

La novela y el relato de los orígenes (sobre *Paradiso* de José Lezama Lima)

María Guadalupe Silva

Investigadora. CONICET. Universidad de Buenos Aires.

Una obra de arte es buena cuando ha sido creada necesariamente. En esta forma de originarse está comprendido su juicio: no hay ningún otro. He aquí por qué, estimado señor, no he sabido darle otro consejo que este; volver sobre sí y sondear las profundidades de donde proviene su vida; en su fuente encontrará la respuesta a la pregunta —si *debe* crear. Admítala como suene, sin utilizarla. Acaso resulte que usted sea llamado a devenir artista.

Rainer María Rilke, *Cartas a un joven poeta*

*Paradiso*¹ no solo construyó su soledad marginándose del consumo masivo y llevando al límite el gesto innovador de la novela contemporánea, sino que abrió una fractura extraordinaria entre las expectativas de sus destinatarios y lo que podríamos llamar, con Umberto Eco, las condiciones interpretativas de la *intention operis*.² Lejos de ser un efecto meramente pasajero, esta dificultad sigue suscitando perplejidades. Se diría que *Paradiso* genera su opacidad en la brecha que separa al lector contemporáneo de esa figura espectral ideada

Mención en el Premio *Temas* de Ensayo 2007, en la modalidad de Estudios sobre arte y literatura.

por el texto: el lector modelo, desde cuyo punto de vista «lo difícil» supondría un trabajo de lectura arduamente laborioso, una sensibilidad proclive a la deriva, una actitud disciplinada y, para decirlo con San Juan de la Cruz, un «espíritu dotado/ de un entender no entendiendo/ toda ciencia trascendiendo». Lezama inventa un lector insólito, escindido e idealmente total, a la vez dócil y vigilante, dúctil y lleno de suspicacia; un receptor atípico para un género particular: el lector lezamiano.

Si *Paradiso* genera perturbaciones en el espíritu de la crítica es precisamente porque tiende a desestabilizar las delimitaciones categóricas. Ante todo, rompe con la distinción entre géneros literarios, fusionando ensayo, poesía y narración en la malla híbrida de un texto que Lezama mismo definió como una «súmula»:

Yo no soy lo que propiamente se puede considerar un novelista profesional. He escrito mucha poesía, mucho ensayo, cuento y entonces, ya al final de mi obra, como una súmula —lo que en realidad es el *Paradiso*— como se decía en la Edad Media, creí que debía llegar a una novela para decir las cosas que tenía que decir en una forma más amplia, tal vez más visible y que estableciera la comunicación de una manera más armoniosa.³

Pese a las intenciones de Lezama, *Paradiso* está lejos de establecer una comunicación «armoniosa» con sus lectores, y de hecho tampoco fue escrita al final de su obra. Quizás «final» deba entenderse aquí teleológicamente, como la consumación de un proyecto largamente meditado y muy ligado al *corpus* de una «obra» concebida en términos de totalidad.

Lezama sin dudas suscribiría la exigencia de Rilke: «Una obra de arte es buena cuando ha sido creada *necesariamente*». De hecho, *Paradiso* se sostiene sobre esta afirmación, presentándose como la respuesta a un llamado que funciona como fundamento de una labor plagada de peligros y dificultades. En alemán, el idioma de Rilke, *schwer* significa al mismo tiempo «difícil» y «pesado»: es lo que cuesta, lo grave, lo que en verdad *significa algo* porque hunde sus raíces en lo profundo del ser. También *Paradiso* lleva a pensar en este concepto de dificultad, generando la impresión de ser un texto grave, serio, escrito *necesariamente*; imagen que se desprende tanto de la propia narración como del lugar que Lezama le asigna en el seno de su obra: el sitio de la *summa*. En este sentido, la novela no solo requeriría leerse de acuerdo a los patrones del *bildungsroman* —género al que se le suele adscribir—, sino también, y quizás más aún, como un relato de justificación. Según María Zambrano, tan próxima en su pensamiento a Lezama, el acto de justificarse entraña una decisión ética, que «no es otra cosa que mostrar los orígenes, confrontar el ser que se ha llegado a ser, con la necesidad originaria que lo hizo surgir; confrontar la imagen del ser hecho, «histórico», con la imagen originaria, especie de inocencia que queda —blanca sombra— detrás de toda realidad histórica».⁴

Así también, para Lezama, remontarse al origen supone explicarse, tornarse visible, desplegarse en el relato. Y es en este sentido que su novela se constituye en súplica: texto realizado, según sus palabras, para «decir las cosas que tenía que decir en una forma más amplia, tal vez más visible».

El llamado

Si la justificación consiste en «confrontar el ser que se ha llegado a ser, con la necesidad originaria que lo hizo surgir», *Paradiso*, en efecto, cumple con el deber de regresar al instante de su nacimiento y mostrar su fidelidad a ese principio. La representación de este retorno tiene lugar en la propia ficción cuando Rialta, la madre de José Cemí, solicita a su hijo el cumplimiento de una misión destinada a colmar sus vidas: «No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil» (p. 231). ¿Y qué es «lo más difícil»? Dar testimonio por la escritura. «A mí ese hecho —dice Rialta— de la muerte

de tu padre me dejó sin respuesta, pero siempre he soñado, y esa ensoñación será la raíz de mi vivir, que esa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta» (p. 231). Situado no solo en la raíz imaginaria del relato sino exactamente a la mitad del libro, este llamado —verdadera *vocatio*— oficia como «corazón» de la novela, núcleo vital y fuente de energía. *Corazón*: tengamos en cuenta la importancia metafórica de este órgano; precisamente del corazón de Rialta será extirpado el fibroma en cuya descripción la crítica ha podido ver una cifra del texto en su totalidad.

Dentro de la novela el pedido de Rialta sucede cuando Cemí, adolescente, regresa a su casa después de una revuelta estudiantil. Hasta entonces su vida había transcurrido en la esfera «placentaria» del hogar,⁵ pero ahora Cemí comenzaba a ingresar en el orden público de la historia —de la historia política— y por eso su madre le dedica un largo discurso de iniciación.⁶ La situación es de una solemnidad religiosa: la madre, con su rosario en la mano, rogando que el hijo regrese sano de la revuelta, le comunica a su llegada un discurso que parece labrado en piedra. Aunque el dramatismo de la escena envuelve el acontecimiento en una bruma de melodrama, el peso de esta alocución está lejos de todo distanciamiento irónico. La gravedad de las palabras de Rialta parece provenir de un pasado mítico, fuente remota que funda el proyecto restaurador de la novela. «Algunos impostores pensarán que yo nunca dije estas palabras, que tú las has invencionado, pero cuando tú des la respuesta por el testimonio, tú y yo sabremos que sí las dije y que las diré mientras viva y que tú las seguirás diciendo después que me haya muerto» (p. 231).

Paradiso genera la impresión de estar sostenida por esta verdad, y para reforzar esa ilusión exige un acto de creencia: se debe asumir que este episodio es cierto porque el texto así lo dice y porque su propia existencia es la prueba del testimonio requerido por la madre. El narrador da fe de esa verdad: «*Sé* que esas son las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida, después de las que leyó en los evangelios, y que nunca oírás otras que lo pongan tan decisivamente en marcha» (p. 231, énfasis mío). De modo que la novela se fundamenta en este repliegue: creer en la verdad de Rialta supone confiar en la palabra del narrador, quien así se ofrece como testigo de la enunciación primera: *yo sé*. Los frecuentes cambios de la tercera a la primera persona sugieren además que este narrador podría ser el propio Cemí, pues tales deslizamientos no solo cumplen la función de atestiguar, sino que asumen como propia la memoria del otro, del personaje.

Si seguimos esta hipótesis podríamos concluir que la novela requiere leerse como la ficción de una autobiografía. La distancia gramatical abierta entre el

narrador y Cemí (entre la tercera y la primera persona) no haría, en ese caso, más que invocar la fractura que el tiempo instaura en la continuidad del yo; recurso empleado con frecuencia en la narración autobiográfica para realzar el hiato interpuesto por el transcurso de la experiencia. Si las palabras de la madre son el motivo original de un «ponerse en marcha» que supone el intento de una transfiguración, el narrador y el personaje, a la vez, son y no son la misma persona. La acción de autofigurarse ya comporta una duplicidad que complica toda ilusión de consistencia subjetiva, pero en el pasado, en una instancia previa a las experiencias de formación, implica una escisión todavía más aguda. Quien dice *yo sé* en el presente de la escritura solicita nuestra creencia en la verdad de lo dicho, pero no se presume necesariamente idéntico al objeto de su enunciado.

La ilusión de verdad no se detiene aquí. Lezama intensifica el efecto abismático mediante la intersección de otro relato que tiende a reforzar la significación nuclear del mandato de la madre. En el anecdotario autobiográfico que reveló a sus entrevistadores luego de publicarse *Paradiso*, la escena del llamado materno reaparece inscrita en la raíz de su obra literaria como una especie de modelo en primer grado del episodio situado en el corazón de la novela. De acuerdo con este otro relato —el mito de la propia vida— fue la madre de Lezama, Rosa Lima Rosado, quien lo incitó a escribir, solo que en esta ocasión aquello que se compromete en la «respuesta por el testimonio» es un destino biográfico real. Lezama narró el nacimiento de su vocación como un impulso anclado en el vínculo con los padres:

Tenía mi padre al morir treinta y tres años. Él estaba en el centro de mi vida y su muerte me dio el sentido de lo que yo más tarde llamaría el latido de la ausencia. El sitio que mi padre ocupaba en la mesa quedó vacío, pero como en los mitos pitagóricos, acudía siempre a conversar con nosotros, a la hora de la comida. Era un vasco típico, hijo de vascos: representaba la alegría, la fuerza expansiva, la salud de la familia. La otra alucinación se precipitó hace tres años [1964] cuando mi madre, de setenta y seis, me dejó también. Se habían conocido en la calle San Nicolás y Lagunas, al centro de La Habana, y al unirse crearon un mundo de plenitud y simetría: él era de raíz hispánica, ella se había educado en la tradición separatista, cuya figura prócer, José Martí, era a la vez un escritor prodigioso. Mi madre guardó siempre el culto del coronel Lezama: una tarde, cuando jugábamos a los yaquis (payana de Cuba cuya gracia consiste en levantar pequeñas crucetas del suelo, al compás de un movimiento de pelota), advertimos, en el círculo que iban formando las piezas, una figura que se parecía al rostro de nuestro padre. Lloramos todos, pero aquella imagen patriarcal nos dio una unidad suprema e instaló en Mamá la idea de que mi destino era contar la historia de la familia. Tú tienes que ser el que escriba, decía ella, tú tienes que. La muerte me ofrendó un nuevo concepto de la vida, lo invisible empezó a trabajar sobre mí. Todo lo que hice está dedicado a mi madre. Su acento me acompaña

en la noche cuando me duermo y en la mañana cuando me despierto. Oigo su voz de criolla fina que me repite: Escribe, no dejes de escribir. No sé si mis obras son dignas de ese mandato. ¿Pero qué? La grandeza del hombre es el flechazo, no el blanco.⁷

Lo que interesa en este relato no es su veracidad fáctica sino su valor como mito de origen. Dado que toda la obra de Lezama, y sobre todo *Paradiso*, vienen a ser la confirmación de esta solicitud («Tú tienes que ser el que escriba»), se diría que dicho pedido es *real* por cuanto lo es la respuesta de quien lo invoca. En un doble movimiento, centrípeto y centrífugo, Lezama hace provenir todo su proyecto literario del mandato materno. Situación que Lorenzo García Vega ridículamente juzgó edípica e indigna de un hombre adulto,⁸ pero que encierra toda una concepción poética, para la cual la literatura constituye una justificación existencial. Entre Rosa (Rialta) y Lezama (Cemí) se sella así una deuda infinita que el hijo deberá pagar con una escritura también incesante. Tanto en el plano de la ficción como en el de la narración autobiográfica, la novela se ofrece como un tributo y una donación.

Llegamos así a esta inesperada conclusión: el episodio del mandato de Rialta no solo se sitúa en el origen imaginario de la novela, sino que dramatiza en clave de ficción la escena nuclear de toda la obra lezamiana. Tal mecanismo de reflejos no puede considerarse completamente ajeno a la novela, y en este sentido cabría pensar *Paradiso* como un relato que, sin ser estrictamente autobiográfico, se presenta reflejando el sentido vital de un proyecto y una producción claramente concebidos como el espacio autofigurativo de un *yo* abarcador, tenaz y diseminado. El «homolenguaje» que impera en la novela —el hecho de que todos sus personajes sientan, piensen y se expresen de acuerdo con la inconfundible entonación lezamiana—⁹ lleva al colmo la impronta de esta subjetividad proliferante, y pone al descubierto la porosidad de un *corpus* cuyos límites internos son harto difusos. Lezama no solo propuso *Paradiso* como la cúspide de su sistema poético y la súmula de su labor intelectual, sino que hizo de su propia vida una novela cuya cima y cuyo centro estarían cifrados en este libro, realización simultánea de un destino literario y existencial.

En esta especie de proto-novela (el relato teleológico de una vida) todo parece destinado a constituirse en símbolo céntrico: los padres de Lezama se conocen en el centro de La Habana, capital de la Isla; la imagen del padre queda fijada en el centro de su vida como el «latido de la ausencia» (de nuevo la metáfora del corazón); la madre es la voz que lo incita a contar la historia de estas inscripciones bajo la advocación unitiva de la tutela patriarcal; Lezama se representa a sí mismo como el núcleo de todas las confluencias, heredero en cuyo ser

logran conciliarse dos grandes tradiciones nacionales, la separatista y la hispánica, que al unirse crean «un mundo de plenitud y simetría». Lejos de ser un recinto de vínculos privados, esta familia se ofrece como la cifra de un modelo de nación que luego *Paradiso* reconstruye bajo el signo del deseo y la nostalgia.

Con todo, si bien es claro que *Paradiso* refleja aspectos de la biografía de Lezama, también es obvio que no busca incluirse netamente en el género autobiográfico. En todo caso, lo que la novela desarrolla es la trama de un *espacio interior*: el sitio de una subjetividad incorporativa y aglutinante, un mundo de valores, ideales y evocaciones en cuyo origen no cabe sino el yo tácito del autor implícito: un yo subrogado en la topografía de este espacio, diseminado en varios de sus personajes y comprendido en el despliegue narrativo de un sistema poético ahora presentado como el producto de la formación de un héroe imaginario, José Cemí. No hay duda de que Lezama hizo todo lo posible para sugerir su semejanza con este personaje, quien como él se sitúa en el medio del mismo sistema poético que la novela escenifica. Se diría en este sentido que Cemí cumple la función de actuar como punto de vista vicario en la gestación de un mundo que finalmente no es otro que el de la cosmovisión poética de Lezama, *deus absconditus* en el ojo de su protagonista narrador. La novela estaría reproduciendo así el diagrama perspectivista que Lezama desarrolla en otros escritos teóricos, perspectivismo según el cual toda expresión encarna un punto de vista determinado: un «paisaje».

No puede sorprender entonces el extenso espacio que la novela dedica a reconstruir los antepasados familiares de Cemí (siete primeros capítulos sobre catorce de la novela), linaje que la novela dibuja a la manera de un árbol cuyas ramificaciones convergentes efectivamente conforman «un mundo de plenitud y simetría». *Paradiso* corporiza esta herencia como fruto de un metódico trenzado de oposiciones, contrapuntos y armonías. En los senderos convergentes de la familia de Cemí, el texto va entretejiendo no solamente los hilos de su ascendencia, sino también, junto con ellos, los linajes de una poética que implícitamente se presume como esencialmente *cubana*, desde sus ramas y desde su raíz.

Del lado Olaya

En este mapa de alianzas y parentescos, la línea materna de los Olaya comporta el recuerdo imborrable de la emigración:

José Cemí había oído de niño a la señora Augusta o a Rialta, o a su tía Leticia, decir cuando querían colocar algo sucedido en un tiempo remoto y en un lugar lejano,

como si aludiesen a la Orplid o a la Atlántida, o como los griegos del período pericleo hablaban de la *lejana Samos*, comentar cosas de *cuando la emigración*, o *allá en Jacksonville*. Era una fórmula para despertar la imaginación familiar, o esa condición de arca de la alianza resistente en el tiempo, que se apodera de la familia, cuando conservando su unidad de cercanía, se ve obligada a anclar en otra perspectiva, que viene como a tornar en mágica esa unidad familiar rodeada de una diversidad que tocan como desconocida sus miradas. Hablar de aquellas Navidades en Jacksonville, era hablar de la Navidad única, desventurada, escarchada, terrible, pero acompañada de rebrillos, llegadas indescifrables, manjares encantados, cobrando la familia el misterioso calor bíblico de sentirse asediada por todos sus bastiones y torres. Pero esperando la llegada, que sucediese algo, un ópalo frío y errante surcando con su variada cola de avisos. (pp. 43-4)

Con la fórmula «*Cuando la emigración*», la familia Olaya desataba recuerdos ligados a los tiempos heroicos de la independencia. «Navidad única, desventurada, escarchada, terrible», ya que aquellos recuerdos procedían del período inmediatamente previo a la revolución de independencia, nacimiento dichoso pero también marcado por la desventura. Cuba logró su libertad en 1898 al precio de quedar sujeta al dominio norteamericano, situación ya temida por Martí y agravada al comienzo de la República por las condiciones impuestas en la Enmienda Platt. En la navidad de 1894, en el umbral mismo de la guerra, nada de esto podía esperarse y, sin embargo, el ambiente parecía estar lleno de presagios. Por eso el párrafo citado reúne referencias a sitios utópicos (la Orplid o la Atlántida), períodos áureos (el siglo de Pericles) y promesas bíblicas (el arca de la Alianza, la tierra prometida), con alusiones referidas a la inminencia de situaciones trágicas. Todo el capítulo está hilvanado por el tema del destino, los cambios de fortuna, el paso abrupto de la dicha a la desdicha, y es interesante descubrir cómo a partir de este esquema Lezama articula una representación de la cultura cubana en nítido contraste con el *ethos* norteamericano, a la vez que remite sesgadamente al sino trágico de la independencia.

Confrontando la familia Olaya con los Squabs, sus vecinos en Jacksonville, el tercer capítulo de *Paradiso* recrea un tradicional esquema de oposiciones que distribuye vicios y virtudes entre la América del Norte y la del Sur.¹⁰ La familia norteamericana aparece así caracterizada como la encarnación del «frío» mundo anglosajón, mientras los Olaya representan a su vez la «calidez» y «sensibilidad» latinas. Mr. Squabs es dibujado de forma caricaturesca. Aficionado al órgano, pero completamente inhábil para la ejecución musical, afectado por una enfermedad laríngea «con indicación de clima cálido», el puritano Frederick Squabs había «descendido» (tal «era el término que él siempre empleaba») de Carolina del Norte a Florida, sin conseguir liberarse de la tensión nerviosa que le impedía

Paradiso trenza, enlaza, enfatiza la metáfora de la familia como tejido o texto, retícula cuya trama se despliega a la manera de un tapiz. Pacientemente urdida, esa trama se compone de dos grandes «estilos» que la propia novela explicita: el clásico y el demoníaco.

interpretar correctamente su música. Es por esto que «los insignificantes vecinos de Jacksonville se burlaban de que, no obstante ver su mano regordeta e inquisitorialmente larguirucha, incorreccionaba las octavas, y la intervención del registro flauta de su instrumento provocaba chirridos nerviosos, como los cortes en el membrillo helado» (pp. 38-9). Con ironía, el texto invierte la devaluación implícita en la mirada de Squabs hacia los Olaya (sus *insignificantes* vecinos del Sur, la región *de abajo*), quienes a su vez se ríen de las pretensiones musicales del organista anglosajón, cuya mano mórbida es incapaz de placer o virtuosismo. La misma tensión nerviosa se percibe en su esposa Florita, descendiente de cubanos pero «de baratona sensibilidad» y, por tanto, falta del «refinamiento» y la «cortesanía» que la novela constantemente remarca como rasgos propios de la mejor tradición cubana. La hija, Flery Squabs, es la única con cierta sensibilidad hacia el arte, y acaso por esto se distingue de sus padres, de quienes finalmente huye, enamorada de un cubano.

Cada detalle remite a la antítesis Norte-Sur. El capítulo, de hecho, comienza con un episodio ilustrativo de este contraste: el robo de las nueces y su consiguiente discusión teológica escenifican las diferencias culturales entre «ellos» y «nosotros». Veamos:

Rialta, de diez años, trepa a un nogal para tomar unas nueces; la rama cruje a punto de partirse cuando Florita, la vecina, grita desde abajo: «*Rialta, don't steel the nuts*». El reto parece excesivo y la propia Florita lo reconoce cuando al día siguiente visita a doña Augusta, la madre de Rialta, para explicar: «¿Qué pensarán los Olaya, me digo, veo a su hija en peligro, y solo se me ocurre gritarle que no se robe las nueces?». A lo que sigue una disertación sobre el problema de la voluntad humana y el misterio de los designios divinos: «Puedo influir en evitar que se coja las nueces», argumenta, «pero no puedo evitar que ella hubiese seguido deslizándose por aquellas ramas». «No creo», concluye, «que los Olaya crean que yo pueda ser tan influyente para intervenir en el destino último de sus hijos» (p. 41).

¿A qué viene esta peroración? Florita toca una cuestión central en el sistema ético calvinista: la omnipotencia de Dios y la inmutabilidad de sus dictados, doctrina que, según la conocida tesis de Max Weber, fundamenta el desarrollo del capitalismo norteamericano.¹¹ El episodio de las nueces alegoriza

esta convergencia de principios éticos, religiosos y económicos. Pensemos en el siguiente detalle: mientras para Rialta el fruto del árbol no es más que la meta de un goce gratuito, para Florita se trata de un bien protegido por la interdicción moral: *no robarás*. Diferencia que el texto pone de relieve al contrastar la economía verbal de la prohibición (*Rialta, don't steel the nuts*), con la cadencia sensual del discurso narrativo: «Rialta, casi sonambúlica en el inasible penetrar vegetativo de sus diez años, se iba extendiendo por los ramajes más crujientes, para alcanzar la venerable cápsula llena de ruidos cóncavos que se tocaban la frente blandamente» (p. 38), donde el objeto —la nuez— no es indicado por la concisión de su nombre sino por la reverberación de sus cualidades sensibles.

Una vez más, Lezama se remonta a los orígenes. La discusión teológica de Florita y Augusta retoma una cuestión que había sido crucial en los debates del Concilio de Trento: la doctrina de la predestinación, sostenida por el calvinismo, contra la doctrina de la gracia, defendida por los jesuitas. No se trata de obtener meramente un efecto paródico; lo que el diálogo ilustra son las consecuencias derivadas de aquella escisión. En este sentido, Augusta funciona como portavoz de la tradición que la novela reivindica: tradición *latinoamericana* cuya raíz católica diverge del ascetismo puritano en su aceptación de lo imponderable. «[U]sted —reprocha Augusta— se fía demasiado de su voluntad y la voluntad es también misteriosa, cuando ya no vemos sus fines es cuando se hace para nosotros creadora y poética. *Su voluntad* —añadió subrayando— quiere escoger siempre entre el bien y el mal, y escoger solo merece hacerse visible cuando nos escogen» (p. 41). Contra el optimismo ingenuo de Florita, confiada en el poder ilimitado de su voluntad y buen sentido práctico, Augusta predica el misterio de la condición humana y la precariedad de sus juicios racionales; distinción por la cual no solo establece una diferencia sustancial entre protestantes y católicos, sino que supone en estos últimos una cualidad «poética».

De este modo, al tiempo que distingue territorialidades culturales, la discusión explicita aspectos de la poética lezamiana y los sitúa en un escenario concreto: el exilio cubano como antesala de la independencia malograda por la intervención de los Estados Unidos. Por esta herida histórica la defensa de valores vinculados al

catolicismo cobra un sentido militante, estrechamente ligado al resguardo de las raíces latinas de la cubanidad. El propio barroquismo de la novela sería la forma manifiesta de esta distinción, el goce pleno de la nuez arrebatada. Ya que lo barroco, ha dicho Lezama, «es el fiestón de la alharaca excesiva de la fruta», es «el opulento sujeto disfrutante»;¹² un «vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado» que se desarrolla en la Contrarreforma pero que en América se resuelve de forma sensual y desbordante, «plutónica».¹³ Esto es el barroquismo lezamiano.

Del lado Cemí

Si la memoria de los Olaya está marcada por el exilio, la de los Cemí se encuentra ligada a la cultura de la tierra. Más precisamente, a los dos cultivos capitales de la economía cubana: el tabaco y el azúcar. Roberto González Echevarría¹⁴ analizó la importancia de este aspecto en *Paradiso* y destacó, en particular, la significativa simetría con que la novela construye el doble linaje de José Eugenio Cemí (cultivo del tabaco por vía materna-cultivo del azúcar por vía paterna), siguiendo la lógica de oposiciones delineada por Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), donde el cotejo se resuelve como antítesis.¹⁵ Si el azúcar es un «oficio» masificado, el tabaco es un «arte» de espíritus libres y exigentes. Si el azúcar «va glotonamente paladar abajo», el tabaco «va picarescamente paladar arriba hasta los meandros craneales en busca del pensamiento». Si el azúcar es «prudencia pragmática», el tabaco es «audacia soñadora e individualista hasta la anarquía». Si el azúcar «alela el cerebro y provoca el embrutecimiento», el tabaco «excita la mentalidad, inspirándola diabólicamente». El azúcar finalmente designa el peligro imperialista, mientras el tabaco cifra las reservas del espíritu cubano. En la visión de Ortiz, ambas producciones luchan en constante divergencia. De allí el tenor agónico de su interpretación histórica y la formulación final de un deseo salvador: «la boda del tabaco con el azúcar».

Resulta por eso muy significativo que en el linaje de José Eugenio Cemí converjan ambas tradiciones, y que ellas se reúnan no por lucha o antagonismo, sino por fusión amorosa. En el *Paradiso* cubano de Lezama todas las oposiciones tienden a la confluencia, a la comunión de principios contrarios que en la topografía idílica de este paraíso familiar aparecen integrados por la fuerza unitiva del amor. La abuela Munda describe el matrimonio de su hija Eloísa Ruda Méndez (de familia tabacalera) con José María Cemí (dueño de un ingenio azucarero), como una «incomprensible unión y religación casi sagradas» (p. 68) de dos naturalezas

diametralmente opuestas; algo así como la insólita «boda del tabaco con el azúcar». En su desprecio de la cultura azucarera, con sus «escandalosas y malolientes extensiones de verdes», sus «sembradíos de caña vulgarota y como regalada por la naturaleza», Munda reproduce, casi idénticas, las palabras de Fernando Ortiz, y de hecho es fácil comprobar cómo los personajes de Eloísa y José recrean en sus caracteres las condiciones antitéticas de ambos cultivos (refinamiento-tosquedad, intensidad-extensión, arte-oficio, etc.). Pero a diferencia del *Contrapunteo...*, aquí la producción del azúcar no aparece ligada al adormecimiento de las facultades mentales o a la molicie femenina, sino por el contrario, a la energía y la determinación. El hijo de ambos, José Eugenio, tiene según Munda «la delicadeza de su madre y, cuando la oportunidad se entreabre, la increíble energía acumulada de su padre» (p. 76), es decir que recoge en su herencia los dos mayores paisajes de la cultura insular.

Sin embargo, este aspecto positivo del mundo azucarero solo se limita a las bodas ideales de los abuelos paternos de Cemí. Otros pasajes de la novela sugieren que, tal como se dice en el *Contrapunteo...*, la producción del azúcar conspira contra el afianzamiento de la nacionalidad. Así, por ejemplo, cuando José Eugenio es presentado a don Andrés Olaya, el padre de su novia, este se muestra encantado por el hecho de que la familia de José Eugenio se dedique al *cultivo* de las hojas, pero no así al *negocio* del azúcar. Pensaba don Andrés:

Que las hojas, entre nosotros, donde había pocas raíces, las reemplazaban. Que las raíces al aire, le parecía que echaban tierra en las nubes. Que él prefería la ganadería y el periodismo al negocio del azúcar. Su tutor comercial, Michelena, decía que el azúcar era como la arena y que su suerte dependía del frío que sintiesen las cordilleras de la luna. Que el colibrí, señor del terrón, pasa del éxtasis a la muerte. Y que el cubano, en un sarcófago de cristal, rodeado de bolsitas de arena en dulce, está como extasiado, tirado por cuatro imanes. Hasta que un día un príncipe [...] decapite con su espada los cuatro surtidores y rompa el sueño del hechizado. En realidad, pensaba en su hijo durmiendo en Jacksonville, en una palabra que recogiese de nuevo su cuerpo congelado. (p. 111)

El peligro del monocultivo era la dependencia del clima, pero sobre todo, en el caso del azúcar, del monopolio comercial de los Estados Unidos «aquí aludido por el recuerdo fatídico de Jacksonville», capaz de llevar del «éxtasis a la muerte», tal como había sucedido con la muerte de Andresito, y tal como efectivamente ocurrió a comienzos de la década de los 20 luego de la Danza de los millones. En concordancia con el *Contrapunteo...*, aquí sí se asocia el azúcar con la dispersión centrífuga, la extranjería y el entorpecimiento intelectual (el sarcófago de cristal evoca a la bella

durmiente, pero también a una figura que aparecerá más adelante en la novela: Juan Longo, momificado por las artes de su mujer, quien lo alimenta con leche y azúcar hasta convertirlo en una especie de niño suspendido en el limbo de su urna de cristal), suspensión que detiene el tiempo, que retiene a Cuba fuera de su destino histórico, que la coloca entre paréntesis. «Hasta que un día —dice don Andrés con inflexión oracular— un príncipe [...] rompa el sueño del hechizado». Esta expresión contiene el núcleo de una esperanza que atraviesa todo *Paradiso*. Si entre los cubanos «había pocas raíces», como dice don Andrés, «las hojas» debían ocuparse de reemplazarlas. No solamente las hojas del tabaco, simbólicamente asociadas a la inteligencia crítica y rebelde, sino las hojas escritas del trabajo intelectual, destinado a reponer sentido en el hueco de la dispersión y el desarraigo. De hecho, como observó González Echevarría, «todos los personajes de naturaleza creadora en la novela están asociados al tabaco»,¹⁶ es decir, al arte, la ensoñación y la poesía; asociación vinculada en *Paradiso* a la hiperestesia y la enfermedad, que en Cemí se expresa, no casualmente, como afección respiratoria. Una de las oposiciones más fuertes en la ascendencia familiar de Cemí es precisamente esta: la de una rectitud «estoica», «robusta» y «clásica» frente a una irregularidad turbulenta, «rebelde» y «demoníaca». Sería difícil comprender *Paradiso* sin considerar esta arquitectura alegórica y la función vertebral de sus pliegues y contrapuntos.

La unión

El matrimonio Olaya-Cemí sella la reconciliación con el pasado y abre nuevas esperanzas, tanto en el futuro familiar como en el de la flamante República. Todo el relato del casamiento está saturado de referencias a la unión, la armonía, la convergencia. Ese día, dice el texto, Rialta «comenzaba un extenso trenzado laberíntico, del cual durante cincuenta años, ella sería el centro, la justificación y la fertilidad» (p. 122). También José Eugenio es descrito como un «punto de confluencia». La escena del casamiento se dispone de manera coreográfica: en el centro la pareja, consumando la unión de linajes complementarios y en torno el gran coro de asistentes, en el que «todas las clases sociales» celebran al unísono la consagración del amor: «allí alternaban los casimires y gabardinas de los estudiantes de familias ricas, con las americanas de entre-estación de los estudiantes más pobres». Allí alternaban, en realidad, todas las gamas de la clase media cubana, la joven pequeña burguesía profesional que por aquellos años encaraba con entusiasmo la construcción de la República: «Al verlos José Eugenio, la alegría de la noche

pareció que adquiriría la visibilidad de su símbolo, una forma que se alzaba y obligaba a la consagración y al acatamiento más cariñoso» (p. 124). Eran tiempos de edificación, tiempos primaverales que *Paradiso* evoca en este clima de exultación coral.

El idilio reserva, sin embargo, la sospecha de que pronto llegará otra precipitación en la desgracia, nuevamente el paso abrupto del «éxtasis a la muerte». Como el capítulo 2, con la caída de Andresito, este otro termina con una inflexión trágica; la muerte de José Eugenio —de nuevo fuera de su tierra, en los Estados Unidos— cierra el breve momento de gloria en la familia-nación de los Cemí. Sobreviene entonces la otra caída, la desintegración del cuerpo paterno —del cuerpo colectivo de la patria—, y con ella el destino de quien habrá de recoger los fragmentos en la visibilidad de la imagen: el escriba, el heredero. Luego de la muerte del Coronel ya no hay coros que acompañen con voz unánime las acciones de la familia; lo que sigue es el camino solitario del protagonista.

La otra desintegración¹⁷

A diferencia del padre, José Cemí es un niño frágil, enfermizo, hipersensible. La novela llena de sentido esta debilidad, sugiriendo que su asma obra como puerta de entrada a un mundo nuevo: no el de la fortaleza varonil, optimista y recta del padre, sino el de una sensibilidad ligada a las profundidades del agua, las visiones oníricas, las metamorfosis y lo poético.

En Lezama la enfermedad suele entrañar un secreto triunfo. La lepra del Aleijadinho es la gran metáfora del barroco americano, el fibroma de Rialta es una cifra de la propia novela, el asma de Cemí representa el conocimiento de una ciudadanía más cara: la literatura.¹⁸ Parece claro que la debilidad física del protagonista indica una ruptura con el vigor alegre y optimista del padre. En pugna con el culto paterno a la salud y el recto sentido, Cemí recupera el aprovechamiento romántico de la enfermedad, y hace de esta recuperación un triunfo. Toda la novela se presenta como el intento de incorporar al padre, subsumido ahora en el cuerpo textual de la novela, la letra del hijo. Desprendiéndose de la mano paterna, de «su índice hecho a ejercer la autoridad» (p. 128), Cemí, literal y simbólicamente *se hunde* para luego renacer transfigurado. El asma es la primera entrada en ese mundo de raptos y pesadillas que prepara el camino a la escritura. «¿Qué es lo que ve en esa excursión? —se pregunta el padre. Siente el sueño como un secuestro. Curarle los nervios, hacerlo dormir, es eso lo que lo puede mejorar. Cada sueño que no puede contar lo ahoga, ahí está ya el asma» (p. 131). El camino que

recorrerá Cemí hasta su encuentro con Oppiano Licario consiste en aprender a *contar* esa excursión al infierno, en alcanzar la forma de lo que bulle en el límite con la muerte. *Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?/ Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*¹⁹ Tal es, para Lezama, la función del poeta.

Como zona limítrofe entre la solidez paterna y el terror a lo que se deshace en el agua profunda, el asma cumple una función ambivalente: es una pequeña muerte de la que se regresa, pero también, en la medida que produce una retirada al caos original, previo a la creación, es una potencia regeneradora cuya fuerza procede de su propio impulso disolvente. La noción lezamiana del barroco se define justamente a partir de esta ambivalencia: es «fuego originario que rompe los elementos y los unifica», es enfermedad, diabolismo, lepra, corrupción proliferante, y por eso es también, paradójicamente, la forma de una vitalidad exacerbada, creación que se alimenta de aquello mismo que destruye.

El heredero

Paradiso trenza, enlaza, enfatiza la metáfora de la familia como tejido o texto, retícula cuya trama se despliega a la manera de un tapiz. Pacientemente urdida, esa trama —que es, a la vez, la de la familia y la del propio texto— se compone de dos grandes «estilos» que la propia novela explicita: el *clásico* y el *demoníaco*. Clásico es el estilo de los padres, quienes a su vez se diferencian por el modo de expresar su rectitud: imperativo, prominente el padre; moderada, calma y circunspecta la madre. Ambas actitudes complementarias —masculina y femenina, erecta y receptiva— conforman un mismo universo de valores: el «estoicismo» familiar, ordenado por la exigencia ética de medida y la exigencia estética de belleza.

Pero este equilibrio, a su vez, reclama su contraparte. La preferencia «clásica» que los padres de Cemí representan de forma ejemplar se complementa con el «demonismo» del tío Alberto, hermano de Rialta, en quien se reconocen los ademanes de otra modalidad característicamente cubana: la del choteo. Jorge Mañach, en un conocido ensayo de 1928, caracterizó el choteo como una actitud típicamente nacional, para él negativa, de «irrespetuosidad», «desorden» y «repugnancia de toda autoridad».²⁰ El personaje de Alberto, sin embargo, recupera los aspectos positivos de esta conducta, cultivando una independencia ácrata, una risa demoníaca —en el sentido baudeleriano— y una tendencia a vulnerar la solidez del buen sentido. Perpetuamente envuelto en las volutas del tabaco, el tío de Cemí se ofrece como contrafigura del Coronel, epítome de la forma disciplinada. Alberto presta así a la familia una nota faltante de su cubanidad:

Alberto Olaya respondía a los imanes del demonismo familiar más cubano [...] Para la dinastía familiar de Cemí y los Olaya, la pequeña dosis demoníaca de Alberto, era más que suficiente. Se pensaría que la familia vigilaba y cuidaba esa pequeña gota del diablo, como contrapeso a un desarrollarse clásico, robusto, de sonriente buen sentido, como aliada del río de lo temporal en el que flotaba esa arca, con sus alianzas enlazadas por las raíces. Si no fuese por muy breves excepciones, el tío Alberto formaría parte inasible e invisible de ese familiar tejido pulimentado, como para recibir la caricia de las sucesiones. (p. 167)

Alberto es la primera alternativa de Cemí frente a su padre; es quien le muestra el lado creativo de la enfermedad, la naturaleza visionaria de sus sueños, el poder de la poesía como irrupción de lo que subyace bajo las aguas de la conciencia. Si el Coronel era la voluntad plena, nítidamente dirigida a un fin, Alberto representa la fuerza que proviene de abajo, ciega y sin finalidad. Cemí tomará algo de ambos: del padre, el *thelos*, la convicción de trabajar en un destino histórico; del tío, la *hipertelia*, la noción de que ese destino finalmente se extiende mucho más allá de sus propósitos.

Entre el padre y el hijo se abre, además, una brecha generacional. La época del protagonista, en la que todas las seguridades se han disuelto, requiere otra clase de misión. Podríamos examinar el sentido de este cambio al sesgo de un episodio que ilustra la diferencia entre padre e hijo como una divergencia en los modos de leer e interpretar; ese momento del capítulo VI en el que ambos se desentienden «proféticamente».²¹

Luego de una noche de asma, Cemí baja las escaleras y encuentra a su padre con un libro en la mano. El Coronel le pide que se acerque, abre el libro y le muestra con el índice la figura de dos grabados, debajo de los cuales se leía: «el bachiller y el amolador». Cemí confunde el sentido indicador del dedo, atribuyendo mal el nombre de cada profesión. Así, cuando días después el padre le pregunta qué es un bachiller, Cemí responde pensando en el amolador: «Un bachiller es una rueda que lanza chispas, que a medida que la rueda va alcanzando más velocidad, las chispas se multiplican hasta aclarar la noche» (p. 136). El padre, que desconocía la fuente del error, queda extrañado «del raro don metafórico de su hijo. *De su manera profética y simbólica de entender los oficios*» (p. 136, énfasis mío). Lo que en ese momento era un simple error de atribuciones, en el contexto de la novela aparece como la prefiguración de una lógica poética que luego se hará sistemática, produciendo nuevas significaciones mediante el acoplamiento de campos semánticos diversos. Pero además, como se dice aquí, Cemí «profetiza» un nuevo modo de entender la profesión. Lejos de ser accidental, el hecho de que la divergencia entre padre e hijo *gire* en torno de las profesiones, habla del terreno en el que

serán articuladas las diferencias: el de la función del «bachiller» (el intelectual) en el seno de la gran familia cubana. Ya no es un personaje como el Coronel (el ingeniero, el militar, el constructor) quien habrá de establecer y vigilar los cimientos de la República, sino alguien que trabaje en silencio, lejos del poder y las instituciones oficiales, al margen de la gran masa, de la universidad, de las agrupaciones políticas, de la confianza ingenua en la acción obediente y disciplinada.

Cemí es este paseante solitario en cuyo interior renace la vocación heroica del padre, ahora transformada en el anhelo de una superación integradora solo asequible en el espacio de los signos. Si existe un parricidio en *Paradiso*, no se trata de una simple borradura, una supresión, sino de una asimilación transformadora: se abandona al padre para continuarlo, se lo traiciona para transformarlo en signo. En la familia-nación de los Cemí, el padre era la presencia afirmativa, la autoridad, la palabra apodíctica, y por esto su desaparición abre una hendidura abismal, un vacío, una «pérdida del sentido»²² que reclama la respuesta *otra* del poeta; respuesta que nace de la ausencia, la desintegración y el peligro de una enfermedad «sin epifanía». Aquí es donde la figura de Alberto se vuelve crucial, ya que vuelca en Cemí algo que ninguno de sus padres podía enseñarle y que es la clave de su nuevo poder: la palabra como construcción, la poesía como iluminación de lo secreto, la escritura como inscripción resistente, la literatura como resurrección.

En tanto heredero de este edificio familiar, Cemí se constituye en el depositario de todas sus uniones, pero en tanto narrador de esta crónica arborescente, también se presume, al igual que su padre, constructor y custodio de una tradición por restaurar. La salud y la enfermedad de los cuerpos se desdoblán así como síntomas simbólicos de dos espacios y dos épocas distintas. Cemí es el héroe de una República enferma, cuyos restos recompone en la malla de un cuerpo-tejido-imagen a la vez personal y colectivo: *Paradiso*.

Notas

1. José Lezama Lima, *Paradiso* (edición crítica a cargo de Cintio Vitier), Colección Archivos, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993. Todas las referencias de este trabajo remiten a esta edición, en lo adelante solo se señalarán las páginas entre paréntesis.
2. Umberto Eco, «Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción», *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1998, pp. 21-46.
3. Varios, «Interrogando a José Lezama Lima», en Pedro Simón, comp., *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, 1985, pp. 19-20.
4. María Zambrano, «Poema y sistema», en Francisco Caudet, ed., *El hijo pródigo. Antología*, Siglo XXI, México, DF, pp. 199-200.

5. «En la novela, José Cemí tiene tres momentos. Uno, el primero, es el que pudiéramos llamar placentario, del sumergimiento en la familia, de desenvolvimiento en la placenta familiar. Luego la salida, su apertura al mundo exterior, en el momento de la amistad, en el momento en que se encuentra Cemí con Fronesis y con Foción y luego ya la participación de Cemí en la imagen, en la poesía y en el reino de los arquetipos que es lo que significa su encuentro con Oppiano Licario —una figura arquetípica que representa la destrucción del tiempo, de la realidad y de la irrealidad. Varios, ob. cit., p. 22.

6. Por razones de espacio omito la cita completa del fragmento. Véase *Paradiso*, pp. 230-31.

7. Varios, ob. cit., p. 12.

8. Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1978, p. 336.

9. El término fue propuesto por Eliana Albala en *Paradiso: ruptura del modelo histórico*, UNAM, México, DF, 1985, pp. 14-23.

10. Véase Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad*, Fondo de Cultura Económica, México, DF, 1989.

11. Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905), Península, Barcelona, 1973.

12. José Lezama Lima, «Corona de frutas», *Imagen y posibilidad*, Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 134.

13. José Lezama Lima, «La expresión americana» (1957), *Obras Completas*, t. II, Aguilar, Madrid, 1977, p. 303.

14. Roberto González Echevarría, «Lo cubano en *Paradiso*», en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, v. II, Poitiers, Madrid, 1984, pp. 31-51.

15. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.

16. Roberto González Echevarría, ob. cit., pp. 41-2.

17. Véase José Lezama Lima, «Señales. La otra desintegración», *Orígenes*, n. 21, La Habana, primavera de 1949, pp. 60-1.

18. Parfraseo aquí una definición de Susan Sontag: «La enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara», que bien puede aplicarse a la experiencia poética de la enfermedad en *Paradiso* Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*, Muchnik Editores, Barcelona, 1980, p. 9.

19. «Descender al abismo, ¿qué más da infierno o cielo?/ Lo que nadie conoce, persiguiendo lo nuevo». Charles Baudelaire, «El viaje», *Las flores del mal*, Planeta, Madrid, 1991. En «Julián del Casal» (1941), Lezama recoge estos versos con el siguiente comentario: «[E]n ese desconocido para alcanzar lo nuevo, Baudelaire tocó la más inaudita integración de poeta moderno conocida». José Lezama Lima, *Obras completas*, t. II, ed. cit., pp. 91-2.

20. Jorge Mañach, *Indagación del choteo* (1928), Ediciones La Verónica, La Habana, 1944.

21. Armando Cruz Malavé señaló la importancia de este episodio. Véase *El primitivo implorante. El «sistema poético del mundo» de José Lezama Lima*, Rodopi, Amsterdam, 1994.

22. Enrico Mario Santí, «Parridiso», en Justo C. Ulloa, ed., *José Lezama Lima: textos críticos*, Ediciones Universal, Miami, 1979, p. 96.