogo y notas): *Archivo de José Lezama Lima: Miscelánea*, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1998; la «Triangulación de Matanzas» es la tesis de grado del Coronel, José Eugenio Cemí; y la *Misa a la Caridad* nunca fue compuesta, salvo que Lezama se esté refiriendo al *Himno a la Virgen*, del mismo Esteban Salas, como apunta Vitier en la nota 17 del capítulo III de la edición crítica de la novela. Cfr. José Lezama Lima: ob. cit., p. 472.

Lo mismo sucede con las apelaciones intertextuales a hipotextos mítico-religiosos. Más allá de la relación que José Juan Arrom describe entre el apellido Cemí y las imágenes divinales taínas,<sup>28</sup> y la obligada mención a la Patrona de Cuba, solo se encuentran las referencias a Cotzbalam, Xibalbá y Viracocha dentro de un universo de héroes culturales y dioses que, aunque principalmente griegos y cristianos, proceden de diversas tradiciones.

De una parte las pseudocitas; de otra, la relación con hipotextos tan desdibujados como los mitos y las tradiciones religiosas; y, por si fuera poco, la multiplicidad atronadora de fuentes frente a las tímidas apelaciones insulares. La clave para la lectura de este proceder la ofrece el mismo autor en su ensayo seminal *La expresión americana*:

«Nuestro punto de vista parte de la imposibilidad de dos estilos semejantes, de la negación del desdén a los epígonos, de la no identidad de dos formas aparentemente concluyentes, de lo creativo de un nuevo concepto de causalidad histórica, que destruye el pseudo concepto temporal de que todo se dirige a lo contemporáneo [...] He aquí el germen del complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver. Sudoroso e inhibido por tan presuntuosos complejos, busca en la autoctonía el lujo que se le negaba [...] pero ha olvidado lo esencial, que el plasma de su autoctonía, es tierra igual que la de Europa. Y que las agujas para el rayo de nuestros palacios, se hacen de síntesis, como la de los artesanos occidentales, y que hincan, como el fervor de aquellos hombres, las espaldas de un celeste animal, igualmente desconocido y extraño».<sup>29</sup>

Recuperar el pasado desprejuiciadamente, invencionar nuevos textos compuestos con el material de otras eras imaginarias. Nótese cómo se juntan aquí la reflexión sobre la identidad cultural y la intertextualidad como mecanismo impulsor de la cultura, ya que «el desarrollo de la cultura, al igual que el acto de la conciencia creadora, es un acto de intercambio y supone constantemente a «otro»: a un partenaire en la realización de ese

<sup>28</sup> Cfr. Ob. cit., pp. 469-470.

<sup>29</sup> «Mitos y cansancio clásico», en *El reino de la imagen*, p. 376, Biblioteca Ayacucho No. 83, Caracas, 1981.

acto».<sup>30</sup> También es evidente la apuntada relación entre las concepciones culturológicas de Lezama y Mijaíl Bajtín; tan cercano (meta)diálogo engendra textos como el que aquí se estudia.

La intertextualidad particularizante tiene otras realizaciones interesantes; Lezama Lima incluye en la novela textos escritos por él como la carta del tío Alberto a Demetrio y las décimas que anteceden la muerte del mismo Alberto. A estas relaciones texto-texto se suma el carácter reflexivo de la novela, sobre todo en la segunda mitad, hecho que la acerca a la ensayística; la relación con la crónica costumbrista en pasajes descriptivos de La Habana; la muy tratada condición lírica del texto, su elevada tropologización, su puntuación respiratoria, su demanda de lecturas circulares como las del verso;<sup>31</sup> y, sin ánimo de agotar, el sustrato mítico profundo que analiza Margarita Mateo en la obra antes citada.

*Paradiso* resulta, incluso desde un acercamiento inicial como el que aquí realizo, asombrosamente intertextual; es un «enunciado de carácter abierto, que no aspira a construir un mundo presentado continuo, transparente y consecuente, que no destaca ese mundo, sino más bien el hecho de que se cuenta sobre él»,<sup>32</sup> razón por la que el intertexto se convierte en un mecanismo crucial en la gestión de sentido. La relación con la oralidad, el contacto con otros géneros cercanos al discurso testimoniante como la autobiografía, las llamadas a Dante, no solo a través de lo infernal de esas alusiones recogidas en los índices arriba citados, y a Platón, más allá de los inmensos diálogos reflexivos del segundo ciclo; los sueños, las visiones, las recetas de cocina crean un mundo pasmante, un pulpo inatrapado que hace estallar cualquier jarra minoana.

Describamos estos mecanismos en el pasaje de excelente factura que inaugura el capítulo IX: la revuelta estudiantil. Sujeto activo y orgulloso de la manifestación del 30 de septiembre de 1930, incluso de las reuniones preparatorias de la misma,<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Iuri Lotman: «Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)», en *Criterios*. Cuarta época, (32): 126, La Habana, julio-diciembre de 1994. Por otro lado, la invención ha sido una constante en el proceso de autorreconocimiento e identificación imaginaria del continente.

<sup>31</sup> Sobre los efectos de la intertextualidad en la lectura cfr. Michal Glowinski: ob. cit.

<sup>32</sup> Michal Glowinski: «Acerca de la intertextualidad», en *Criterios*. Cuarta época, (32): 194, La Habana, julio-diciembre de 1994.

<sup>33</sup> Cfr. Raúl Roa: «Rafael Trejo», en *La revolución del 30 se fue a bolina*, p. 216, Ciencias Sociales, La Habana, 1973.

Lezama asume la postura del testimoniante; el diálogo con sus recuerdos se halla mediado por la intertextualidad y la confrontación con otros discursos. Así describen Vitier y Prats Sariol la relación con las crónicas de Raúl Roa, hipotexto fundamental del pasaje:

«Si comparamos la versión de Roa [...] y de Lezama, encontramos los mismos datos básicos, incluyendo el clarín de Alpízar, evocador de las cargas mambisas, y los puntos clave del trayecto en que la refriega con el ejército y la policía fue más encarnizada [...] Las diferencias, sin embargo, son las inevitables entre un testimonio realista, aunque enfebrecido y con una tendencia a la velocidad del cine mudo, y un testimonio imaginativo dominado por la hipérbole y los recursos del lenguaje homérico».<sup>34</sup>

Lezama sigue a Roa incluso en la presentación del halo trágico de la mañana, pero no solo lo imaginal y el lenguaje homérico e hiperbolizado son las notas dominantes del nuevo discurso: el autor de *Paradiso* lleva al extremo la plasticidad y sonoridad que la crónica guarda en ciernes. He aquí el clarín y la bandera en sus dos versiones:

«Aumentó el vocerío:

– ¡Muera Machado! ¡Abajo la tiranía!

Un toque de clarín ahogó el tumulto y enfebreció aún más los ánimos. Era Félix Ernesto Alpízar. Armando Feíto desplegó una bandera cubana».<sup>35</sup>

«Inmediatamente los estudiantes comenzaron a gritar muerte para los tiranos, muerte también para los más ratoneros vasallos babilónicos. Unos, de los islotes arremolinados, sacaron la bandera con la estrella y sus azules de profundidad. De otro islote, al que las radiaciones parecían dar vueltas como un trompo endomingado, extrajeron una corneta, que centró el agujón de una luz que se refractaba en sus contingencias, a donde también acudía la vibración que como astilla de peces soltaban los machetes al subir por el aire para decidir que la vara vuelva a ser serpiente».<sup>36</sup>

El centro oracional en el texto de Roa, los gritos, la bandera y el clarín, son eclipsados por complementos cuya extensión y

<sup>34</sup> «Notas finales», en José Lezama Lima: *Paradiso*, ed. cit., p. 487.

<sup>35</sup> Ob. cit., p. 217.

<sup>36</sup> Ob. cit., pp. 224-225.

expresividad (metonimias e hiperbatones mediante) acaparan la atención. La conversión de los personajes en actores de carácter masivo eleva la identificación y el rasgo sintético del discurso lezamiano. Esta no es solo la manifestación del 30 de septiembre, es una imagen de la febril participación estudiantil en la vida política de toda la República, inspirada en los machetes y dianas mambisas.

Igual función tiene la transfiguración de Julio Antonio Mella, sujeto imposible en tal fecha, símbolo de luz y guía del estudiantado cubano, porque su imagen continúa actuando en la historia. Especial atención merece en su caracterización la doble referencia a la venganza. La primera aparición es para justificar la elección de la máscara apolínea, un dios «no vindicativo, no obscuro, no ctónico» (: 224); sin embargo, en el siguiente párrafo, acusa a los cobardes que huyen aterrorizados al ver su mirada vengadora «que caía sobre ellos, arrancándole pedazos de la camisa con listones rosados, sangre ya raspada» (: 225). La contradicción es solo aparente si atendemos a que vindicativo es también el discurso o la acción donde se defiende la fama propia, puede entonces Apolo, el que hiere de lejos, arrancarle las tiras del pellejo a los espantadizos, como quería Mella: «El odio que crispa nuestras manos – que desean ser garras– y la venganza que llena de un fiero fulgor la mirada – que aspira a ser rayos de muerte han matado lo que de humano pueda existir en un oprimido».<sup>37</sup>

La escapada de algunos estudiantes no se encuentra en el texto de Roa, allí «huían como bólidos los transeúntes. Estrépitos de puertas. Disparos. Gritos».<sup>38</sup> El cronista exalta el valor intachable de los manifestantes frente a la indiferencia de la mayoría del pueblo; mal denunciado en la época por Mella, Enrique José Varona y Rubén Martínez Villena. El narrador, por su parte, crea un mundo menos maniqueo, la síntesis que se propone es la de una nación que se despierta al grito estudiantil. Dos momentos de su discurso están dedicados al entorno de la manifestación. El primero es la mutación literaria del citado pasaje de

<sup>37</sup> «El grito de los mártires», en Hortensia Pichardo: *Documentos para la historia de Cuba*, t. III, p. 346, Ciencias Sociales, La Habana. En el mismo texto Mella habla de venganza cuatro veces más.

<sup>38</sup> Ob. cit., p. 217.

Roa; el segundo, la tematización explícita hecha por el autor implícito.

«Las guaguas comenzaron a llenar la plaza, chillaban sus tripulantes como si ardiesen, lanzaban protestas del timbre, buches del escape petrolero, enormes carteras del tamaño de una tortuga, que cortaban como navajas tibias. Rompieron por las calles que fluían a la plaza, carretas frutales que ofrecían su temeridad de colores a los cascos equinales, que se estremecían al sentir el asombro de la pulpa aplanada por la presión de la marcha maldita. La pella que cuidaba la doradilla de los buñuelos, se volcó sobre los ojos de los encapuchados. Una puerta de los balcones de la plaza, al abrirse en el susto de la gritería, escurrió el agua del canario que cayó en los rostros de los malditos como orine del desprecio, transmutación infinita de la cólera de un ave en su jaula dorada. La mañana, al saltar del amarillo al verde del berro, cantaba para ensordecer a los jinetes que le daban tajos a la carreta de frutas y a la jaula del canario». (: 225)

Nótese cómo a la puerta se unen las carteras, las frutas, el canario, la mañana toda. El animismo de estas líneas, la plasticidad, la excentricidad de la única oración protagonizada por humanos, complementan la visión de Roa. Exacerba Lezama lo sinestésico del hipotexto; construye una imagen donde la ciudad animizada protege a los estudiantes como «la pella que cuidaba la doradilla de los buñuelos».

La segunda evocación tiene un tono más expositivo. Está centrada en el tráfico de las calles Galiano, Belascoaín e Infanta, círculo de transeúntes «pasando veinte veces por delante de cualquier insignificancia [...] hasta que la estrella se va amortiguando en nuestras apetencias y queda por nuestra subconsciencia como estrella invisible» (: 227); causa secreta de la manifestación y de todas las luchas del pueblo cubano. La queja dolorosa aparece en los versos de *La pupila insomne* (1936):

Mas, ¿adónde marchamos olvidándolo todo:  
Historia, Honor y Pueblo, por caminos de lodo,  
si ya no reconoce la obcecación funesta  
ni aún el sagrado y triste derecho a la protesta?  
¿Adónde vamos todos en brutal extravío  
sino a la Enmienda Platt y a la bota del Tío?<sup>39</sup>

<sup>39</sup> «Mensaje lírico civil», en Hortensia Pichardo: ob. cit., p. 123.



Villena emplea también la ironía en la caracterización del «Honorable Jefe» de gobierno, y llama apolonida al destinatario de sus versos, José Torres Vidaurre, con cuyos apellidos ensaya etimologías y símbolos. El tono épico, la mitologización del conflicto, el signo, rastreable en toda la poesía cubana desde Heredia, de la estrella y el recuerdo de los mambises son otros puntos de coincidencia entre ambos discursos.<sup>40</sup>

Tanto la producción como la circulación y recepción de los textos constituyen procesos, prácticas de agentes sociales que realizan opciones y selecciones en el marco de las alternativas disponibles. Tales opciones no son operadas solamente a partir de criterios estéticos, sino también de sus relaciones con el contexto. Desde este punto de vista la intertextualidad constituye hoy una posibilidad de aumentar la probabilidad de que el propio discurso se imponga, sea aceptado; y adquiere, por otro lado, un papel relevante en la construcción del sujeto de la enunciación como categoría que se define dentro de un sistema de relaciones, entre las cuales destacamos aquí las relaciones con otros textos/discursos. Lezama Lima ha codificado en la novela relaciones múltiples y numerosas, que caracterizan más al proceso de producción-recepción que al texto mismo, y delatan la filiación posmoderna, si seguimos los criterios de Pavlicic, del empleo de la intertextualidad en la novela. Filiación raigalmente atada a dos procesos vitales de la formación de la literatura latinoamericana: parodia y carnavalización.

Margarita Mateo estudió cabalmente este tipo de relaciones entre la novela y el discurso mítico. No ahondaré entonces en esta temática. El mito se ubica en la raíz de la estructuración y el sentido de *Paradiso*, en la configuración de sus personajes, su tiempo y espacio artísticos.<sup>41</sup> Esa configuración mítica del espacio está íntimamente relacionada con lo insular y los viajes en la obra.

Tanto en la vida del autor como en la de sus personajes los viajes son pocos, pero no desdeñables. Los ancestros de Cemí vivieron en Tampa, donde conocieron a Martí y participaron de la organización de la lucha. Los recorridos habaneros de Cemí, entre los que podemos incluir sus mudanzas, ocupan bellos y

<sup>40</sup> Más adelante veremos cómo Lezama destruye esa solemnidad al final del capítulo por medio de la carnavalización.

<sup>41</sup> Para ampliar, cfr. ob. cit.

variados pasajes en el texto. Santa Clara, el viaje difícil a la ciudad, ocupa un lugar especial dentro de los espacios paradisíacos. Sin embargo, es en su relación con la muerte y la Isla donde el tema del viaje adquiere un matiz crucial: la espiral sónica que se ocupa de la muerte de los varones que preceden al héroe lo explicita:

«Parecía esa muerte completar las Navidades sombrías de Jacksonville, cuando Andrés Olaya tuvo que emigrar. No había sido suficiente el recuerdo de esa tristeza, era una nueva exigencia mucho más terrible. Necesitaba adquirir forma, derribar, ofrecer víctimas. Pero Olaya había regresado con su diabetes, con las mortificaciones de su hijo Alberto, para morir a los cuarenta y cuatro años de edad, en el recuerdo de su hijo Andresito, salido de la bruma con su pequeño violín, bajo la escarcha que enrojece de nuevo sus mejillas, a brindar su Chaikovsky a la tómbola de los emigrados. Pero el abeto norteño exigía de esa familia nuevas ofrendas funerales. La tristeza de los años finales de Andrés Olaya, había sido contrastada por la sangre del hijo del Vasco, que venía a constituirse en el centro de esas dos familias por su enlace con Rialta. Pero el tiempo de destruir había de ser mucho más inexorable con el Coronel, su robusta plenitud tendría que operar sobre treinta y tres años, que fueron los que vivió».<sup>42</sup>

Alberto Olaya muere en la noche insular, pero separado de su isla matriz, la casa de Prado, por su conducta díscola. Otro elemento a tener en cuenta es la condición autoral de peregrino inmóvil. Esos espacios ajenos a la Isla son traídos al texto por un discurso memorante, un sujeto que imagina, más que recordar, lo que sucedió allá en Jacksonville, Kingston, Pensacola, etc. No hay traslado efectivo sino tránsito imaginal de una voz anclada en el centro, en la Isla, en el paraíso.

Tampoco es necesario un estudio minucioso para notar la avasallante presencia de la luz tropical, de los sabores y olores insulares, de la importancia del mar en la novela, en su carácter benéfico y a la vez monstruoso, como en el boquerón del Morro. Pero no es esa la única Isla. La Habana de *Paradiso*, que es La Habana intramuros, es un segundo círculo. Atravesar sus murallas engendra en Cemí un desasosiego que resuena en la muerte

<sup>42</sup> José Lezama Lima: *Paradiso*, ed. cit., p. 156.

de Alberto, camino a Marianao, y en los trabajos y desdichas de Foción, rumbo a Santa Clara. El círculo se estrecha aún más al llegar a los límites de la casa familiar, refugio de sus habitantes, abierta siempre en su hospitalidad como la Isla.<sup>43</sup> Ninguna de estas «islas» es un sitio de incomunicación, de soledad, sino el locus preferido del intercambio, la matría.

«Esas dos calles [Obispo y O'Reilly] fueron siempre sus preferidas, en realidad, son una sola en dos tiempos: una para ir a la bahía, y otra para volver a internarse en la ciudad. Por una de esas calles parece que se sigue la luz hasta el mar, después el regreso, por una especie de prolongación de la luz, va desde la claridad de la bahía hasta el misterio de la médula de saúco. [...] Esas dos calles tienen algo de barajas. Constituyen una de las maravillas del mundo. Raro era el día que Cemí no las transcurría, extendiéndose por sus prolongaciones, la plaza de la Catedral, la plaza de los Gobernadores generales, la plaza de San Francisco, el Templete, el embarcadero para la Cabaña, Casablanca o Regla».<sup>44</sup>

La pausa descriptiva elaborada por el narrador en este pasaje sirve de tránsito al protagonista desde la soledad enfermiza de su habitación hacia la alegría del encuentro en la ciudad. Nótese cómo la ciudad se prolonga cruzando la bahía y no adentrándose en «tierra firme». La primera de las rutas trazadas se encuentra unguada por la luz, la segunda, por el misterio; pero sin que esta oposición sea irresoluble, el Obispo y el General viven en un tiempo homogeneizado por el «plasma del alma».

Lo insular en Lezama, y mucho más en esta concreción de su sistema poético que es *Paradiso*, tiene otra dimensión de trascendental importancia: la actitud adánica de renombrar la realidad, que se inicia en la literatura latinoamericana con Colón y los cronistas. En el lenguaje de estos autores fundantes la metáfora y la hipérbole son los recursos favoritos para asediar la Isla, Lezama acude fundamentalmente a la metonimia, que le ofrece mayores posibilidades de asociación y cuya ruptura relativa mantiene viva la ironía en el discurso.

Claro que la insularidad lezamiana no es la ingenua y sorprendida de los padres fundadores, él recupera y supera esa

<sup>43</sup> Otro locus con idéntica funcionalidad y limitaciones espaciales son los campamentos militares en los que el protagonista vivirá durante su niñez.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 236.

actitud que a la altura del *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938) ya le parece tan empobrecedora como la de la poesía negra, que nos conducía a otra variante de lo insular: la antillanidad. Jamás aceptaría Lezama la idea de un aislamiento perpetuo, sigue la universalidad de Martí, de Casal, busca la comunicación que no termina en lo hispano o lo negro. Por eso cada imagen de lo insular en el texto es un espacio de comunicación, de intercambio.

Antes de pasar a la particular mirada sobre lo negro me gustaría recurrir a una última imagen de la isla en Lezama: el poema, la obra de arte. *Paradiso* es un mundo autónomo, creado desde la misma actitud que un poema; un momento de aislamiento, una excepcionalidad o particularismo que es lo que le otorga su verdadera dimensión universalista. El capítulo X alberga un largo pasaje en el que vemos al protagonista en la soledad de sus ejercicios poéticos, aislando cada significado y recomponiéndolo luego desde el juego de las asociaciones.

Antes apuntaba que las relaciones interraciales son un tópico recurrente en el discurso literario caribeño según Álvarez-Mateo. No se trata solo, por supuesto, de la relación étnica; el mestizaje racial en nuestras tierras tiene consecuencias más profundas en el mestizaje cultural, en el nacimiento de una comunidad que, incluso al conformar un etnos-nación único, como en el caso cubano, muestra una pluralidad de identidades, o mejor, una identidad plural. Donde son más evidentes las relaciones unas y diversas que conforman nuestra identidad es en la configuración de los personajes de la novela.

La sangre de José Cemí tiene dosis española (la bisabuela Gambita, hija de un Oidor), vasca (su abuelo paterno), inglesa (por Eloísa, abuela paterna), y criolla. De esta variedad europea y nacional hereda Cemí su carácter; de esto nos enteramos en pasajes de evidente cubanía como los de la emigración en Jacksonville o la conversación entre doña Munda y José Eugenio, cuyo hipotexto central es *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de don Fernando Ortiz. A estos relatos escuchados se sumarán los del mulato Juan Izquierdo, de quien nos encargaremos más adelante. Pero no es este el único personaje de insólita ascendencia: la madre de Fronesis es la vienesa María Teresa Sunster y en el solar adjunto al campamento conviven las criollas familias de Mamita y de Juan Cazar con la austriaca

Sofía Kuller y su hijo, mientras la margarita tibetana es poseída por un escultor polinésico y Lupita se rinde al japonés dueño de «El triunfo de la peonía».

Esta diversidad permea, como se vio anteriormente, las referencias intertextuales de la obra; sin embargo los personajes asiáticos y afrodescendientes tienen un peso mayor en la trama. El pasaje donde con más soltura se mueve un oriental es el de la juventud de Andrés Olaya en Matanzas, los escauceos de este con el sirviente chino y el cocinero español de Elpidio Michelena, que le valen una declaración de principios identitarios: «Estos cachirulos, el suspirante chinito y el español panzón, se creen que yo tengo que ser igual que ellos y he tratado de demostrarles rápidamente su grosera equivocación».<sup>45</sup>

El chinito protagoniza junto a la mujer-manatí la mágica coincidencia de la casa líquida del capítulo tercero. En esta noche rocambolesca y trágica Lezama destruye y reanima la forma y el contenido de su discurso. El chino, descendiente venido a menos de dinastías imperiales, se convierte en una suerte de hechicero que rige los destinos de los conjurados a esta fiesta del barroco. El matiz irónico y despectivo de aquel «suspirante» inicial se confirma en el resto de los ¿nombres?: Buñuelo de Oro, Nubes Precipitadas, Pasa Fuente Veloz, Quieto Presuroso, Bandeja Saltamontes, que remedan la usanza asiática del arte de nombrar y el pasaje anterior. Los imaginados nusimbaltas danzan junto a Esteban Salas y Plácido se «disfraza» de «mestizo en octavo muy frotado con ceniza».

Hay humor, ironía, burla, en el tratamiento de ese chinito y, como enseguida veremos, en el de muchos de los personajes negros y mulatos. Pero no se trata de un acto de discriminación racial o cultural. Lezama descalifica cualquier acto sin finalidad creadora; muchos personajes blancos secundarios serán tratados con idéntico rasero: Florita Squabs y su hija, Martincillo, Baena Albornoz. No conozco ningún análisis del negro en la obra narrativa de este autor; un estudio así me parece condenado desde el inicio a la esterilidad. No es ese el camino por el que Lezama fija una identidad; la otredad convertida en centro engendra nuevas tiranías. Echemos, no obstante, una ojeada a los afrodescendientes del *Paradiso*.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 47.

El único personaje mulato trazado ampliamente en las páginas de *Paradiso* es Juan Izquierdo, el típico cocinero que Lezama configura siguiendo la tendencia exteriorizante de los grabadores del siglo XIX y el teatro vernáculo: jaranero, manirroto, jugador, con un habla repleta de exageraciones, dado al alcohol pero que prepara platos como un chef parisino. Es, en la infancia de José Cemí, un eslabón más de la entrada del protagonista al mundo de la palabra y la imaginación, pero también al mundo de lo cubano. No debe confundirnos la caracterización; no aprecio en Lezama rasgos de colonialismo, como tampoco son cursilerías o desaciertos de narrador principiante los juegos con la novela decimonónica. Juan Izquierdo, como el resto de los personajes mestizos o negros, son el fondo sobre el que se mueve la familia cubana criolla que el autor retrata.

El acto que lo castiga, la mano del Coronel, no va dirigida a su piel, sino a su hombría rebajada al levantarle la mano a una mujer. Su recuperación, en los finales del capítulo inicial es un bello pasaje donde la casa desazonada recupera la alegría perdida, solo doña Augusta, oculta tras las persianas, sigue temiendo al negro.

«Lloraba el mulato, como una gárgola, lagrimándose por los oídos, los ojos y las narices. Su telón de fondo era sombrío e irresoluto. Muy pronto el Coronel se le acercó, pegándole un golpe en el hombro y le dijo: - Mañana ve a cocinar, para que nos hagas unas yemas dobles que no tengan orejas de elefante - . Se rió alto, teniendo la situación por el pulso. El mulato lloriqueó, arreciaron sus lágrimas, sonsacó perdones. Cuando se alejó parecía pedir una guitarra para pisotear la queja y entonar el júbilo».<sup>46</sup>

Otro pasaje de excelente factura humorística y caribeña es protagonizado por un negrón gendarme de las calles de Kingston. La rosada y abobada piel del cubano-danés que acompaña al Coronel recibe el impacto del mal olor de las axilas del jamaíquino. Incapaz de curarse con afeites, el doctor hace llamar al policía y este, en un ritual que Lezama relaciona con la mitología griega y la masonería, recupera solemne sus demonios, «derivación mágica de su labor de conductor del tráfico en la principal calle de Jamaica».<sup>47</sup>

El resto de los personajes vienen a la historia asociados a lo que en el contexto de producción de la obra era su rasgo

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 33.

definidor: la religiosidad de origen africano. El Rey Lulo, descendiente de reyes de Tanganyka; el conquito oracular de soluciones infusas que cura a Vivino; el negro guardián de la biblioteca que ve el espíritu del Coronel en las noches de la Real Fuerza; y la Chacha, mestiza visionaria de acento dulce que comunica al protagonista con Arístides Fernández. No hay un solo matiz de desprecio en la voz narrativa hacia estos personajes, todo lo contrario. Solo la mirada ignorante e iracunda del capitán Viole juzga las prácticas de Tránquilo en Sancti Spíritus, el narrador se encarga de desmentirlo.

Dentro de la misma concepción estereotipada se encuentran asociados a lo sexual personajes episódicos como Adolfo y su hermana, la «querendanga habanera» del dueño del Tres Suerte y la mestiza de un solar, en cuya descripción se detiene, gratuitamente, el narrador: «salió una mestiza de la cuartería cercana, enfundada en un túnico azul muy pálido, con aretes de coral, de un rojo boca de perro masticando nubes algodonosas, con la nariz de suave ondulación como se ve en algunas apsaras de los templos indios». (306) La burla suele venir de los intentos de estas mujeres por «adelantar la raza», pintándose el pelo de rubio.

En este mismo campo semántico, pero más relacionado con la música ritual, se encuentran los desvaríos del coreógrafo y bailarín Serge de Diaghilev por los ritmos yorubas, y las técnicas aplicadas por la esposa de Juan Longo para sacarlo de su estado cataléptico, haciendo que el tambor reconduzca la sangre extraviada del músico. Estas alusiones se corresponden con la valoración lezamiana de la poesía de avance en Cuba, engolosinada con lo exterior, acto poético sin finalidad cierta:

«[su] principal hallazgo ha sido la incorporación de la sensibilidad negra [...] Mas claro, un elemento percutible, en su más elemental forma musical, no produce más que una poesía anecdótica. Esto se debe a que un sujeto disociado intenta apoderarse de un objetivo ambiguo; a que se confunde, por ahora, el accidente coloreado con la sustancia mítica, con la esencia vivitiva. Claro está que estos temas de sensibilidad sólo pueden ser tocados por nosotros en sus primeros planos, pues nos ofrecen todavía un material clareador, ascendido ya a concepto o a entelequia».<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Alfredo Chacón (selec., prólogo, cronología testimonial y bibliografía): *Poesía y poética del grupo Orígenes*, p. 245, Biblioteca Ayacucho 182, Caracas, 1994.

En el mismo plano de base están las menciones a los cuatro mulatones apocalípticos que rondan el solar de Mamita; las «reglanas casas de Santería» que custodian con sus frutas la bahía habanera; el apodo dado por Alberto Olaya al tío Demetrio: Guasa Bimba, ingeniosa combinación de jefes tribales del Congo y palidez engañosa y fusiforme; y el triunfo de Victoria, graciosa e hiperbólica mestiza que domeña la finura francesa de los zapatos nupciales de Rialta. Nótese la sutil y bella comparación de este último gesto con la salvación de los Juanes por la Virgen Patrona de Cuba.

«Irrumpió entonces benévola, con la placidez de una Eleonora Duse dictando sus memorias, Victoria, que sin estar rodeada de velos en la proa de cobre, se ciñó las botas, pareció como si las engatusase, reclamó un poco de olvido, continuó sus ceñimientos y alfileres en convenidas distancias. Se sonreía. Cuando terminó de sudar y comprobar «los principios generales» de madame Casilda, desapareció como impulsada por la obertura turca de Mozart, y reapareció con un cojín donde se ofrecían los dos botines amaestrados».<sup>49</sup>

En el *Paradiso* el color de la piel no es marca *per se* de identidad, todos los personajes y referencias se mezclan en el origen, como las fuentes culturales que el autor recontextualiza, para mostrar un mestizaje que supera la cuestión étnica o racial. Muchas veces el calificativo de mestizo no alude siquiera a lo mulato, sino a lo fusionado en diversos niveles. Mientras Ballagas, Guillén y otros exaltaban poética y legítimamente los valores de la raíz negra nacional, Lezama se ubicaba en un génesis utópico donde los fragmentos habían alcanzado ya la imantación, superador de la dicotomía entre la hispanidad regente y la negritud emergente.

Enemigo de un concepto monolítico de lo cubano, Lezama opta por recontextualizar la tradición, la que consideramos propia y la ajena, por lo híbrido, lo impuro, lo descentralizado. La importancia de las experiencias sexuales en la novela, como parte del interés en representar la sensualidad cubana, es un ejemplo de la recuperación y recontextualización de los márgenes, máxime si consideramos que lo homoerótico tiene un peso acentuado en el texto.

<sup>49</sup> José Lezama Lima: *Paradiso*, ed. cit., p. 121.



Hasta *Oppiano Licario* toda esa marea de alusiones, encuentros y desencuentros homosexuales iniciada por «Fugados» no encontrará cauce, quince años antes de que la representación de las relaciones nación-homosexualidad adquirieran una mayor significación y extensión narrativa; pero desde *Paradiso* se hace explícita la necesidad de incorporar al sujeto homosexual en el proyecto de nación. La voz de Lezama, perdida luego en las tormentas del desierto gris, era consecuencia de la reactivación de la tradición marginada en la que figuraba su amado Casal junto a Carlos Montenegro, Hernández Catá y Ofelia Rodríguez.

No me refiero solo al apetito progresivo de Farralúque por los orificios sagrados, a las ocultas descenciones de Baena Albornoz, o la enorme escena del capítulo IX sobre la condición homosexual; sino a ese triángulo amoroso en el que cada ángulo encarna una faceta de lo gay; a esa pérdida gradual de lo macho en la muerte sucesiva; y, sobre todo, a ese paladeo del lenguaje, desvío, amaneramiento que no pocas veces convierte al falo en objeto del deseo, como cuando se compara la aparición de la poesía con la del «retroceso del balano y la aparición del casquete de cornalina»,<sup>50</sup> o en la visión que cierra el capítulo IX:

«De pronto, entre el tumulto de los pífanos, vio que avanzaba un enorme falo, rodeado de una doble hilera de linajudas damas romanas, cada una de ellas llevaba una coronilla, que con suaves movimientos de danza parecía que la depositaba sobre el túmulo donde el falo se movía tembloroso. El glande remedaba el rojo seco de la cornalina. El resto del balano estaba formado de hojas de yagrumas pintadas con cal blanca. La escandalosa multiplicación de la refracción solar, caía sobre la cal del balano desviándola, de tal manera que se veía el casquete cónico de la cornalina queriendo penetrar en las casas, o golpeando las mejillas de las doncellas que acababan de descubrir el insomnio interrogante de la sudoración nocturna. Un genio suspendido sobre el *phallus*, acercaba el círculo de flores a la boca abierta de la cornalina, como una rana cantando al respirar, luego lo alejaba, perseguido por las doncellas romanas, que tendían sus manos como para clavarle las uñas; otras veces, como un tiburón, se reía dentro del círculo de flores.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 452.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, pp. 269-270.

Esta visión es el reflejo transfigurado de todo el capítulo, espejismo de la viril manifestación inicial, carnaval de la indecisión del protagonista que terminará escogiendo el más difícil camino de la poesía, aquelarre de la extensa escena que lo rodeará aún en el capítulo siguiente, escrito años después, cuando aún «pensaba [...] en la novela que yacía oculta detrás de aquellas palabras».<sup>52</sup> Los campos semánticos asociados al colorido, el ruido, la muchedumbre no vienen ya de la mano de lo épico heroico, como en la revuelta estudiantil, sino de lo desproporcionado y lo grotesco. El carnaval se instaura en todos los niveles del discurso cuando el Osiris itifálico, las faloforias dionisiacas y los cultos a Líbero y Venus en Roma se superponen en la escalinata habanera; cuando unos disparos desatan la «fantasía perceptiva» de José Cemí.<sup>53</sup> Y en medio de los festejos ajenos, la imposible carcajada del tiburón insular.

Esa literatura que se torna consciente de sí misma, mirada crítica hacia/en el tiempo, parte de una reconstrucción del lenguaje, de una nueva máscara que destruya la hipocresía del discurso engendrado por siglos de colonialismo y condición subalterna. Es aquí donde el neobarroco preña la identidad de la imagen cubana en *Paradiso*. Dentro de una especialización que no pocas veces remeda una puesta en escena, el mundo es entregado por un tono mitologizante, épico, que eleva la trascendencia de los hechos (mitos, epítetos, dualismo irreconciliable del bien y el mal); tono que alterna con la efectiva ironía y los bajos registros del lenguaje que acompañan todo el discurso lezamiano. Parodia y mezcla perpetua de los modos de representación narrativos y lingüísticos.

Benito Pelegrín estudió este fenómeno de carnavalización y travestismo en el lenguaje lezamiano.<sup>54</sup> Su análisis se centra en el desplazamiento del núcleo tradicional, en todos los niveles de

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 271. La Edición crítica aclara en nota al pie que el manuscrito del capítulo x reza en la hoja-portadilla: «Empezado 3 enero 1962».

<sup>53</sup> Este pasaje final tiene una versión previa en la descripción de las calles Obispo y O'Reilly antes comentada. Allí el solideo morado del obispo, bajo un palio, se junta a los aretes y el bastos florecido del general en un contexto de risotadas de pargos y garzones desnudos con monedas en los labios. El aquelarre se produce entonces en las aguas de la bahía, custodiada por cornucopias y dioses paganos: los afroclubanos Changó y Yemayá.

<sup>54</sup> «Las vías del desvío en *Paradiso*», en José Lezama Lima: *Paradiso*, ed. cit., pp. 621-645.

la lengua, hacia las márgenes; del sujeto inicial hacia el objeto. Este mecanismo de representación es claramente visible en expresiones como «Baldovina se desesperaba, desgredada, parecía una azafata que, con un garzón en los brazos iba retrocediendo pieza tras pieza en la quema de un castillo, cumpliendo las órdenes de sus señores en huída»,<sup>55</sup> donde la amplificación del segundo término de la comparación lo entroniza como centro del discurso; afecta también el discurso del autor implícito, cuyas digresiones terminan siempre con narraciones ajenas tanto a ese matiz reflexivo como a la trama novelar; y trastorna incluso la progresión de la historia como en la escena final de la novela cuando el accionar del protagonista es abandonado y retomado, constantemente interrumpido por extensas pausas narrativas que hacen del escenario el verdadero protagonista.

Tal proceder tiene que ver con la yuxtaposición de modos de representación del tiempo artístico. La *silepsis* es recurso común en la prosa lezamiana, muchos pasajes del texto mezclan la iteración, la descripción y la repetición haciendo estallar la tradicional alternancia y funcionalidad de escenas y sumarios. Pelegrín afirma que se trata de una «prosa poco “dinámica”, pues, estática, *extática*, [...], estética, sumida en su inmóvil y propia autocontemplación».<sup>56</sup> Sin embargo, Lezama gusta de la narración incluso en su obra poética y ensayística.

Todas las voces de esta novela narran y muchas de las pausas descriptivas del texto no son tal, pues se encuentran diseñadas desde el accionar de la mirada o los movimientos escénicos de los personajes. Sucede que lo narrado oculta y detiene muchas veces la línea central del discurso y, mientras el ritmo del relato se acelera, como en el primer y el tercer ciclo de la historia, el ritmo verbal frena la lectura: «el tiempo [...] parece fijado por esa negación del transcurrir verbal, por una dilución casi nominal de la dinámica verbal, por una tendencia ya señalada a la metonimia de abstracción».<sup>57</sup> Tal ocultamiento y desvío, practicado de manera pertinaz, es la base de la ironía del texto, la afectación en el signo lingüístico que produce similares efectos en el literario, variante del resto de los fenómenos aquí comentados.

<sup>55</sup> José Lezama Lima: *Paradiso*, ed. cit., p. 3.

<sup>56</sup> Ob. cit., p. 627.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 638.

La propuesta estética lezamiana erige, más que reflejar, una identidad cultural no solo fundada en la tradición (revalorada por todo *Orígenes* en su momento) o el reflejo epocal; sino en la posibilidad, la utopía deseable. Una identidad que desde la pasmante oratoria martiana no había sido instaurada con tal fuerza en el discurso mismo, y que Lezama logra imbricar magistralmente con esos pretendidos motivos de lo cubano.

Digo pretendidos con entera responsabilidad, *Paradiso*, la obra toda de este autor, demuestra que la expresión americana es en sí un diálogo perpetuo. Los teóricos enseñan que la apertura de lo identitario es tal que el mejor modo de estudiarla es la valoración de sus diversas ganancias y pérdidas. Lezama abrió en la literatura cubana un nuevo modo de construir la identidad: desde lo inclusivo engendrante. Nos brinda esa pluralidad de voces otras, reales e imaginarias, que simultanean con las tradicionales para completar su propuesta de una identidad cultural cubana como imagen y posibilidad.

### **Bibliografía**

- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, LUIS Y JUAN F. RAMOS RICO: *Circunvalar el arte. La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, LUIS Y MARGARITA MATEO PALMER: *El Caribe en su discurso literario*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2005.
- AÍNSA, FERNANDO: *Identidad Cultural de Iberoamérica*, Editorial Gredos, Madrid, 1986.
- ARROM, JOSÉ JUAN: «Lo Tradicional Cubano en el Mundo Novelístico de José Lezama Lima», en *Revista Iberoamericana*. xli (92-93): 469-477, Pittsburg, Pennsylvania, jul.-dic., de 1975.
- BAJTÍN, MIJAÍL: *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989.
- CHACÓN, ALFREDO (selec., prólogo, cronología testimonial y bibliografía): *Poesía y poética del grupo Orígenes*, Biblioteca Ayacucho 182, Caracas, 1994.
- DIJK, TEUN VAN: «Estructura y funciones del discurso literario», en *Estructura y funciones del discurso*, Siglo XXI Editores, México, 2001.
- \_\_\_\_\_: *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Editorial Paidós, Barcelona, 1978.

- GLOWINSKI, MICHAL: «Acerca de la intertextualidad», en *Criterios*. Cuarta época. (32): 185-210, La Habana, julio-diciembre de 1994.
- GONZÁLEZ CRUZ, IVÁN (transcripción, selección, prólogo y notas): *Archivo de José Lezama Lima: Miscelánea*, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1998.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ: *Paradiso*. Edición Crítica, Cintio Vitier (coord.), ALLCA xx, Madrid, 1997.
- \_\_\_\_\_ : *El reino de la imagen*, Biblioteca Ayacucho No. 83, Caracas, 1981.
- LOTMAN, IURI: «Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)», en *Criterios*. Cuarta época. (32): 117-130, La Habana, julio-diciembre de 1994.
- \_\_\_\_\_ : «El texto en el texto», en *Criterios*. La Habana, Número especial, julio de 1993.
- MATEO PALMER, MARGARITA: *Paradiso: la aventura mítica*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002.
- PAVLICIC, PAVAO: «La intertextualidad moderna y la posmoderna», en *Criterios*, La Habana, Número especial, pp. 165-186, julio de 1993.
- PELEGRÍN, BENITO: «Las vías del desvío en *Paradiso*», en José Lezama Lima: *Paradiso*, pp. 621-645, Edición Crítica, Cintio Vitier (coord.), ALLCA xx, Madrid, 1997.
- PICHARDO, HORTENSIA: *Documentos para la historia de Cuba*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1973.
- Prada Oropeza, Renato: *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*, UNAM, México, 1998.
- Rensoli, Lourdes e Ivette Fuentes: *Lezama Lima: una cosmología poética*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1990.
- Roa, Raúl: *La revolución del 30 se fue a bolina*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1973.
- Sarduy, Severo: «El barroco y el neobarroco», en César Fernández Moreno (comp.): *América Latina en su literatura*, pp. 167-184, Siglo XXI, México, 1980.
- Vitier, Cintio: «Crecida de la ambición creadora. La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular», en *Lo cubano en la poesía*, pp. 309-330, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998.