

Ricardo Vázquez  
Díaz

*La identidad y el  
discurso posibles:  
estudio de un pasaje  
crucial en Paradiso*

*Aumenta en el peligro la obligación sagrada*  
Rubén Martínez Villena

**E**l 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>1</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.

Intento en estas páginas aplicar tales presupuestos de análisis a uno de los pasajes más conocidos y significativos de *Paradiso* (José Lezama Lima, 1967): la manifestación estudiantil narrada, casi debería decir descrita, en el inicio del capítulo IX. La cercanía de la teoría bajtiniana a las concepciones artísticas de Lezama

<sup>1</sup> La categoría de autor implícito también fue introducida por Bajtín.

Lima ha sido indicada ya por Severo Sarduy;<sup>2</sup> no obstante, la novela continúa esperando un estudio de este tipo.<sup>3</sup> El enmarañado mundo cultural del que Lezama era poseedor se encarna en todos los géneros por él cultivados (¡cuánto más en la novela!), peculiaridad que torna aún más ardua la tarea para los investigadores.

Esta es una de las causas de la parcelación de la muestra, lo que convierte a estas líneas en un acercamiento, un asedio más en la sucesión de los que en estos cuarenta años han intentado la conquista del *Paradiso*. Otra razón estriba en que la trascendencia del pasaje lo ha hecho blanco de la mirada inquisitiva y autorizada de estudiosos como Cintio Vitier, José Prats Sariol y Raquel Carrió Mendía, en trabajos que develan aristas cercanas a la aquí abordada. Un último incentivo, la relación que todo el capítulo IX guarda con la reconstrucción de nuestra historia republicana y la construcción de la identidad cubana según el prisma de José Lezama Lima.

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, una actitud más que un resultado. 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. Creo que Lezama nos brinda en este capítulo de la novela 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.

<sup>2</sup> Cf. «El barroco y el neobarroco», en César Fernández Moreno (comp.): *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1972.

<sup>3</sup> El estudio de *Paradiso* desde la Narratología ha sido relegado a un segundo plano por la lectura poética, e incluso se ha llegado a negar la condición novelar a la misma. Comparto el criterio de Margarita Mateo Palmer para quien «la perspectiva narratológica no solo es válida [...] sino imprescindible para llegar a una comprensión más cabal de la misma», en *Paradiso: la aventura mítica*, 2002, p. 19.

Antes de adentrarme en el análisis me parecen necesarias algunas aclaraciones de tipo filológicas, resumen de las expuestas por Vitier en la «Introducción del coordinador» de la edición crítica de la novela.<sup>4</sup> El capítulo V fue el último aparecido en las páginas de *Orígenes* (No. 39, 1955) y el manuscrito del capítulo X está fechado el 3 de enero de 1962, exactitud de la que Vitier supone que los capítulos del VI al IX fueron escritos entre 1955 y 1959.<sup>5</sup> Tal hipótesis ubica el contexto de producción de esta sección en los años de mayor efervescencia revolucionaria del país, contexto similar al de los eventos narrados en la diégesis: las manifestaciones estudiantiles que impulsaron la caída de Gerardo Machado.

Aquel momento, en el que el autor veía el nacimiento de la infinita posibilidad, coincide en la espiral histórica con la lucha por la verificación definitiva de la misma.

El capítulo IX abarca cuatro días en la vida del protagonista, José Cemí, cuando ha abandonado el seno familiar y, después de descubrir la sexualidad en el maltratado capítulo VIII, continúa sus incursiones en el mundo exterior de la mano de sus amigos. El peligro del encuentro con la historia viva de la nación, ya no desde los relatos familiares, ocupa esta primera parte. Construida como una secuencia de escenas cercana al montaje cinematográfico,<sup>6</sup> Lezama hecha mano a un cúmulo de técnicas narrativas para elevar la expresividad del discurso. El narrador se mueve incesante de una focalización totalizadora a una externa parcial, giros que provocan la fragmentación y la sucesión de planos diversos, que van desde el panorámico hasta el big close-up, en una danza que acentúa también el carácter dual de las oposiciones actanciales.

En la segunda parte de la mañana, desde las diez en adelante, la fluencia ha ido tomando nuevas derivaciones, ya los estudiantes no suben la escalera de piedra hablando, ni se dirigen a la tablilla de avisos en los distintos decanatos, para tomar con precisión en sus cuadernos los horarios de clase. Algunos ya han regresado a sus casas con visible temor; habían oliscado que en

<sup>4</sup> José Lezama Lima: *Paradiso*, Edición Crítica, Cintio Vitier (coord.), ALLCA xx, Madrid, 1997. Todas las referencias pertenecen a esta edición y aparecen entre paréntesis al final de la cita.

<sup>5</sup> Cf., p. xxiii.

<sup>6</sup> Cf. Raquel Carrió: «Lecturas concurrentes: resumen crítico de los capítulos de *Paradiso*. Capítulo ix» en José Lezama Lima: *Paradiso*, ed. cit.

cualquier momento la francachela de protestas podía estallar. Otros, que ya sabían perfectamente todo lo que podía pasar, se fueron situando en la plaza frente a la escalinata. De pronto, ya con los sables desenfundados, llegó la caballería, movilizándose como si fuera a tomar posiciones. Miraban de reojo a los grupos estudiantiles, que ocupaban el lado de la plaza frente a la escalera de piedra. Cuchicheaban los estudiantes, formando islotes como si recibieran una consigna. Llegó al grupo una figura apolínea, de perfil voluptuoso, sin ocultar las líneas de una voluntad que muy pronto transmitía su electricidad. (224)

La primera oración de este fragmento confirma, a través de sus frases negativas, que los dos párrafos introductorios del capítulo, donde se narran los trámites burocráticos del inicio del curso escolar y se describe a la Upsala cubana y al protagonista, se encuentran bajo la apariencia de la iteración. Esa mañana que se inaugura es síntesis de los cursos iniciados e interrumpidos una y otra vez en la Universidad. La tarde vencida por el protagonista, al acecho de conversaciones banales y de complicidad gratuita con profesores “bienquistos”, es el introito de la epopeya estudiantil desde la narración. El copretérito, tiempo preferido por el relato iterativo, se alterna allí con un presente que delata a la voz del autor implícito, juez de la vida universitaria y del estado transicional que adolece José Cemí.

Es la entrada a un horno, a una transmutación, en donde ya no permanece en su fiel la indecisión voluptuosa adolescentaria. Se conoce a su amigo, se hace el amor, adquiere su perfil el hastío, la vaciedad. Se transcurría o se conspiraba, se rechazaba el *horror vacui* o se acariciaba el *tedium vitae*, pero es innegable que estamos en presencia de un ser que se esquina, mira opuestas direcciones y al final echa a andar con firmeza, pero sin predisposición, tal vez sin sentido. (223)

El tono mitologizante, épico, con el que Lezama Lima eleva la trascendencia de los hechos (mitos, epítetos, dualismo irreconciliable del bien y el mal), alterna con la efectiva ironía y los bajos registros del lenguaje que acompañan todo el discurso lezamiano y que, aquí, se vuelca sobre el profesorado y los encapuchados jinetes que terminan burlados por todo el entorno. También con una espacialización que remeda una puesta en escena: a ambos costados de la plaza dos grupos con sendos líderes esperan un signo para arremolinarse en una contienda que dura por la aveni-

da para repetir la dualidad en cada remanso. Este recurso se apoya además en la caracterización actuarial de las tropas y sus líderes respectivos, donde la apariencia confirma la esencia: “el que hacía de jefe de la caballería”, “el parecido a Apolo”.

La unidad temporal surgida “desde las diez en lo adelante” de aquella mañana, es descompuesta por “entonces” y “de pronto”; el discurso adquiere un ritmo variable y exacto para la descripción de la refriega. Un extenso párrafo inicial de focalización predominantemente totalizadora es seguido por el sobresaltadizo ritmo de cuatro párrafos menores donde se cierra la perspectiva, se centra, y el ritmo se ralentiza por acumulación de pausas descriptivas. Luego se recupera el ritmo sin llegar al *vivace* por la iteración sintetizante del sexto párrafo; de ahí, a las nuevas descripciones e incursiones de la instancia discursiva, en cuya tematización explícita se detiene casi el tempo narrativo. Recuperada la voza, el narrador retoma la furia rítmica y el foco, ajustado al protagonista, escamoteado en nombre y acciones desde el inicio, anuncia el cierre de la secuencia.<sup>7</sup>

El carácter “ajeno” de las estrategias discursivas y narrativas empleadas en este pasaje proviene de un discurso de intencionalidad y estructura cercanas al reportaje y la crónica periodísticas. Sujeto activo y orgulloso de la manifestación del 30 de septiembre de 1930, incluso de las reuniones preparatorias de la misma,<sup>8</sup> Lezama asume la postura del testificante; pero el diálogo con sus recuerdos está mediado por la intertextualidad y la confrontación con otros textos. 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

<sup>7</sup> La importancia concedida a la periferia oracional por Lezama Lima, excentricidad por figuras de adjunción, ampliación o perífrasis, y a la adjetivación, no influyen directamente en el ritmo textual; son fenómenos del microuniverso relativamente constantes a lo largo del discurso.

<sup>8</sup> Cf. Raúl Roa: “Rafael Trejo”, en *La revolución del 30 se fue a bolina*, p. 216, Ciencias Sociales, La Habana, 1973.

mudo, y un testimonio imaginativo dominado por la hipérbole y los recursos del lenguaje homérico".<sup>9</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>10</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. (224-225)

De la comparación brotan las técnicas narrativas y estilísticas antes apuntadas, puestas al servicio del dinamismo y de la construcción de un discurso que lleve al lector más allá de los eventos. El centro oracional en el texto de Roa, los gritos, la bandera y el clarín, son eclipsados por complementos cuya extensión y 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 mambises.

Igual función tiene la transfiguración de Julio Antonio Mella, sujeto imposible en tal fecha, símbolo de luz y guía del estudian-

<sup>9</sup> "Notas finales", en José Lezama Lima: *Paradiso*, ed. cit., p. 487.

<sup>10</sup> Raúl Roa: Op. cit., p. 217.

tado 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>11</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>12</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 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,

<sup>11</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>12</sup> Op. cit., p. 217.

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>13</sup>

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, rastreado en toda la poesía cubana desde Heredia, de la estrella y el recuerdo de los mambises son otros puntos de coincidencia entre ambos discursos.

La manifestación estudiantil de *Paradiso*, entrada de José Cemí en la “inquietud protestataria del país”, es un pasaje de elevada

<sup>13</sup> “Mensaje lírico civil”, en Hortensia Pichardo: ob. cit., p. 123.



interdiscursividad: a los mecanismos propios del discurso narrativo-literario, empleados con maestría, se suman la plasticidad y el movimiento de los discursos icónicos; la condensación semántica y la tropologización de la poesía; y el matiz expositivo de los géneros periodísticos de mayor extensión.

También, y esto es una constante en la novela, el autor nos muestra un mapa imaginal de su Habana, entramado de calles, plazas y parques que salen transfigurados de su pluma, convertidos en un espacio cultural que condiciona y es transformado por el protagonista. Es el diseño de un paisaje habitado a cabalidad por los personajes y por el autor mismo, quien le dedicó inolvidables páginas, también muy cercanas a la crónica y el artículo de costumbres en *Sucesivas o coordenadas habaneras*.

El diálogo con las crónicas de Raúl Roa sobre el mismo hecho histórico tienen un carácter activo, transfigurador; parte de su estructura y expresividad para explayarse en un coloquio que incluye la multiplicidad de discursos epocales. Varona, Villena, el mismo Mella son convocados para que el lector construya un texto, según su competencia, que irá siempre más allá de lo anecdótico, una síntesis de la ratificación de una identidad de lucha nacida en el siglo XIX y revalidada en el último lustro del período neocolonial, contexto de producción de esta parte del discurso paradisiaco.<sup>14</sup>

Como afirma Fernando Aínsa, *Paradiso* se divide entre dos paraísos, el que se re-conoce como recuerdo y se nostalgia, y el de una utopía de la esperanza, hecho de maduración e incursiones en el mundo exterior. Aquí se ubica ya el capítulo IX y especialmente este pasaje crucial de la salida del protagonista al mundo. Habitante de una isla, una ciudad y de un amor exclusivo por la madre: José Cemí es condicionado por tres aislamientos propicios para la utopía de construir la imagen de una identidad, la individual, la de la familia y la de la nación, reveladas todas en la escritura de la novela misma, peligro feliz que la madre y los amigos, con papeles actanciales similares, encauzarán.

La voz del narrador, vaciada prácticamente de función ideológica, algo poco usual en la novela, realiza el hermoso trabajo

<sup>14</sup> No afirmo la intertextualidad directa, tal aseveración llevaría trabajo aparte; lo que sí es cierto es que Lezama construye su texto dentro del entramado discursivo de su época, contexto que condicionaba la producción de los cubanos honrados en el sentido señalado en el párrafo.

de la descripción de acciones, conjuga los discursos mientras el autor implícito se encarga del sucio trabajo panfletario. De esta mezcla de registros y voces surge otro rasgo identitario: el barroquismo, único modo de (re)creación de una realidad que incluye la superación de los dualismos por un tercer comparante. En la voz del autor implícito puede notarse que la estrategia comunicativa trazada en *Paradiso* no acepta, sin más, lo coruscante; exige el acto ético y estético bajtiniano, el peligro con epifanía de la verdad explícita, libre de maniqueísmos y bellamente revelada, condición indispensable para el develamiento de una identidad.

Las inmensas frustraciones heredadas en la coincidencia de la visión de aquel instante, que presenta como simultáneo en lo exterior, lo que es sucesivo en un yo interior casi sumergido debajo de las piedras de una ruina, motiva esa coincidencia en los contornos de un círculo que está segregando esos dos productos: el que sale a buscar la muerte y el que sale a regalar la muerte. Los que no participaban de esos encuentros, eran la causa secreta de esos dualismos de odios entre seres que no se conocen, y donde el dispensador de la vida y el dador de la muerte coinciden en la elaboración de una gota de ópalo donde han pasado trituradas y maceradas, retorcidas como las cactáceas, muchas raíces que en sus prolongación se encontraron con algún acantilado que las quemó con su sol. (228)

### **Bibliografía**

- AÍNSA, FERNANDO (1986): *Identidad Cultural de Iberoamérica*, Gredos, Madrid.
- BAJTÍN, MIJAÍL (1989): *Problemas literarios y estéticos*, Arte y Literatura, La Habana.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ (1997): *Paradiso*, ALLCA xx, Madrid.
- MATEO PALMER, MARGARITA (2002): *Paradiso: la aventura mítica*, Letras Cubanas, La Habana.
- PICHARDO, HORTENSIA (1973): *Documentos para la historia de Cuba*, Ciencias Sociales, La Habana.
- PRADA OROPEZA, RENATO (1998): *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*, UNAM, México.
- ROA, RAÚL (1973): *La revolución del 30 se fue a bolina*, Ciencias Sociales, La Habana.

SARDUY, SEVERO (1972): "El barroco y el neobarroco", en César Fernández Moreno (comp.): *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México.