

2011

Lo barroco lezamesco en Paradiso

Leonardo Venta

University of South Florida, lventa@mail.usf.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/etd>



Part of the [American Studies Commons](#), and the [Latin American Literature Commons](#)

Scholar Commons Citation

Venta, Leonardo, "Lo barroco lezamesco en Paradiso" (2011). *USF Tampa Graduate Theses and Dissertations*.

<https://digitalcommons.usf.edu/etd/3392>

This Thesis is brought to you for free and open access by the USF Graduate Theses and Dissertations at Digital Commons @ University of South Florida. It has been accepted for inclusion in USF Tampa Graduate Theses and Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ University of South Florida. For more information, please contact digitalcommons@usf.edu.

Lo barroco lezamesco en Paradiso

by

Leonardo Venta

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master Arts
Department of World Language Education
College of Arts and Sciences
University of South Florida

Thesis Director: Madeline Cámara, Ph.D.
Committee members:
Juan Antonio García Galindo, Ph.D.
Carlos Cano, Ph.D.

Date of Approval:
November 17, 2011

Keywords: Cuba, neobarroco, Lezama Lima, novela neobarroca, Paradiso

Copyright © 2011, Leonardo Venta

Dedicatoria

A mi Dios, a la memoria de mi madre Carila, desde toda la orfandad que he compartido con el autor de Paradiso. A mi prima Ana Rosa de la Fuente, sostén de mis más caros anhelos académicos. A la Doctora Madeline Cámara, sin cuyo incondicional apoyo los resortes de este estudiante 'no tradicional' nunca hubieran alcanzado un fin.

Reconocimiento

Me place dedicar estas primeras líneas – que agasajan más allá de cualquier gravamen formalista – a quien también he dedicado esta tesis: Dra. Madeline Cámara, mi profesora y mentora de la Universidad del Sur de la Florida, quien ha cultivado con indecible paciencia en mi peliagudo surco la devoción por la literatura cubana.

Por otra parte, quisiera registrar mi agradecimiento a la Dra. Rosa Perelmuter, cuyo entrañable asesoramiento hubo de facilitarme en mi etapa de estudiante no graduado un primer trascendental acercamiento al mundo de la investigación literaria, durante el preciado tiempo que fungió como mi preceptora del programa MURAP de la Universidad de Chapel Hill, North Carolina, en el verano del 2004.

Es mi intención brindarle un agradecimiento igualmente pródigo al profesor Dr. Carlos Cano, de la Universidad del Sur de la Florida, por integrar el comité de mi tesis, así como al profesor de la Universidad de Málaga Dr. Juan Antonio García Galindo. De igual modo, quisiera reconocer al resto de mis educadores de la Universidad del Sur de la Florida – el ya fallecido Dr. Warren Hampton, Dr. Pablo Brescia, Dr. Sonia Ramírez Wohlmuth, Dr. Christine Probes, Dr. María Esformes y Dr. Manuel Sosa-Ramírez – por haberme proveído las herramientas precisas para abrir brechas en los herméticos laberintos de una novela de la magnitud hipertélica de Paradiso.

Asimismo, doy las gracias a mi amigo profesor, Dr. Juan Calvo, por la excelente ayuda que me ha prestado al revisar esta tesis, y al igualmente amigo y candidato al

doctorado por York University, Toronto, Damon Lindler Lazzara, por su invariable noble ayuda.

No podría obviar de ninguna manera la delicadeza de mis hermanos Tania y Orlando Venta, así como de mi sobrino Luis Orlando Martínez Venta, junto a su esposa Victoria Paumier Quintero, al facilitarme con tierno sumo sacrificio un valiosísimo número de volúmenes dedicados al estudio de la obra de Lezama Lima.

Del mismo modo considero justo reconocer el determinante auspicio de programas que me han facilitado cumplir este sueño académico, tales como “MURAP”, en Chapel Hill, North Carolina; así como en USF: “McNair Scholars Program”, con Dr. Joan Holmes a la cabeza; “Honors College”, con su director Dr. Stuart Silverman y Celeste Lazzara en calidad de asesora académica; así como la asistencia otorgada por “Graduate Student Success Diversity Fellowship”, con el apoyo de Rod Hale, su coordinador multicultural.

Como premisa de un todo muchas veces obviado, no podría subestimar la mano siempre extendida del Dios de Lezama y mío, al propio “etrusco habanero” por la novela que aquí estudio, responsables ambos del inenarrable milagroso misterio de esta aventura literaria. Una última palabra – de gratitud – para cuantos han dado valioso auxilio a este trabajo y no he llegado a mencionar.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Índice | i |
| Abstract | ii |
| Introducción | 1 |
| Capítulo I | |
| El barroco: hurgando el término | 20 |
| Capítulo II | |
| El barroco: contexto y evolución | 27 |
| Capítulo III | |
| Modernidad y barroco: el neobarroco o barroco de la contraconquista | 45 |
| Capítulo IV | |
| <u>Paradiso</u> como sistema poético <i>barroco lezamesco</i> | 51 |
| Capítulo V | |
| Conclusiones | 93 |
| Bibliografía | 100 |

Abstract

In this thesis I argue that José Lezama Lima's Paradiso is unique among Latin-American novels of the 1960s because it is a hybrid of literary genres – narrative and essay, as well as a “poetic system.” Through an open literary framework, the author explores the essence of “cubanía” through language that is both colloquial and elaborate, both devoted to traditions and aiming for transgressions: a novel that reaches for the pinnacle of neobaroque prose. To sustain my argument, I have performed an exhaustive exegesis of my primary text, as well as extensive external research in secondary texts of the highest canonical reputation, about the baroque and the neobaroque including the works of Eugene D’Ors, Mariano Picón Salas, Severo Sarduy, Guillermo Sucre, Irlemar Chiampi, and the novel in discussion so well examined by Iván González Cruz, Julio Cortázar, and the sister of the author, Eloísa Lezama Lima, among others.

I have considered broadly the features and peculiarities that cause Paradiso to excel as a novel, always keeping in mind Lezama Lima's distinctiveness as a writer of ironies implicit in the discourse of Latin-American otherness. In Paradiso, this discourse of copy and model, as well as of revenge on the dominant metropolitan center—all within the surroundings of a paradoxical challenge to European baroque patterns—takes root by means of a seldom-expressed and playful hybridism unparalleled in twentieth-century Spanish literature.

My argument operates from the broad to the specific, first by defining and explaining, sometimes in dissenting terms, the baroque, its historical evolution and

Spanish roots, its arrival in Spanish America, its new identity when synthesized with native traditions there, and its neo-baroque profile in the twentieth century. Finally we arrive at a meeting with “el Señor Barroco”, Lezama Lima, himself, as he promenades the paved streets of old Havana under a gigantic, colorful parasol, buffeted by a dancing, tropical breeze, and holding in one hand a volume of Paradiso. He walks absentmindedly until he reaches the esplanade of the malecón. There, he puts aside his book, asks us to approach him, and then confesses to us the impetus of his lifelong obsession to lay the foundation of a poetic system of the universe in Paradiso.

Introducción

Hace exactamente dos años conocí a una joven con gran pasión por la literatura. Sostuvimos un hilo dialógico sazonado por un gusto aparentemente afín. Me recomendaba libros de Isabel Allende; casi recitaba, con admiración incontenible, apellidos como Borges, Paz, Vargas Llosa, García Márquez – significantes que ni siquiera necesitan de Jorge Luis, Octavio, Mario o Gabriel, para sugerirnos reverenciados significados que rescatan del anonimato nombres propios sumamente transitados –, orondos moradores de ese olimpo literario en que bosteza el austero monarca Canon.

Pero, literariamente, ¿quién es ese reverenciado soberano Canon? No, no es una persona, aunque responde a la preferencia de un grupo de individuos llamados académicos. El término, de origen griego, que corre los riesgos potenciales de la arbitrariedad – determinado por los patrones de quienes lo establecen –, excluye o incluye determinadas obras literarias dentro de un selecto grupo hegemónico, convirtiéndolas en el objeto privilegiado de lectura y estudio, abriendo así la brecha para una periferia ocupada por otras obras, menos afortunadas, fuera del perímetro que delimita dicho canónico reinado.

Volviendo a la anécdota de mi fortuito encuentro, me extasiaba descubrir tanta sabiduría hermanada con la belleza en un ser no llegado aún a la madurez, según su edad. Mientras ella hablaba de literatura, con aquellos ojos pardos radiantes que se disolvían en su cadencioso acento caribeño, yo pensaba en Paradiso, de José Lezama Lima, novela que leía a la sazón, al mismo tiempo que anhelaba que su aluvión verbal arrastrase

consigo el cosmos de Lezama a la plática, que se convertía, por la ausencia de intercambio, casi en un monólogo.

No quería interrumpirla, pues, a golpe de repetidas torpezas, he aprendido que es más sabio y prudente escuchar que ser escuchado. La joven mencionó, entonces, a Paulo Coelho, el escritor brasileiro, célebre por su novela El Alquimista. Sonreí, asintiendo al mérito del escritor con lacónico gesto, mientras esperaba ansioso que ella nombrara al anhelado Lezama. Infructuosa espera.

Mientras yo sólo pensaba en la mágica intemporalidad del etrusco habanero, como jovialmente se hacia llamar Lezama, y cabalgaba sobre la montura de su alado Pegaso, ceñido a su dromomaniaca imaginación de peregrino inmóvil – que se plisa desde el soleado Calabazar habanero del siglo XX, la próspera Mileto griega, para zambullirse en la piscina de Siloé, en las afueras del místico Jerusalén, y luego meditar en el templo budista japonés de Kajuraho –, cometí el disléxico desliz, originado por mis digresiones interiores, de embrollar el nombre de Coelho con el de Umberto Eco.

La joven me contempló condescendentemente; me habló sobre el simbolismo en El Alquimista, de lo que consideraba era su valor filosófico, como ayudándome a levantarme del resbalón de mi desacertado pronunciamiento; mientras yo, en mi mente, seguía insistiendo en el enigma de Paradiso, en el devanado de la madeja alrededor de los personajes Foción y Fronesis en su relación con José Cemí, trasunto del autor de la novela. Repasaba igualmente las imágenes de la buena criada Baldovina, la egregia abuela Augusta, la idolatrada Rialta, en tanto imaginaba la senectud en proscripción de Eloísa, la hermana del genial escritor, de la cual había leído el entrañable y espacioso prólogo de Paradiso, publicado por *Cátedra*. Pensaba, de igual forma, en Oppiano

Licario, impreso póstumamente en 1977, mientras hojeaba con mental premura sus páginas interrumpidas por la muerte y me cuestionaba si Oppiano Licario consiguiese esclarecer o enmarañar mi predecesora interpretación de su Paradiso.

La joven seguía hablando, pero ya no la escuchaba. Estaba absorto en mis pensamientos. Algo desencantada ante mi apatía, decidió despedirse. Desperté de mi éxtasis, al inhalar su irremediable despedida, y lancé entonces la contenida imperiosa pregunta: ¿Has leído al escritor José Lezama Lima? Hizo una vacilante pausa. Me miró con la timidez de la ineptitud, ladeando la cabeza en gesto de negación. Pensé en el Canon, en la función del escritor, en la luz y en las tinieblas...

De esta experiencia, y de un obsesivo afán de transitar lo que se me presentaba impenetrable, se genera la determinación de realizar este trabajo, como un reto a mi mismo, surgió la determinación de realizar este trabajo, sobre Paradiso, la obra maestra de uno de los escritores más mencionados – en las últimas décadas – y menos leídos de la literatura hispanoamericana del siglo XX: José Lezama Lima.

El Señor Barroco

Heme aquí compelido por el Canon a escribir una tesis sobre José Lezama Lima, autor de extraordinario genio creativo, personalidad imanadora y pujanza grupal, entre otras numerosas cualidades, que ha influido sobre múltiples escritores de la lengua castellana en el panorama de una sorprendente multiplicidad controversial. Al mismo tiempo, ha atraído y embrollado, tanto a críticos literarios como a los más sagaces lectores, en el desconcierto que ocasiona una obra y, ¿por qué no?, una vida

incomprendidas y hasta cierto punto manipuladas por intereses políticos y arribistas.

Tras la muerte de Lezama Lima, el mito se empina. A modo de ejemplo, el nada tradicional narrador, poeta y ensayista camagüeyano Severo Sarduy, desde su traza parisina estructuralista y neobarroca, le dedica en la revista Vuelta – fundada por Octavio Paz y recipiente del Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades 1993 – el primer capítulo de su novela Maitreya (1978), con el título "En la muerte del Maestro". Por su parte, el poeta y ensayista Cintio Vitier, que mantuvo con Lezama un estrecho vínculo de amistosa admiración por vida y le dedicó a su obra gran parte de sus estudios, desde su perspectiva nacionalista, encasqueta la obra de Lezama en la testa de la revolución cubana de 1959, en su condición de valiosísima joya de una lisonjeada corona.

De padres cubanos, abuelo vasco por el linaje paterno y bisabuelo andaluz, por el materno, José María Andrés Fernando Lezama Lima, hijo de un Coronel del ejército, nace en el campamento militar de Columbia, en La Habana, el 19 de diciembre de 1910. Señala Lezama en entrevista concedida a la revista Cuba Internacional: “Soy el producto de un encuentro placentero, en los primeros años de la República, entre familias de gran acentuación cubana y familias en las cuales predominaba lo español [y por eso refleja contornos tangenciales: el apasionamiento ibérico y la suavidad un tanto recelosa del indiano...]” (Citado por ELL 17).¹

Bolín, como llamaban a Lezama cuando pequeño, perdió a su padre de 33 años, el susodicho Coronel, cuando no había cumplido aún los nueve años de edad. El hablante narrativo recrea conmovedoramente esa pérdida en Paradiso: “El ordenanza recorrió la sábana. Vio, de pronto a su padre muerto, ya con su uniforme de gala, los dos brazos cruzados sobre el pecho. [...] Cerró los ojos, le pareció ver de nuevo la mano del

ordenanza descorrer la sábana. Retuvo el rostro de su padre hasta que se lo fueron llevando las olas” (292-93).²

Para Eloísa Lezama Lima, la vida, vocación y creación de José Lezama Lima son inseparables (16). Apasionado lector, premisa necesaria para llegar a ser un buen escritor, Lezama confesaba desde su adolescencia sólo leer libros difíciles que lo retaban. “Sólo lo difícil es estimulante” (citado por ELL 19),³ es una de sus frases célebres. Se crió en un seno donde las conversaciones femeninas colmaban la sobremesa de destellos culturales, muchos de los cuales se hacen eco casi textualmente en Paradiso. A esto alude el testimonio de ELL: “Hay que insistir en que todos eran maestros en el arte de la conversación, de la narración y de la paremiología.⁴ Y que hasta una exhuberancia barroca se colaba entre los intersticios de aquella casa donde con frecuencia las escenas llegaban al paroxismo de una pasión exagerada” (20).

En 1929, Lezama ingresa en la Universidad de La Habana, a la que llama Upsalón, lugar de encuentro inicial de la triada que adereza el devenir intelectual de la tonalidad ensayística de Paradiso: Fronesis, Foción y Cemí, este último el trasunto, aunque negado por el propio autor, de Lezama Lima. Aunque, en la crítica literaria hemos aprendido que no tenemos que creer todo lo que nos dicen los autores.

Es tiempo de especial devoción a lo que Lezama designa como "la voluptuosidad de la lectura":

Yo pensé siempre estudiar Derecho y Filosofía y Letras, pero como usted recordará la Universidad estuvo cerrada tres años por Machado y dos por Batista. [...] Me hice abogado, pero tuve que empezar a trabajar – afirma el escritor, para

agregar luego –. Pero recuerde la estrofa de San Juan de la Cruz que dice: ‘Religioso y estudiante, religioso por delante’. Ya, yo, en aquella época había preferido ser un estudioso y abandonarme como todo poeta incipiente a la voluptuosidad de la más variada lectura (citado por ELL 21).

En sus días universitarios, se relaciona con las hermanas Marruz, Cintio Vitier y Eliseo Diego, entre otros, así como se embriaga en la magia de la poesía que se desliza entre interminables bocanadas de humo de cigarrillos y el silencio cómplice de prolongadas madrugadas. Al graduarse de abogado, en 1938, profesión nada afín a su aliento poético, fue nombrado Secretario del Consejo de Defensa Social, con sede en el Castillo del Príncipe, penal de La Habana.

En 1932, escribió un largo poema titulado “Muerte de Narciso”, el cual fue publicado en 1937. El padre Ángel Gaztelu, su confesor y amigo – además de poeta él mismo –, dijo que el poema “tal vez sea en Cuba el más alto y atrevido intento de llevar la poesía a su desligamiento y región sustantiva y absoluta en virtud y gracia de esa esencial y mágica deidad de la metáfora” (203).⁵ Sirva de paso lo expresado para documentar que, en 1932, Lezama conoce al seminarista Gaztelu, cuya amistad determinó su iniciación en los textos sagrados: misticismo cristiano y oriental.

Estos años son sumamente fructíferos en el ámbito literario para el escritor cubano. La Escuela de Derecho le propicia la publicación de la revista Verbum, como órgano oficial de dicha institución, de lo que se aprovecha su irremediable instinto de poeta para publicar literatura y poesía en una revista de derecho, acción que bien explica la corta supervivencia de la misma: tres publicaciones.

En la visita a La Habana del gran poeta Juan Ramón Jiménez, se consuman varios encuentros entre Lezama y Juan Ramón, de los que nace el histórico Coloquio con Juan Ramón Jiménez, valioso tratado sobre el insularismo que se publica en julio de 1937. En la nota introductoria al mismo, expresa el poeta español: “En las opiniones que José Lezama Lima ‘me obliga a escribir con su plétórica pluma’, hay ideas y palabras que reconozco más y otras que no. Pero lo que no reconozco como mío tiene una calidad que me obliga a no abandonarlo como ajeno” (31).

En 1937, Lezama debuta como conferenciante con la disertación “El Secreto de Garcilaso”. Estas y otras de sus conferencias fueron recopiladas en el texto Analecta del reloj. En 1939, reúne a un grupo de jóvenes escritores cubanos para publicar la revista Espuela de Plata, que engendró seis valiosos números. Ellos constituyeron la génesis de lo que luego se conocería como el *Grupo Orígenes*. En 1941, Lezama publica Enemigo Rumor, poesía intelectual que intenta definir lo indefinible.

En ese sentido, lo arcano del título del antedicho poemario se explica en carta fechada en 1944 enviada por Lezama Lima a Cintio Vitier:

Se convierte a sí misma, la poesía, en una substancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. [...] Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable (72).⁶

Así, para el autor, la poesía es devoradora substancia, enemigo rumor.
¿Paradójica afirmación? Pero, ¿qué no resulta inusitado viniendo de Lezama y las olímpicas rondas de Calíope, Euterpe, Erato y Polimnia?

En 1943, nuestro escritor dirige junto al padre Gaztelu los diez números de Nadie parecía. En 1944, se alía a José Rodríguez Feo para fundar Orígenes, una de las más notables revistas literarias de su tiempo en lengua castellana. La publicación, que se mantiene por 12 años y alcanza 42 números, agrupa a escritores y artistas plásticos cubanos que luego serán bautizados como el susodicho *Grupo Orígenes*.

En su poemario Aventuras sigilosas, que se publica en 1945, Lezama aviene el acto sexual con el deseo creativo de la poesía. Mediante la poética sexual que esboza este texto, el etrusco habanero instaura la novelización de la poesía en su obra. “Huyó, pero después de la balanza, la esposa se esconde como madre” (v.1), leemos en “El retrato ovalado”, franca incursión de Lezama en el tema edípico erótico.

El viajero inmóvil⁷ sale solamente de Cuba (en su adultez) para visitar México y Jamaica. El recorrido que realiza por tierra azteca, en 1949, influye en la publicación en 1957 de La expresión americana, donde reúne valiosísimos ensayos sobre el tema que sugiere el título del libro. En 1949, publica La Fijeza, donde sobresale el poema antológico “Rapsodia para el mulo”. En 1958, sale a la luz Tratados en La Habana, 62 trabajos que examinan, entre otros temas, su propio sistema poético, así como las espiraciones de su amada capital cubana. Afirma Lezama en “Introducción a un sistema poético”, ensayo que inicia el libro: “Una divinidad parece regalar en la poesía ese conocimiento, dándole la móvil bienaventuranza de la extensión y la duración, cuando los

hombres a través de lo visible conjurado en la poesía intentan acercarse al risueño desconocido de los dioses” (32).

En 1960, Lezama engendra Dador – uno de los nombre del Espíritu Santo –, libro de poesía que Fina García Marruz – Premio Reina Sofía de Poesía 2008 – califica de “epifanía y no un defecto de la causalidad operadora”(402), y a su autor de “poeta mayor que tiene ojos para ver la gloria” (387); “quien ve, como en el símbolo de Martí, al mago que crea la casa que hemos de habitar, el que viviendo en la hipérbole, necesita tocar tierra al fin, lograr esa comprobación para morir” (402).

Al triunfo de la Revolución cubana, en 1959, es nombrado subdirector del Departamento de Literatura y Publicaciones del Consejo Nacional de Cultura. Su pronta negativa a politizarse provoca su traslado a la Biblioteca de la Sociedad Económica de Amigos del País, ocupando un cargo notablemente inferior. En 1961, sus hermanas abandonan la isla. El poeta y su madre quedan solos.

Se dice que Marcel Proust ideaba innumerables pretextos cada noche antes de acostarse para robarle un beso a su madre. Al morir ella, el escritor francés la revive en cada resuello de su pluma. Lezama, aun mucho antes de acaecer la muerte de su progenitora, el 12 de septiembre de 1964, la sufre obsesivamente. A juicio de Eloísa, “la publicación en 1966 de Paradiso será la epifanía – de su madre Rosa Lima – [...] a manera de homenaje y apresamiento” (29).

Escribir es el único refugio que le queda a Lezama. La morada de Trocadero 162 se transforma en “guarida” de su ostraico insilio. Tras ser hospitalizado el 8 de agosto de 1976, sin apariencia de gravedad, fallece la madrugada del siguiente día, de la misma enfermedad – neumonía – que se llevara a Proust, un parisino noviembre de 1922, y a

Eloísa Lezama Lima, un proscrito marzo de 2010. De su muerte ha dicho Jorge Edwards: “Lezama se había exiliado en su lenguaje creativo, en ese pasado cubano elaborado por el lenguaje, y se había llevado su exilio a la tumba” (citado por ELL 30)

La vanguardia en Cuba: contexto histórico-literario

Los resuellos de la vanguardia literaria en Cuba se agrupan en torno a tres publicaciones en la década de los años veinte: América Libre, bajo la dirección de Rubén Martínez Villena, Revista de Avance⁸, el principal órgano de dicho movimiento; así como el Suplemento Literario del Diario de la Marina, este último se añadió al casi centenario periódico habanero gracias al empuje de José Antonio Fernández de Castro, y contó con la colaboración de figuras del *Grupo Minorista* o vinculadas al mismo, como Martín Casanovas, Alejo Carpentier, Raúl Roa y Manuel Navarro Luna. Revista de Avance publica poemas, cuentos, fragmentos de obras literarias y trabajos de crítica realizados por figuras extranjeras de la talla de Pedro Henríquez Ureña, Miguel Ángel Asturias, César Vallejo, Jorge Luis Borges y José Carlos Mariátegui, entre otros.

La ilustración en el Suplemento..., entre marzo de 1927 y 1930, alcanzó altos estándares gráficos y artísticos. Luego se le agregó al Suplemento..., aunque separadamente, la sección “Ideales de una raza” – a cargo de Gustavo E. Urrutia – que se convirtió en baluarte literario de los derechos del negro. Allí se consumaron las primicias de Motivos de son de Nicolás Guillén. Estas publicaciones constituyen testimonios de un momento significativo de transformación política, social, artística y literaria de la

vanguardia cubana dentro del marco de un diario sumamente popular en la isla e igualmente reconocido en el extranjero.

Entre los aportes de la Revista de Avance a la cultura cubana destacan sus valiosos esfuerzos por conectarse con las manifestaciones artísticas más avanzadas de su momento, especialmente con la cultura española y la llamada *Generación del 27*, que esgrimía gran pluralidad de estilos y de lenguajes, la presencia del surrealismo, que enriqueció con temas e imágenes a la literatura en general, y muy especialmente a la poesía. Conjuntamente, Avance denuncia y desafía todo lo institucionalizado, rescata y enaltece el pasado histórico y su máxima figura, José Martí; así como tiende un oportuno puente para la producción de numerosos pintores de la isla.

Las propuestas estéticas innovadoras constituyen sólo un aspecto de los ineludibles cambios que la intelectualidad cubana perseguía para colocarse al nivel del pensamiento y creatividad contemporáneos. Avance le impartió nuevo aliento a la cultura nacional y le facilitó traspasar sus fronteras.⁹

En ese colosal intento por integrarse al palpitar de los más avanzados movimientos artísticos y culturales de Europa y América a partir de la década de 1920 – que implicó una ruptura en todos los órdenes –, la vanguardia cubana abre brechas íntimamente ligadas a la realidad de la isla; de esa manera el efecto innovador anhelado lleva el sello distintivo de la tradición y el pasado cubanos. El marco paradójico de esta dualidad, lo innovador y lo tradicional, se aviene a la dicotomía paradójica que distingue al neobarroco.

El manifiesto publicado por la revista atuey, (1927-1928), que contó con sólo seis números, es prototipo de la vanguardia cubana. En una de sus expresiones revolucionarias más denodadas proclama las siguientes propuestas:

[...]liberar literalmente a la obra de arte de su calidad de mercancía, negar toda manifestación estética que no sea medularmente nueva en su forma y contenido, exaltar los aportes del industrialismo, reivindicar las corrientes estéticas de vanguardia – y eventualmente las dos más importantes, plasmadas con gran ocurrencia – emplearemos acción directa sabotage boicot huelgas contra los academizantes españolizados yankistas etcétera – pequeños burgueses de todos plumajes – catalogándolos por orden alfabético en los museos de antigüedades o estrangulándolos en nuestros canales porveniristas (Historia de la literatura cubana II 193).

Vital fue el esfuerzo realizado por las publicaciones periódicas cubanas entre 1923 a 1935 para difundir las ideas de la vanguardia, una percepción que abarca nuevas propuestas artístico-literarias y la desenfadada denuncia que procura cambios drásticos en las estructuras sociales, políticas y económicas de la isla. Lezama Lima se forjó dentro del marco de esta emancipadora atmósfera vanguardista, lo que explica, en parte, que el neobarroco, que adjetiva su estilo, tenga estrecha relación con dicha actitud subversiva e irreverente.

Otro eslabón que relaciona a la vanguardia cubana con el neobarroco, en su efecto transgresor, irreverente y renovador, lo encontramos en la *Sociedad de Folklore Cubano*,

fundada en enero de 1923, con Fernando Ortiz y Roig de Leuchsenring a la cabeza, en calidad de presidente y secretario, respectivamente. Del valioso texto Historia de la literatura cubana, tomo II, hemos extraído la siguiente cita que bien ilustra dicho espíritu:

Además de continuar el esfuerzo realizado por algunos hombres ilustres del siglo XIX, con lo que se logra dar cuerpo a una tradición de defensa de la cultura, la Sociedad trabajó por ‘la recopilación y estudio de los cuentos, las consejas, las leyendas conservadas por la tradición oral de nuestro pueblo; los romances, las décimas, los cantares, los boleros y otras manifestaciones típicas de nuestra poesía y nuestra música populares’, así como por diversas expresiones de ‘la filología popular’ y el ingenio, el saber empírico, las supersticiones, costumbres y disímiles prácticas de la vida del pueblo, toda una labor encaminada a desentrañar elementos de la sensibilidad de sectores de la población que eran mantenidos al margen por la clase dominante y por la cultura oficial (195).

La *Sociedad de Folklore Cubano* refleja el anhelo de reivindicar la patrimonialidad cubana, basado en un interés especial por lo negro y lo mulato, como parte indisoluble de la cultura nacional: en la poesía, la narrativa, la pintura y la música. Por otra parte, el año 1935 marca el cierre, no abrupto, del vanguardismo en su caudal primordial.

Los intentos del presidente de la República, Gerardo Machado (1871-1939), de consolidarse en el poder en 1927, recrudece el descontento estudiantil en el ocupado militarmente recinto universitario habanero, que cuajará en la jornada del 30 de

septiembre de 1930 y la posterior clausura de la Universidad de La Habana, reabierta tras la caída de Machado y transformada invariablemente en trinchera revolucionaria de influencia nacional.

En el período entre 1923-1958, la cultura cubana se desarrolla y expande arrolladoramente en la búsqueda de un propio espacio y aliento dentro del marco de la avanzada universal. Se crean nuevas instituciones culturales. Nacen publicaciones y grupos literarios; las inquietudes filosóficas de la época trascienden en lo más preclaro de la intelectualidad cubana, especialmente la prosa reflexiva, que alcanza su cenit con el ensayo.

De esta forma, las corrientes estilísticas hispanoamericanas y europeas de la modernidad son insertadas en los contenidos y contribuciones de la tradición cubana, para expandirse vigorosamente con identidad propia hacia una nueva expresión cosmopolita que definirá luego a los más célebres creadores cubanos de los años 40 y 50.

Es imposible hablar de Lezama Lima, sin mencionar a la revista Orígenes. Gestada por los dos José: Lezama Lima y Rodríguez Feo (Pepe)¹⁰; acicalada por el pintor Mariano Rodríguez y el escultor Alfredo Lozano, en calidad de coeditores, al decir de Cintio Vitier en “Introducción a la obra de José Lezama Lima”, recogida en Valoración Múltiple José Lezama Lima, Orígenes significa para la cultura cubana:

[...] el mayor esfuerzo de cultura realizado durante la República [...] no sólo por su excepcional duración y la calidad de sus colaboraciones cubanas y extranjeras, sino, además, por la cohesión cada vez más honda del grupo que centralmente la sustentaba y

por el sentimiento misional que Lezama le infundió a través de años tan confusos y difíciles (113).

Lezama y Pepe se conocen en el estudio donde Mariano pinta sus gallos fauvistas y deslumbra al vacío con líneas y colores de intenso barroquismo. En ese asiduo devenir se compenetran: “Un día de invierno de 1944, estábamos Lezama y yo sentados en un banco del parque Martí, en el corazón de La Habana, conversando, cuando se me ocurrió proponerle la publicación de una revista literaria” (Rodríguez Feo 22).

Consagración de La Habana era el título que le gustaba a Rodríguez Feo para la revista, pero prevaleció el de Orígenes, propuesto por el otro José. La publicación, que se mantuvo prodigiosamente por 12 años, se apuntaló en el ímpetu juvenil de sus fundadores, en las colaboraciones de los escritores insulares Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Virgilio Piñera, Gastón Baquero, Ángel Gaztelu, Justo Rodríguez Santos, Octavio Smith y Lorenzo García Vega, quienes alternaron en sus páginas con luminarias extranjeras del calibre de Wallace Stevens, T. S. Eliot, Virginia Wolf, George Santayana, Albert Camus, Alfonso Reyes, Gabriela Mistral, Juan Ramón Jiménez, María Zambrano y el propio Octavio Paz.

A Mariano y Lozano se le unieron importantes creadores de las artes plásticas en la isla – Víctor Manuel, Wilfredo Lam, René Portocarrero, Cundo Bermúdez, Amelia Peláez, Raúl Milián, Fayad Jamís, Arístides Fernández, Mario Carreño, Roberto Diago, Luis Martínez Pedro, Carmelo González – junto a los mexicanos José Clemente Orozco y Rufino Tamayo, y el anglosajón Cyril Osborne, para crear portadas y viñetas que constituían por sí mismas excelsitudes artísticas.¹¹

Sobra señalar que la producción de Lezama enriqueció la revista. Allí publicó el célebre extenso poema “Muerte de Narciso”, que había aparecido en el segundo número de la revista Verbum, en 1937, así como el poemario que concertaba el libro Enemigo rumor; además de los primeros capítulos de la novela Paradiso. El *Grupo Orígenes* a través de su revista alcanza cohesionar lo más selecto de la intelectualidad cubana en el rescate de la identidad nacional a partir de la cultura, proceso que ya se había iniciado con la revista Verbum.

El carácter apolítico y meramente esteticista que se le ha atribuido a *Orígenes* es subjetivo. El desdén hacia lo establecido, una forma sofisticada de sedición, y la búsqueda de lo nacional desde una nueva perspectiva sugieren destellos de insatisfacción con el orden establecido. En una de las “Señales”, que ocupa el número 21 de *Orígenes* (1949) afirma Lezama: “un país frustrado en lo esencial político puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza” (citado en Historia de la literatura cubana II 222).

Graduado summa cum laude por la Universidad de Harvard (1943), José Rodríguez Feo, cuya acomodada posición económica le permitía subvencionar *Orígenes*, en su frecuentado éxodo por los más altos centros docentes estadounidenses, conoció a valiosas personalidades literarias que a través de una intensa labor de captación de su parte accedieron a colaborar en la publicación.

Asimismo, las traducciones de Rodríguez Feo, de gran academicismo, muchas veces auxiliadas por los propios autores, acentuaron el carácter cosmopolita de la revista. Leemos en una de las misivas que éste le dirige a Lezama: “Te aviso para que lo hagas constar en una nota al final de la traducción: ‘Traducción autorizada por el autor

[Santayana] especialmente para *Orígenes*” (191), a lo que el segundo responde con humor inigualable: “Albricias por lo de Santayana. Péscate trucha mayor y el próximo Orígenes se irá a letras áureas en su primer número para la gloria del ‘49” (192).

Así la reputación de la revista alcanzó esferas insospechadas. Sin embargo, discrepancias editoriales ocasionaron la ruptura entre sus dos bastiones, a raíz de unos ataques de Vicente Aleixandre a Juan Ramón Jiménez y un artículo que este último deseaba publicar en su defensa en la revista, a lo que se opuso Rodríguez Feo. Lezama se quedó solo al frente de la publicación, pero la falta de fondos ocasionó en poco tiempo la desaparición de la misma.

En el período comprendido entre 1923-1935, el vanguardismo y el academicismo colisionaban en el ámbito del arte y la literatura cubana; por otra parte, la crisis económica en Estados Unidos (1929) y el hondo descontento con la dictadura de Gerardo Machado incrementaron ese espíritu de crisis. La célebre manifestación estudiantil universitaria del 30 de septiembre de 1930, en que muere el estudiante Rafael Trejo, es ejemplo de dicho insatisfacción.

Ese mismo año, en diciembre, ante la agudización de la oposición estudiantil universitaria, encabezada por el Directorio Estudiantil Universitario (DEU), se cierra la Universidad indefinidamente, lo que daría lugar a tres prolongados años de clausura. De este devenir hace constancia la novela Paradiso, en los episodios que abarcan una realidad histórica-autobiográfica, cuando se aleja del marco intemporal poético de la misma, lo que analizaremos a su debido tiempo.

Durante este convulso período cobran aliento algunas de las ideas más progresistas en el arte y la literatura insular; aparecen círculos literarios como el

mencionado *Grupo Minorista* (1923-1928), que evoluciona en el escenario del Café Martí a partir de espontáneas primeras reuniones a publicaciones en la revista Social,¹² que contaba con Emilio Roig de Leuchsenring como jefe de redacción.

Los hálitos renovadores del período vanguardista (1923-1935) son el pulso de las turbulentas corrientes culturales e históricas del momento, los específicos problemas económicos y sociales cubanos, la repercusión de la renovación de la vanguardia artística y literaria de Europa y América, el innegable influjo ideológico de la Revolución de Octubre (1917), el creciente descontento de la intelectualidad criolla ante el gradual dominio de Estados Unidos sobre la isla, manifiesto en el carácter neocolonial de la República en las dos décadas con que se inicia el siglo XX, así como refleja la necesidad de autoafirmación y replanteo de la realidad insular en general. El arte, la literatura y la política se funden en el plano teórico y práctico con el propósito de desafiar la realidad circundante. En esa medida, el latir cultural de ese período “se orientan hacia la búsqueda de una expresión nueva y el rescate de la nacionalidad, dos inquietudes que sintetizan, grosso modo, los planteamientos del movimiento vanguardista en Cuba” (Historia de la literatura cubana II 188).

La Revista de Avance (1927-1930) consagra sus páginas a lo más destacado de la literatura, las artes plásticas y la música; así como incursiona en la política y la historia, cuyos clamores de innovación estética manifiestan tácitamente la desafiante necesidad de consolidar un espacio propio de identidad que exceda las propias demarcaciones insulares para coquetear con lo universal.¹³ Con ese fin, la vanguardia es frente de avanzada de una ruptura proclamada por la intelectualidad cubana en múltiples esferas. Así define Cintio Vitier a la Revista de Avance:

Polémica, agresiva, irónica [...] se propuso barrer con los gustos provincianos, las pompas académicas y las actitudes trasnochadas, alertando a la vez la sensibilidad cívica y la estética, esta última a favor de una ‘proa’ vanguardista que sincréticamente proyectaba hacia el horizonte los ismos europeos e hispanoamericanos de posguerra” (Historia de la literatura cubana II 418).

Capítulo I

El barroco: hurgando el término

Las contradicciones, contraposiciones y singularidades del barroco, cuya estética viene escoltada generalmente por la parodia,¹⁴ la ironía e ideas y presentaciones formales complejas, inquietan naturalmente un hondo ejercicio del intelecto. Notorio sobre todo por su recargamiento, el barroco encierra en sí la paradoja de un abismal miedo a la falta o carencia. Emanada una energía intensa en su proyección hacia un efecto y se libera al conseguirlo. Un arte de tal magnitud obviamente es objeto de discusión y opiniones contrapuestas. Entre ellas la de Alejo Carpentier, escritor barroco en sí mismo, que lo define “constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío [...] un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia afuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes”(131).

Marcado por un afán histórico de desplazar al renacimiento,¹⁵ el barroco, con todo el desdén terminológico de los componentes que le aglutinan y enrarecen, arroja la cultura y el arte europeo – así como se espejea y dilata en su perfil americano –, de finales del siglo XVI y XVII, para tenderse en las matutinas playas del XVIII. Para otros, como Eugenio de Ors¹⁶ y el propio Carpentier,¹⁷ por citar a un autor proveniente de España y otro de América Latina, nunca ha experimentado su definitivo ocaso.

Carpentier, en la introducción a su conferencia dictada en el Ateneo de Caracas, el 22 de mayo de 1975, discrepa con aquellos que pregonan la decadencia del barroco: “Cada vez que oigo hablar de arte ‘decadente’ me pongo en un estado de furia sorda, porque esto de la decadencia y de que un arte sea decadente se ha aplicado

sistemáticamente a una multitud de manifestaciones artísticas que, lejos de marcar una decadencia, marcan las cumbres de una cultura” (128).

En el discurrir de Eloísa Lezama Lima, “el barroco como producto de un estado emocional ha sido permanente y su revitalización le da un aire de modernidad eterno, tan eterno como sus grandes temas y tan inmortal como sus posibilidades” (54). El vocablo portugués ‘barocco’, que literalmente significa ‘perla irregular’, o el término castellano ‘barrueco’, se consideran fuentes no muy precisas del origen de este vocablo. Al respecto, Severo Sarduy elabora en su texto Barroco la siguiente explicación:

[...] del barroco perdura la imagen nudosa de la gran perla irregular – del portugués barroco –, el aspecto conglomerado rocoso – del español berrueco y luego berrocal –, y más tarde, como desmintiendo ese carácter de objeto bruto, de materia basta, sin factura, barroco aparece entre los joyeros: invirtiendo su connotación primera, ya no designará más lo inmediato y natural, piedra o perla, sino lo elaborado y minucioso, lo cincelado, la aplicación del orfebre. Discutidas filiaciones posteriores insisten en el sentido del rigor, de la armazón paciente: barroco, figura del silogismo – precisión de la joyería mental –; Baroccio, un rebuscado productor de madonas (15).

Según Mariano Picón Salas, el barroco es un estilo sumamente complejo, que se divorcia de la visión armónica que ofreciera el Renacimiento, y que, “significa oscuridad y primor difícil, frente a la diafanidad y sencillez del opuesto estilo clásico” (105). A su vez, agrega Sarduy, en Barroco: “A la historia del barroco podríamos añadir, como un

reflejo puntual e inseparable, la de su represión moral, ley que, manifiesta o no, lo señala como desviación o anomalía de una forma precedente, equilibrada y pura, representada por lo clásico” (16).

El término ‘baroco’, nombre que recibe una figura del silogismo (inventio)¹⁸, también se relaciona con este estilo en el arte, la arquitectura, la música y la literatura occidental, que a partir de una percepción de crisis del mundo y un sentir generalizado de desencanto – manifiestos en la honda desigualdad social, los conflictos bélicos y la miseria – evoluciona hacia una superación de dichos elementos adversos. Existe una distinción entre el barroco de los países protestantes y el de los países católicos,¹⁹ que aunque es significativa no ahondaremos en ella para penetrar en el barroco criollo de un escritor universal y caribeño como José Lezama Lima.

Sin embargo, valga destacar que para Mariano Picón Salas, la filosofía beligerante de la Contrarreforma, que se emparenta con la filosofía escolástica, sirve de bastión a las nuevas corrientes de empirismo, ciencia natural y razón crítica que bostezan en Europa:

[...] será mucho más que un sistema filosófico, un sistema de vida, un estilo ético, un canevá donde debe bordarse todo lo que el hombre de la época quiere expresar. Bajo su resucitada forma medieval contiene ahora una voluntad barroca. Sirve admirablemente a la desilusión, ascética de la época y sostiene, a pesar de la decadencia política, la unidad espiritual del mundo español (129).

La sensibilidad del barroco de la contrarreforma, acompañada de un íntimo carácter católico, colmado de santos que se ciñen incongruentemente a la naturaleza, es

para Eugenio D'Ors “una especie de creencia en la naturalidad de lo sobrenatural, en la identificación entre la naturaleza y el espíritu [...]” (168).

D'Ors, en Lo barroco,²⁰ define a este estilo como una fórmula diseñada para ayudar al entendimiento concerniente a las morfologías clásicas y barrocas, que encontró aceptación en los medios cultos españoles y franceses. Entre las características que el escritor, periodista y filósofo catalán le atribuye al barroco, en su ambición de renovar la interpretación tradicional del mismo, como categoría estrictamente histórica y limitada a las artes plásticas, transfiriéndolo a una magnitud filosófica, espiritual, en oposición a lo clásico, sobresalen: el gusto por lo retorcido y fracturado, la dinamización de los contrastes, el movimiento que desafía a la armonía y a la estabilidad, la pasión y la creatividad, así como el gusto por lo pintoresco y teatral.²¹ Leamos como el propio D'Ors precisa el espíritu barroco:

El espíritu barroco [...] no sabe lo que quiere. Quiere, a un tiempo mismo, el pro y el contra. Quiere – he aquí estas columnas, cuya estructura es una paradoja patética – gravitar y volar. Quiere – me acuerdo de cierto angelote, en cierta reja de cierta capilla de cierta iglesia de Salamanca – levantar el brazo y bajar la mano. Se aleja y acerca en la espiral...Se ríe de las exigencias de principio de contradicción (36).

El erudito catalán, impulsor del movimiento conocido como Noucentisme,²² entiende lo barroco como una especie de actitud intemporal, diríamos ontológica, del ser humano ante la vida; cuyo espíritu puede manifestarse en cualquier etapa de la historia de

la humanidad, implícita en el instinto de la naturaleza que se opone a lo clásico, clasicismo que persigue someter tales libres impulsos a una especie de racionalización. En ese sentido, el espíritu barroco es emancipador en su carácter más general y en sus propiedades más esenciales. Leámoslo directamente de D'Ors, en una larga cita que hemos escogido de *Lo barroco*, por su valor aclaratorio

Habitualmente, el calificativo 'barroco' no ha venido siendo aplicado sino a cierta perversión del gusto; perversión cronológicamente y perfectamente localizada. Recientemente aún, maestro tan erudito como Benedetto Croce²³ negaba con insistencia que pudiera ser considerado el barroco de otra manera que como 'una de las variedades de lo feo'. Sin llegar a posición tan negativa y exorcizante, la tendencia común, hace veinte años, y hace menos, era la de atenerse en este capítulo a las fórmulas siguientes: 1.^a El Barroco es un fenómeno, cuyo nacimiento, decadencia y fin se sitúan hacia los siglos XVII y XVIII, y sólo se produjo entonces en el mundo occidental. 2.^a Se trata de un fenómeno exclusivo de la arquitectura y de algunos raros departamentos de la escultura o de la pintura. 3.^a Nos encontramos con él en presencia de un estilo patológico, de una ola de monstruosidad y de mal gusto. 4.^a Finalmente, lo que lo produce es una especie de descomposición del estilo clásico del Renacimiento [...] (124).

En oposición abierta a las anteriores aseveraciones, que D'Ors considera erróneas, enumera características, que según él, sí precisan lo barroco:

1^a El Barroco es una constante histórica que se vuelve a encontrar en épocas tan recíprocamente lejanas como el Alejandrismo lo está de la Contra-Reforma o está del período ‘Fin de Siglo’; es decir, del fin del XIX, y que se ha manifestado en las regiones más diversas, tanto en Oriente como Occidente. 2.^a Este fenómeno no sólo interesa al arte, sino a la civilización entera, y hasta, por extensión, a la morfología natural (el mismo Croce, cuya opinión negativa acaba de citarse, ¿no ha acabado por publicar un libro que se titula: ‘Historia de la Edad barroca en Italia’?). 3.^a Su carácter es normal; y, si cabe hablar aquí de enfermedad, será en el mismo sentido dentro del cual Michelet²⁴ decía que ‘la mujer es una eterna enferma’. 4.^a Lejos de proceder del estilo clásico, el Barroco se opone a él de una manera más fundamental todavía que el romanticismo; el cual, por su parte, no parece ya más que un episodio en el desenvolvimiento histórico de la constante barroca. Añadamos que, para quien se interesa en tales cuestiones, la revisión estética del concepto del barroco representa hoy uno de los temas estéticos más interesantes y más actuales (127).

Severo Sarduy,²⁵ a su vez, nos presenta el siguiente cuestionamiento, el cual más bien parece sugerir un pronunciamiento: “Debíamos preguntarnos si el barroco no es, esencialmente, más que una inmensa hipérbole, en la cual los ejes de la naturaleza²⁶ (en el sentido que dimos anteriormente a esta palabra) han sido rotos borrados” (56).

Para Sarduy, el barroco implica, además, un abismal combate entre la luz y las sombras. Algo similar – en nuestro decir – al que sostiene el ser humano entre vivir y querer oponerse a la naturaleza (a la muerte, a lo establecido), en el sentido más

nietzscheano permisible. Es la batalla luz-sombra, que tanto nos evoca el Sueño²⁷ de sor Juana, y que implica el conflicto entre el bien y el mal, entre la pasión y la razón. En Escrito sobre un cuerpo, Sarduy precisa que el barroco se conviene al tenebrismo que bosqueja sus propios contrastes, cuando las sombras son bruscamente sorprendidas por la luz que le confiere efectos sumamente dramáticos:

En esa distribución brusca de la luz, en esa ruptura neta cuyos bordes separan, sin matices, la autoridad del motivo y la neutralidad, lo indiferenciado del fondo, hay un anuncio del momento cenital del barroco: el caravaggismo. Contraste inmediato entre campo de luz y campo de sombra. Suprimir toda transición entre un término y otro, – ya lo había anunciado la Retórica de Aristóteles – un mayor impacto didáctico; aprender con facilidad es un placer consubstancial al hombre: se enseña con silogismos rápidos, sin junturas verbales, relacionando antitéticamente sujeto y predicado (Sarduy 17).

En su aspecto didáctico, el barroco se relaciona en sus primeros resoplos con la expansión jesuítica, el recurso de sobrecoger, empleo de la argucia, distorsión e hipérbole, ya mencionábamos todo tipo de bruscas oposiciones, especialmente el contraste luz-sombra, empleo desmesurado de adjetivos, lo decorativo que desafía toda racionalidad, pero no vanamente sino con el objetivo de alojar un mensaje, dentro de un sistema de oposiciones binarias. Para Sarduy, en su texto Barroco, “la antítesis es la figura central del barroco” (22).

Capítulo II

El barroco: contexto y evolución

El desarrollo socio-histórico en España

El barroco español representa la negación de los valores de la conciencia moderna que el Renacimiento europeo encarna para España. Dicho país, bajo la sombra de este estilo, aún cultivaba ciertas formas de la Edad Media: gestos y valores caballerescos, la muerte como exaltado consuelo, plebeyismo exuberante, o lo que llama Mariano Picón Salas, el preciosismo de la grosería, que atribuye especialmente a Quevedo: “como ocurre a veces en el arte de Quevedo—; empaque y ceremonia altisonante y burla cruel” (106). Los extremos son simplemente barrocos en una época que desconoce absolutamente lo módico.

También, el barroco implica “desaliento y desmayo”, así como el típico “desengaño español” (Picón Salas 110). La idea del “exceso” se cumple en el Renacimiento en el plano de “una inteligencia ordenadora” (Ibíd.), que ambiciona un excelso ideal estético y de conducta. No obstante, el barroco exalta la soledad existencial.

Para citar lo trágico de dicha aplastante soledad, que implica todo un desvalimiento e impotencia ante lo efímero y transitorio del sino humano, basta escuchar o leer el célebre monólogo de Segismundo en La vida es sueño, de Calderón de la Barca. El hombre, en el período barroco, es protagonista de una representación dramática llamada existencia; víctima de inapelables fuerzas superiores, que atiza con su gemir el bullicio implacable que termina por ensordecir su calma; se sabe débil marioneta de un

gran espectáculo diseñado por incomprendidas voluntades superiores. El dolor y el placer, que resultan para Picón Salas sentimientos coincidentes, pueden ser “las dos máscaras de una fuerza bifronte” barroca (130). La consolidación de la Inquisición en Europa como elemento represivo constituye un factor determinante que da fin al Renacimiento, originando la necesidad de instauración de un nuevo arte de la alegoría, mediante el cual se intentan encubrir las ideas potencialmente punibles del ingenioso aparato censor y represivo: “Son tan necesarias en la época tales metáforas y emblemas que Juan de Orozco y Covarrubias publica para servir a la gran demanda su Arte nuevo de propagar ideas por la imagen” (Picón Salas 112).

Luis de Góngora, el poeta representativo del barroco europeo en castellano, lo que se ha dado en llamar culteranismo o gongorismo, autor de retadoras obras al entendimiento, como las Soledades, Fábula de Polifemo y Galatea y el Panegírico al duque de Lermade, es adalid de un lenguaje refinadísimo, colmado de atrevidas metáforas, cultismos (neologismos) greco-latinos – algunos de los cuales se reiteran sistemáticamente –, así como enarbola, cual antípoda estético torbellino, una sintaxis torcida, con alteración del orden normal de la colocación de las palabras, a la usanza del latín, en las cláusulas; empleo desmedido del hipérbaton y de un léxico que se distancia categóricamente de la norma para explayar una riqueza tropológica que coquetea apetitosamente con el color, la luz, el sonido, el tacto, el olor; además de valerse de gran número de referencias mitológicas, asociadas a un simbolismo y hermetismo, que lo hace casi inaccesible, originando, por ende, discusiones que califican o niegan su propio estilo de contraproducente y banal.

Marcelino Menéndez Pelayo acusó a Góngora de haberse “atrevido á escribir un poema entero (*Las Soledades*), sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia ó sombra de poema, enteramente privado de alma” (495). No obstante, los simbolistas del siglo XIX, especialmente Verlaine,²⁸ redimen la reputación del cordobés como escritor. En 1927, en el tercer centenario de la celebración de la muerte de Góngora, sale a luz una prosificación de las Soledades, preparada por Dámaso Alonso, quien igualmente ambiciona rescatar al relegado e incomprendido, escritor culterano.

Como resultado a estas extravagancias, para referirse a Góngora, es célebre la frase del humanista Francisco de Cascales: “convertido de ángel de luz en ángel de tinieblas” (citado por Menéndez y Pelayo 495). Entonces, si bien las particularidades estilísticas que Góngora ha iluminado o ensombrecido con el apellido que bautiza su pluma, es prototipo de una escritura dirigida a una élite, rechazada no sólo por el lector común sino por lo más selecto de la intelectualidad de sus días, y su acérrimo enemigo Menéndez y Pelayo,²⁹ sin embargo estimula la creatividad y el ejercicio de la imaginación.

Severo Sarduy figura entre los que reconoce puntos de contacto entre el gran escritor cordobés y el no menos destacado escritor habanero.³⁰ Es cierto que la poesía de Góngora, tanto como la de Lezama, padece o disfruta de una enorme obsesión por lo estético y sensorial del lenguaje, característica muy barroca, aunque es justo destacar que pertenecen a épocas distantes y responden a poéticas y contextos diferentes.³¹

La propia Eloísa Lezama Lima niega la existencia de pronunciados lazos entre Góngora y Lezama, apoyándose precisamente en declaraciones de su propio hermano: ‘Ha negado Lezama Lima que Góngora y él hayan trabajado en la misma dirección; y con

énfasis insiste en que él trata de hacer claras las cosas oscuras y que Góngora tornó oscuras las cosas claras” (citado por ELL 31).

Otra fuente que rebate la presencia gongorina en Lezama, titubeada por la expresión “pero a veces”, es Fina García Marruz. Comprobémoslo a través del siguiente ejemplo:

[...] le suponen al poeta [Lezama] *un gongorismo del que está más lejos de lo que parece*. Góngora elabora cosas de suyo sencillas...el famoso ‘cuadrado pino’ en vez de mesa, la simple fábula que hay detrás de las alambicadas Soledades. Nuestro poeta [Lezama] habla de cosas oscuras de un modo claro. Su ‘oscuro’ es el de lo real, no el del arte. *Pero a veces, sin duda, ‘se deja’ también cierto gustoso gongorismo*, homenaje de buen lector, aprendizaje de buen artesano (389).

De criterios como el de García Marruz y ELL, que no constituyen casos aislados, en cuanto a las analogías y contrastes entre el habanero y el cordobés, percibimos cierto interés en resaltar las virtudes literarias de Lezama sobre las de Góngora en consciente o indeliberada expresión de simpatía.

Algo similar sucede con ciertos estudiosos de sor Juana, quienes, precisados a establecer comparaciones entre el escritor cordobés y la Décima Musa de México, especialmente entre las Soledades y Primero Sueño, se inclinan a realzar los valores de la segunda sobre el primero.³² Desde un acercamiento postmoderno, tanto la lectura de sor

Juana como la de Lezama, en su calidad de americanos, al ser comparadas con la obra de don Luis, nos alertan sobre la crisis del original, la simulación y venganza de la copia, tema ampliamente debatido por Nelly Richards, y que se relaciona con el carácter transgresor y paródico del neobarroco en Paradiso.

A estos tres grandes escritores les une el estilo barroco que cultivaron, pero desde y hacia marcadas perspectivas muy singulares. Es lógico que el antecedente histórico-literario de sor Juana y Lezama resida en Góngora para establecer cualquier tipo de comparación, así como es justo aclarar que ambos escritores americanos se diferencian del cordobés mediante el genio y la originalidad que les caracteriza. Un acercamiento de eclécticas aristas colmadas de cuestionamientos que se dirigen punzantemente a todo lo establecido, paródicos por lo general, pone en tela de juicio los estilos y valores tradicionales hegemónicos para determinar horizontes que sobrepasan el objetivo de este trabajo.

La Habana: la urbe y el *barroco lezamesco* en Paradiso³³

Ángel Rama en La Ciudad letrada propone una urbe, especie de sistema burocrático, ciudad física, que imbuye en sus orígenes el influjo de la Metrópoli en su propiedad colonial, y otra urbe, intemporal, subjetiva. Ambos emporios se complementan y contraponen en medio de la dicotomía implícita en el jadeo barroco: pasión terrenal e inquietudes esotéricas, ansias de saber y oscurantismo. Lo barroco americano, que despliega su propio caos, refleja la complejidad y el palpitar tanto del sentir peninsular como del criollo. La cultura criolla se desplaza hacia la ruptura de “la

pureza” del lenguaje y la cultura de la Metrópoli en todas sus manifestaciones; se arroja hacia la emancipación de lo foráneo implantado; se enreda en la entropía del propio sistema que resiste y afronta.

Rama le concede suma significación a la aglomerante y soberbia urbe, norma de la ciudad barroca, y a los hombres que la presiden, quienes tienen a su favor la palabra escrita, valioso instrumento en sus manos para establecer su orden, disposición de una arquitectura física de la ciudad y otra inmaterial, ideológica, ambas erigidas para perpetuar en el poder a las clases dominantes.

Desde su fundación, “las ciudades fueron las aplicaciones concretas de un marco general, la cultura barroca, que infiltró la totalidad de la vida social y tuvo culminante expresión en la monarquía española” (citado por Sabat Rivers en Relecturas del barroco de indias 61-62). En Paradiso, la urbe habanera barroca se erige como centro de la acción exterior e interna de personajes y contextos hilvanados (y emanados) desde y alrededor de su más genuino palpitar capitalino.

Como expresión de las artes plásticas de la urbe, apasionado por temáticas que exploraba hasta el dulce agotamiento, estrechamente fundido con el sentir de la generación de poetas cubanos del *Grupo Orígenes*, René Portocarrero – al develar con su pincel la mágica virtud y el meridiano esplendor de La Habana, así como sus alborzados carnavales, sus confidentes vitrales, sus sorprendidos ángeles, sus criollas deidades, sus barrocas casas y catedrales, sus aliabiertas mariposas y ornamentadas mujeres – es la más cercana representación del barroco lezamesco. Así lo considera Eloísa Lima Lema:

Si la obra de Lezama Lima pudiera perpetrarse gráficamente sería René Portocarrero, su contemporáneo pintor cubano, el que simultaneare su misma trayectoria: las catedrales de Portocarrero pueden guardar símbolos e imágenes del poeta. Los espacios de esas catedrales barrocas se concentran en arcos cuyas claves de bóvedas reconocen el gótico y a través de cuyos ventanales se deja escuchar el enemigo rumor de la poesía. Si repasamos la crítica de Lezama Lima a la obra de Portocarrero, descubriremos cómo sus técnicas se relacionan con las del autor de *Paradiso* (60).

La novela, en una de sus muchas lecturas posibles, es el culto del autor a su venerada Habana. Paradiso, aunque visite cuanta geografía y credo universal exista, se nutre de cubanía, muy en especial la capitalina; se robustece con el arte culinario de la isla, con sus cocineros mulatos y las charlas de sus criollas aburguesadas criollas, mastica el quimbombó³⁴ y se empalaga de las yemas dobles.³⁵

Rebosa cubanía en las reuniones familiares, las charlas entre amigos, la pronunciación criolla de los fonemas.³⁶ El mismísimo nombre de José Cemí alegoriza dicho criollismo: José, la dimensión del patriarca cristiano impuesto por los españoles en la isla, y la voz precolombina representada en el apellido Cemí, nombre de una deidad taina,³⁷ configuran su devenir alegórico. Vocablos como tocoloro, o tocororo, ave trepadora de lindos plumajes de colores, que compara con la pluma multicolor que Fibo hunde en los glúteos de sus condiscípulos:”y hundía la pluma de tocoloro infernal por la rendija del pupitre anterior, electrizando la glútea por la penetración de aquel punto teñido de la energía del ángel color de uva” (203).

Paradiso se nutre de la urbanidad neobarroca, sedicioso y vivaracho componente de la cubanía; menciona céntricas calles habaneras, como San Lázaro, Galiano, Belascoaín e Infanta,³⁸ el Paseo del Prado³⁹; lugares, como la escalinata universitaria⁴⁰ y el Malecón habanero.⁴¹ Asimismo contonea e inquieta el carácter sincrético de la religión cubana – cuyo ritual se integra de elementos del cristianismo y de las manifestaciones religiosas africanas –, con sus tradiciones y supersticiones, desigualdades sociales, alegrías y tristezas.⁴²

Del mismo modo, la célebre escena del baile de sociedad en casa de Paulita Nibú – donde Rialta se encuentra con el presidente Tomás Estrada Palma, y en la que José Eugenio la espía por vez primera tras una persiana, es descrita desde la perspectiva de un lente cinematográfico, especie de catalejo voyeurista – nos rememora la festiva atmósfera de los bailes decimonónicos que se describen en Cecilia Valdés.⁴³ “Cuando [Rialta] se presentaba saludaba con una desenvoltura, que a José Eugenio criado en un ambiente provinciano y español, le parecía la quintaesencia de lo criollo, graciosa, leve, muy gentil” (231).

Reynaldo González en Lezama Lima El Ingenio le confiere un cierto carácter de crónica de costumbres a Paradiso: “Intencionalmente soslayo aquí las referencias a su monumental Paradiso, ya indicado como crónica de costumbres entre tantas cosas que es y significa, incluidas sus paródicas exageraciones sexuales, fórmula que pone en solfa el machismo predominante de nuestras culturas” (60).

En nuestra lectura de Paradiso, movidos por un ingenuo pero genuino instinto literario hemos percibido en el baile de sociedad en casa Paulita Nibú un “déjà vu” de Cecilia Valdés, aunque con una sombra distante de la que proyecta una novela

costumbrista como la de Cirilo Villaverde, pero sí, como afirma Reynaldo González tiene ese aliento de crónica de costumbres, recrea las primeras décadas de La Habana del siglo XX. Sin lugar a duda, La Habana de Paradiso es un elemento distintivo del *neobarro lezamesco*.

La llegada del barroco a América: razones, características, consecuencias

Alfredo Roggiano, en su ponencia “Acerca de dos barrocos, el de España y el de América”,⁴⁴ compara al barroco europeo, que llegó a América, con el barroco indígena, con el cual se enfrentó, luchó, lo rechazó o se integró” (46). Sintetizando lo establecido por Roggiano, podemos afirmar que el barroco europeo parte de la naturaleza (tan exaltada a partir del Renacimiento), mientras el americano surge del mito que se funde con la realidad; el realismo en el barroco europeo implica contradicción causal, mientras el indígena refleja una inmanencia de la realidad (lo mágico no conoce contradicción con lo causal). Por otra parte, el barroco europeo hace invisible lo visible (emplea lo concreto como disfraz, la alegoría, el emblema), en tanto el americano hace visible lo invisible (mediante animales ídolos o simbólicos); el barroco europeo transforma la apariencia en valores plástico-formales, según la percepción del artista; el indígena no opera transformaciones sino presencias, en un sentido mítico; finalmente, el barroco europeo refleja los conflictos de una época, el hombre en lucha con su tiempo, mientras en el barroco indígena, la lucha se establece entre la realidad y el hombre. El drama está en la vida misma, determinado por los dioses, la naturaleza y el hombre” (Roggiano 46-47).

Sin bien, en nuestra literatura criolla, que ya no es el barroco precolombino al que se refiere Roggiano, un nuevo rostro barroco se nos imbuye para cobrar nuevas dimensiones. Desde sus inicios gesticula una pluralidad significativa – en sor Juana Inés de la Cruz,⁴⁵ Carlos Sigüenza,⁴⁶ Bernardo de Balbuena y Hernando Domínguez Camargo,⁴⁷ entre otros, cuya paradoja, por lo general, consiste en ponderar un poder foráneo, avasallador, secundado férreamente por la iglesia, y, al mismo tiempo, con taimado espíritu subversivo, desplazarse mediante la ineludible exhalación de gestos autóctonos americanos⁴⁸ hacia la ‘contraconquista’, al decir de Lezama Lima en La expresión americana:

Repitiendo la frase de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir, que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista.⁴⁹ Representa un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte. Monje, en caritativas sutilezas teológicas, indio pobre o rico, maestro en lujosos latines, capitán de ocios métricos, estanciero con quejumbre rítmica, soledad de pecho inaplicada, comienzan a tejer su entorno, a voltejear con enmielada sombra por arrabales, un tipo, una catadura de americano en su plomada, en su gravedad y destino (80-81).

La conquista espiritual de los amerindios, que se refleja en el dominio ejercido por los españoles sobre ellos,⁵⁰ ya sometidos por la violencia, y luego envueltos en el proceso de sometimiento espiritual, en nombre de la falacia desarrollista de la Modernidad⁵¹ y la prepotencia de un cosmos eurocéntrico, se perpetúa mediante la

imposición de una religión, una cultura y una lengua extrañas. Dentro de este marco asfixiante, el barroco americano trasciende en sofisticado y necesario adminículo que desafía y burla el poder impuesto por los europeos.

Tzvetan Todorov, en su libro La conquista de América: el problema del otro, al referirse a la manera en que el dominico Diego Durán⁵² – para quien cristianizar a los amerindios requería extirpar todo rasgo de la religión pagana y, por ende, conocer bien el paganismo –, revela cómo el dominico advierte la inserción por parte de los nativos americanos de segmentos de su antigua religión en el seno de las prácticas religiosas cristianas: “Hasta se pregunta Durán si los que van a misa a la catedral de México no lo hacen en realidad para poder adorar ahí a los antiguos dioses, puesto que se emplearon sus representaciones en piedra para construir el templo cristiano: ¡las columnas de la catedral descansan en serpientes emplumadas!” (215).

El barroco en Hispanoamérica, según Picón-Salas, experimenta nuevas metamorfosis, debido a la influencia heterogénea del conflicto de las razas y la acción violenta del transplante (106). Estos rasgos barrocos les fueron transmitidos a los indígenas a través de un proceso de “culturización”, en el que lo barroco europeo fue impuesto sobre el elemento amerindio desde la perspectiva de la colonización intelectual: “(...) aquel desengañado libro del Padre Nieremberg se les leía, traducido al guaraní, a los indios del Paraguay y fué uno de los primeros que imprimieron y decoraron con grabados al alcance de la mentalidad indígena, los misioneros jesuitas” (Picón Salas 111).

Paulatinamente, la asimilación americana del barroco ibérico en la arquitectura se bifurca en un hibridismo con guiños precolombinos. Los nativos americanos al

inmergirse en las creaciones arquitectónicas imprimen el sello de sus anhelos libertarios, en calidad de simples albañiles, ayudantes de maestros y, eventualmente, creadores de manifestaciones artísticas que no son europeas ni prehispánicas. En el ornato barroco de muchas iglesias católicas, que aun hoy podemos visitar,⁵³ descubrimos, si nos fijamos detenidamente, la presencia de elementos artísticos que desafían la impuesta religión foránea mediante la inserción de figuras paganas que tal parecen mofarse y desafiar a los sacerdotes que ofician ante ellas una impuesta fe importada.⁵⁴

José Lezama Lima bautiza al barroco americano como arte de la contraconquista: “Representa un triunfo de la ciudad y un americano allí instalado con fruición de vida y muerte. Monje...indio pobre o rico, maestro de lujosos latines, capitán de ocios métricos, estanciero [...]” (303).

Dicho barroco hace efectiva su contraconquista al sincretizar lo europeo con influjos de formas americanas, en todos los niveles: en la literatura, la arquitectura, la escultura, la pintura y la religión. Por ejemplo, la Guadalupe mexicana reemplaza a la Virgen María española en su forma india cuando se le aparece, según la tradición, a uno de los suyos, al indio Juan Diego.⁵⁵

En el soneto de carácter sagrado “Número 206” que sor Juana Inés de la Cruz le dedica a la “Virgen de la Guadalupe”,⁵⁶ la nación mexicana es representada a través de un motivo religioso: “la Virgen Morena, patrona de México”. Pero su significado criollo más relevante radica en que la virgen se revela por primera vez a un indio:⁵⁷ “La compuesta de flores Maravilla, / divina Protectora Americana, / que a ser se pasa Rosa Mexicana, / apareciendo Rosa de Castilla; [...]” (MP 1: 310).

El motivo de que la virgen escoja a Juan Diego para visitarlo define lo mexicano en la cristiandad, y al mismo tiempo simboliza el sincretismo de la cultura europea con la aborigen. Notamos al leer los tres primeros versos los términos ‘Americana’ y ‘Mexicana’ que se resumen en el tercero: “Rosa de Castilla”. La voz poética equipara así a su virgen morena con la española. En el epigrama a este soneto (ver nota al pie N° 51), en que se pide “luz pública” para la virgen mexicana, se sugiere el derecho de la Virgen criolla a relumbrar tanto como la peninsular.

En esta línea de razonamiento, el señor barroco⁵⁸ se nos transforma en auriga para recorrer con esplendorosa cautela su henchida carrera, si bien liado a la hegemonía de discursos e instituciones de la Metrópoli. En calidad de conciencia social periférica, se vale de variadas tretas en el devenir de una agenda tan sagaz como perentoria. Según Alfredo A. Roggiano:⁵⁹ “[...] sería el traslado del Barroco de España a sus “dominios de ultramar”, con variantes que se justifican según razones propias de un proceso histórico en los que se juegan intereses de la colonización por parte del conquistador y de la defensa de lo genuino y propio por parte de los pueblos dominados” (Relecturas del Barroco de Indias 2).

Por su parte, Mabel Moraña, en su estudio “Apologías y defensas: discursos de la marginalidad en el Barroco hispanoamericano”, afirma:

Alabar al otro, al igual que defender lo propio, son operaciones que remiten, dentro de la cultura del Barroco, a distintos niveles de la controversial epocal entre autoridad y subalternidad, fe y razón, escolasticismo y humanismo, centralismo y marginalidad. Las antítesis, claroscuros y máscaras barrocas,

encuentran expresión a través de esta dialéctica que elogia hiperbólicamente al Otro al tiempo que impugna sus bases ideológicas, o afirma la identidad del Yo haciendo uso de los recursos de la modestia afectada o adhiriendo a los ritos de la celebración y la obediencia (35-36).

Según Mariano Picón-Salas, el barroco es el período de complicación y contradicción interior más variado en el arte y la arquitectura, esencialmente el hispánico, que se caracteriza por su “enrevesamiento, vitalismo en extrema tensión, evasión de lo preciso, modernidad sumamente audaz en la forma, pero al mismo tiempo extremadamente arcaico en lo conceptual” (105).

Dicha visión barroca se relaciona estrechamente con la búsqueda de una identidad cultural latinoamericana que ambiciona rellenar esa laguna histórica, especie de vacío al que se refiere Carpentier y Severo Sarduy,⁶⁰ pero también se vincula al vacío, o incompreensión, marcado por cierto prepotente desdén peninsular de lo que ocurría del otro lado del vasto océano. La realidad americana se encuentra atiborrada de contradicciones y complicaciones que se proyectan hacia nuestro presente:

La época colonial, y especialmente el período barroco [...] es el más desconocido e incomprensido en todo nuestro proceso cultural-histórico. Sin embargo, fue uno de los elementos más prolongadamente arraigados en la tradición de nuestra cultura. A pesar de casi dos siglos de enciclopedismo y de crítica moderna, los hispanoamericanos no nos evadimos enteramente aún del laberinto barroco. Pesa

en nuestra sensibilidad estética y en muchas formas complicadas de psicología colectiva (Picón Salas 123).

Nuestro barroco ha sido interpretado, erróneamente, como una mera reproducción de los modelos europeos y particularmente de los peninsulares. Nelly Richards, en un análisis bien integral, desde una perspectiva postmoderna, que bien puede aplicarse a las manifestaciones barrocas en nuestra realidad hispanoamericana, estipula que las expresiones culturales de los países dependientes responden “al convencimiento eurocentrista de una superioridad de origen que la periferia⁶¹ buscaría remedar a través del perfeccionamiento de las copias” (52), lo que ha servido a la crítica eurocentrista para apoyar la noción de que el desarrollo cultural del colonizado es reflejo de la cultura del colonizador. El nivel de conocimiento alcanzado por el colonizado esgrime su identidad a través de discursos mímicos,⁶² individuales y colectivos del centro, en este caso del barroco europeo, prototipo cultural del poder hegemónico.

Desde la época virreinal observamos la manipulación astuta del discurso europeo de parte de los escritores americanos. Se vale del juego de espejos y máscaras, para estructurar y reformar la imagen propia como reflejo y fragmentación de la del otro. Este recurso no cesa, se dilata hacia la segunda mitad del siglo XX; lo percibimos, olfateamos en autores como Lezama Lima, con una agenda obviamente de matices diferentes, pero en esencia es el mismo discurso. En cualidad de ‘la otredad’ o ‘lo distinto’, y en búsqueda de la afirmación de lo propio, el americano se debate constantemente en dos directrices fundamentales: afianzar su identidad, y al mismo tiempo resistir (o vengarse), consciente o inconscientemente, el (del) control hegemónico cultural foráneo.

Durante los primeros doscientos años de ocupación española en la Nueva España pulularon las sublevaciones de la población del virreinato y la plebe de la Corte Mexicana. Dentro del marco del barroco virreinal, uno de los más notables incipientes destellos de esa dicotómica pugna ideológica dentro del texto de un mismo autor lo hallamos en Alboroto y motín de México del 8 de junio de 1692 de Carlos Sigüenza y Góngora,⁶³ en que se relata una importante subversión popular en la Nueva España. En el discurso de Sigüenza, que nos hace pensar en “Las Tretas del Débil”, como un recurso retórico que bien empleara en la Respuesta sor Juana Inés de la Cruz.⁶⁴ De Sigüenza, leemos en su carta dirigida al Almirante español Don Andrés de Pez:

Pregunttame Vmd Como se portó la pleue (plebe) en aqueste tiempo y respondo brevemente que bien y mal bien por que, Siendo pleue tan en extremo q Solo ella lo puede ser de la que Se reputare la mas in Fame, y lo es todas las pleues por componerse de Indios, de negros Criollos y Vosales de diferentes Naciones, de Chinos, de Mulattos, de moriscos, de mestissos, de Sambaigos, de lobos⁶⁵ y también de españoles que, en declarandosse Saramullos (que es lo mismo que pícaros, Chulos y arreuata Capas) y degenerando de su obligaciones, Son lo peores entre tan Ruin Canalla (51).

Sigüenza emite juicios peyorativos de la plebe. Sin embargo, luego, infiltra en el relato la queja del criollo:

[...] entrando un Criado Cassi ahogando, Se me dixo a grandes Vosses ¡Señor, Tumultto! Abrí las benttanans attoda prisa y, biendo que Corría asia la Plassa infinita Gente, a medio Vestir y CassiCorriendo entre los que yuan gritando ¡Muera el Virrey y el Corregidor que tienen atrauessado el maíz y nos Matan de hambre! Me Fui a ella (64-5).

Sigüenza, después de tildar a lo indios de holgazanes y borrachos, asevera, en su carácter de artera voz intermediaria, el descontento popular: “el Virrey y el Corregidor tienen sumida a la población en el hambre”, patentizando, así, que la sublevación es ciertamente un ineludible justificado acto desesperado de famélicos hombres y mujeres:

La misiva de Sigüenza constituye no sólo la más detallada de todas las descripciones escritas sobre el tumulto de los indios de México en 1692, sino según Irving A. Leonard (12), el más minucioso de todos los disturbios ocurridos en el Reino durante el siglo XVII. La postura de Singüenza es prototípica del doble discurso criollo de la época:

No soy tan amante de mi Patria ni tan simple q. no persuada a que quanto a y Se executa en ella es absolutamente lo Mejor del Mundo pero, aunque no he salido a peregrinar otras tierras [artto me pessa]”⁶⁶, por lo en extremo mucho que he leído, pareseme puedo haser concepto de lo que Son y de lo que en ellas Se hasse. con este preSupuesto le aseguro a Vdm con ttoda Verdad no haber tenido que envidiar Mexc°. a otro cualquier lugar que no fuere Essa Cortte de Madrid (33).

Los modelos culturales impuestos por los conquistadores – entre ellos la religión y el lenguaje – han implicado una especie de genocidio en que un orden intenta suplantar al otro mediante la violencia. Bajo este influjo, la literatura criolla cobra características, temáticas y formas muy particulares de resistencia y lucha por mantener su identidad en un proceso en que lo europeo ha dejado sus indiscutibles huellas en su manifestación para gestar con el aderezar de los siglos un nuevo fruto que no es ni europeo ni amerindio, sino simplemente un nueva visión de la vida, un nuevo sentido estético que se denomina neobarroco, del cual José Lezama Lima y la novela que aquí nos ocupa son abanderados.

Capítulo III

Modernidad y barroco: el neobarroco o barroco de la contraconquista

El neobarroco, partiendo de la premisa del barroco colonial, refleja la ruptura y la transgresión del discurso y las relaciones de poder. En el muy conocido ejemplo de sor Juana es palpable mediante la doble transgresión del sujeto colonial que se recrea en la escritura que pondera el poder virreinal y, al mismo tiempo, lo femenino que se saborea en una contención colindante con lo masculino; ciertamente pudiésemos crear una analogía entre el discurso de Lezama y el de sor Juana, por sólo citar un ejemplo que establezca la manera en que Paradiso, mediante un discurso de innegable sello homosexual afronta al oficialismo hegemónico, en una época en que manifestaciones de libre afirmación sexual y homosexualismo constituían tabúes y provocaciones a los lineamientos del gobierno cubano. Prueba de dicha represión es cómo la primera tirada de Paradiso fue retirada prácticamente de las librerías por haber sido tildada la novela de pornográfica e inmoral, en desacuerdo con las pautas de la mentalidad del hombre nuevo que promulgaba a toda voz la sociedad cubana de aquel entonces.⁶⁷

A su vez, el neobarroco tiene un carácter erótico-transgresor.⁶⁸ En Paradiso, el personaje de Foción, conforme al Faetón sorjuanista en Primero Sueño,⁶⁹ es condenado en los últimos capítulos de la novela por su homosexualidad. A diferencia de lo expresado por ELL, cuando apunta que José Cemí a pesar de exponerse a la maldad fuera del hogar siempre conserva su pureza en la novela,⁷⁰ sostenemos que Foción, veladamente, constituye una proyección de la homosexualidad reprimida de Cemí,

sugerida a partir de metáforas con carga o connotación negativa.⁷¹ La relación entre Cemí, Foción y Fronesis, que paradójicamente⁷² evoca la trinidad cristiana,⁷³ en cierta emanación transgresora, ubica a Cemí entre Fronesis, el ideal, ostensiblemente inalcanzable, de la virtud del pensamiento moral, habitualmente traducida como sabiduría, y Foción, la proyección maldita del propio Cemí. Fronesis, a pesar de ser un prototipo de virtudes ideales para Cemí, confronta dificultades a la hora de materializar la copula heterosexual.⁷⁴ El que Fronesis haya tenido que valerse de abrir un agujero en la camiseta “que tapaba el resto del sexo de Lucía, que se escondía detrás del círculo protector” (488), para poder penetrarla, determina, dentro de todo un especulativo mecanismo simbólico, una palmaria limitación de éste para consumir el coito heterosexual.

El Foción que Lezama crea es maldito; arrastra el anatema de su homosexualidad, práctica condenada por la doctrina cristiana. El resto de la triada, Fronesis y José Cemí, rozan subversivamente esa inclinación hacia la relación erótica con individuos del mismo. Cesar López, en su estudio “Sobre Paradiso”,⁷⁵ comprendido en Valoración Múltiple..., sugiere la misteriosa fusión de Cemí y sus dos amigos:

Cemí, Fronesis y Foción no tienden más que a la unidad, a ser uno solo, a desarrollarse en una trinidad naturalmente misteriosa que se apoya en el verbo [...] A la manera de Jung, el héroe (en una especie de ascensión simbólica a la poesía) trata de llegar a la mismidad integrando la voz de los arquetipos, moviéndose hacia los imagos parentales. Listos, al mismo tiempo, para asimilar el resto de lo circunvecino (258-59).

Al neobarroco le caracteriza también la teatralidad, con sus máscaras.⁷⁶ La realidad, propuesta del texto, se oculta tras el velo de la sintaxis, de la imagen compleja, del hermetismo, de la burla que no podemos determinar hasta que punto es burla, en lo que parece diversión; y hasta que extremo es crisis, o evasión de una realidad que apremia simular tras la pompa de una máscara barroca. Lezama, tanto en la literatura como en su propia vida, propició anécdotas que determinan dicho carácter paródico burlesco. Sobre este particular comenta ELL:

La parodia o burlas de estilos, que el propio Lezama admite como fundamentación del barroco americano, fue estudiada por Bakhtin e interpretada por Julia Kristeva. A la luz de las teorías de Bakhtin⁷⁷, Paradiso y Oppiano Licario, las dos novelas de Lezama Lima, son ejemplificadoras de lo que el autor ruso llama la “carnavalización de la literatura” (57).

John Beverly, en su estudio “Nuevas vacilaciones sobre el barroco”, cuestiona:

En el caso del ‘neobarroco’ en la literatura y crítica actual, ¿se trata de un efecto o reflejo superestructural del radicalismo y la desesperanza de sectores sociales de la pequeña burguesía, o de una gran burguesía en decadencia, insertados contradictoriamente entre los procesos de modernización capitalista o revolución social en América Latina hoy? Si esto fuera verdad, ¿no sería la literatura

neobarroca esencialmente una forma de privilegio y exclusivismo cultural particular a ciertas clases o fracciones de ellas?” (227).

Le preguntamos, pues, a Beverly: ¿no es parte Lezama de este grupo privilegiado pequeño burgués, con todas sus contradicciones, que se agita dentro del marco de esa paradójica realidad en conflicto como parte de una conciencia con anhelos elitistas de autoafirmación? Pero, al mismo tiempo, en el caso específico del *neobarroco lezamesco*, nos preguntamos, ¿no es más bien – aparte del conflicto clasista que sugiere Beverly – un reflejo de autoafirmación de la identidad criolla periférica que se opone al culto eurocentrista que ampara el mito de la Modernidad, el cual proclama que el “desarrollo” alcanzado por Europa debe ser *solemnemente* copiado por otras culturas supuestamente inferiores?⁷⁸ En Lezama, y muy especialmente en Paradiso, donde existe muy poca solemnidad, ¿no es el discurso parte de un simulacro de autoafirmación americana? ¡Seguramente que sí!

Asegura ELL: “Si el estudio del barroco puede ser desconcertante, el del neobarroco une al desconcierto una mayor dosis de ansiosa caotización” (54). Sarduy, de la misma forma, en Barroco, encuentra en este estilo un desequilibrio que oculta la carencia, el vacío al que hemos venido refiriéndonos: “Neobarroco del desequilibrio, deseo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia” (103).

El neobarroco tiene su conexión con la vanguardia mediante ese anhelo de transformación radical de las letras, búsqueda de la originalidad, de la afinidad entre las palabras, las líneas y exaltación de los sentidos. Tanto el neobarroco como la vanguardia reflejan la crisis de la modernidad en América Latina. Para Irlemar Chiampi, como para

Octavio Paz, a lo que nos avenimos, Lezama Lima, sin lugar a duda el máximo representante del neobarroco latinoamericano, “representó en los años 40 ‘la vanguardia otra’ en la América Latina” (134).

En “La curiosidad barroca”, Lezama establece el carácter desafiante, impar e innovador del barroco en América:

Más que una voluptuosidad, un disfrute de los dijes cordobeses y de la encristalada frutería granadina, en Hernández⁷⁹ Camargo el gongorino, signo muy americano, aparece como una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos, por lograr dentro del canon gongorino, un exceso aun más excesivo que los de Don Luis, por destruir el contorno con que al mismo tiempo intenta domesticar una naturaleza verbal, de suyo feraz y temeraria (87).

En el ensayo “Mitos y cansancio clásico”, el primero de La expresión americana, Lezama rechaza abiertamente la idea de que la expresión americana sea inferior a la europea, y denuncia el complejo de sometimiento que dicha visión maniobra en la mente del hombre y la mujer americanos. Para el autor cubano, el americano dispone del mismo nivel de creatividad que el europeo, ya que tiene el mismo acceso a las fuentes de la creación:

He ahí 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 autonomía el lujo que se le negaba, y acorralado entre esa pequeñez y el espejismo de las realizaciones europeas, revisa sus datos, 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 o extraño (63).

Capítulo IV

Paradiso como sistema poético barroco lezamesco

Tanteando Paradiso

Paradiso fue la única novela publicada en vida por su autor. El personaje José Cemí, si no es el protagonista, algo que el propio Lezama Lima niega,⁸⁰ sostiene la trama en el devenir de sus asombrosos pasajes.⁸¹ Su infancia y juventud evoluciona hacia la consolidación de un cosmos poético – que culmina con su iniciación como poeta – en un viaje en que lo real y lo imaginario atraviesan eruditos corredores narrativos, substancialmente dentro del campo de la imagen, “[...] lo no existente, lo no creado; la luz que trabaja sobre todo en los dominios de la sombra” (Sucre 166), tomados de la mano del lenguaje, para algunos, el personaje protagónico de la novela.⁸²

El calificativo hermético es quizá el más transitado por los críticos de esta novela, avenida a la complejidad barroca que le caracteriza, en un viaje subterráneo de carácter aretusiano⁸³ hacia el conocimiento, análogo al que realiza el hablante lírico en Primero Sueño de sor Juana Inés de la Cruz, mediante el cual, en un recorrido por las sombras se alcanza la luminosidad⁸⁴ en el caro extenso recorrido de una obra que le tomó a Lezama Lima numerosos años escribir.⁸⁵ Cuando Guillermo Sucre, en Valoraciones Múltiples..., al referirse a José Cemí, afirma: “Redimir la luz en la sombra y no al revés: quizá en ello reside la clave de sus destino” (170), apoya aquello de que Góngora hacía lo claro oscuro y Lezama lo oscuro claro.

La publicación en 1966 de Paradiso desató polémicas entre sus defensores y detractores. La recepción negativa vino de parte de ciertos elementos de la

intelectualidad cubana, con estampada tendencia homofóbica, que la imputaron de pornográfica e incompatible con la moral revolucionaria. De esa forma provocaron su desaparición de las librerías. En una misiva a su hermana Eloísa, Lezama comenta: “La forma en que ha sido combatida mi novela y, por otra parte, los elogios que ha despertado, me hacen pensar que todavía vivo” (citado por González Cruz 362 }.

Entre los favorecedores de Paradiso, en el ámbito internacional, descuellan Julio Cortázar, Octavio Paz y Vargas Llosa;⁸⁶ mientras en el temprano espacio cubano, el mismo año de su publicación, cabe mencionar a Salvador Bueno.⁸⁷ El apoyo de Cortázar es trascendente, por ser el primero en exponerla favorablemente a la luz internacional, por el reconocimiento mundial que ya tenía el escritor argentino cuando equipara la grandeza literaria de Lezama con la de Jorge Luis Borges y Octavio Paz en el ensayo “Para llegar a Lezama Lima”. Cortázar sostiene que Paradiso “en sus instantes más altos, es una ceremonia, algo que preexiste a toda lectura con fines y modos literarios [...]” (284). Asimismo, insiste en la existencia de cierta singularidad inocente⁸⁸ en Lezama, mientras establece diferencias cardinales entre el estilo de éste y el de Alejo Carpentier.⁸⁹

El autor de Paradiso, ante la aparición del oportuno ensayo de Cortázar, no puede ocultar su jubilosa gratitud en una misiva dirigida a su hermana Eloísa:

(...) ha sido un gran amigo mío y de mi obra. Ha mostrado por ésta una curiosidad, una comprensión verdaderamente excepcionales. El ensayo es, sin duda alguna, notable y revela una gran intuición de lo que yo he hecho. Llega con una gran oportunidad, pues Cortázar es hoy en día, uno de los mejores escritores americanos. Es muy leído por un público inteligente. Figúrate, aquí el Paradiso

cayó como un batacazo, pues yo creo que no había la menor adecuación para recibir una obra de esa envergadura, modestia aparte. Y de pronto, el gran ensayo de Cortázar ha sido como un rayo que ha aclarado la visión de algunos y puesto furiosos a los más recalcitrantes envidiosos (citado por González Cruz 361).

Paradiso no se ajusta al esquema tradicional del género novelístico, más bien es una especie de poema-novela-ensayo que enaltece con eficacia un sistema poético⁹⁰ de interpretación del mundo que implica un aditamento cognoscitivo a través de la imagen, cuyo carácter se explica a sí mismo en el propio texto y que encaja perfectamente dentro de los perímetros de un estilo que hemos denominado *barroco lezamesco*. Para Guillermo Sucre, la poética de Lezama se desplaza en una autonomía que abarca dos fórmulas propuestas por Novalis:⁹¹ “[...] la poesía como lo real absoluto y la filosofía como la operación absoluta. Más radical aún: sólo ese sistema podría reemplazar a la religión, en la medida, explica Lezama, en que sería ‘la más segura marcha hacia la religiosidad de un cuerpo que se restituye y abandona a su misterio’” (166).

Dicho misterio implica lo que se revela y lo que se oculta, en otras palabras, la redención por medio de la imagen de una realidad invisible, que por ser invisible no deja de palpar en la médula de la poesía y adquirir dimensiones reales en este contexto.

En la novela que nos ocupa, la voz narrativa tremola una prosa de hondo carácter poético, auxiliándose de experiencias que recrean libremente un perfil biográfico e histórico, al mismo tiempo que inserta imaginados aleatorios episodios, ornamentados en un desbordante caudal personalísimo que se expande hacia los confines de un

deslumbrante desconcierto, en confrontación tenaz con el vacío y lo invisible que trasciende los límites de una atmósfera metafísica.⁹²

Una de las razones de existir de Paradiso, entre otras, es la obsesiva fijeza con la figura de la madre que siempre tuvo su autor, el cual ante la temprana pérdida de su padre, justo un mes de haber cumplido los 8 años de edad,⁹³ se siente emocionalmente obligado a asumir el rol paternal dentro del seno familiar. En Lezama, se presume el discutido y subjetivo freudiano complejo de Edipo.⁹⁴ En Paradiso, asoma dicha obsesiva adoración paternal, mediante la idolatría a la casi deífica figura del Coronel de parte de Cemí: “La muerte de tu padre fue un hecho profundo, sé que mis hijos y yo le daremos profundidad mientras vivamos, porque me dejó soñando que alguno de nosotros daríamos testimonio al transfigurarnos para llenar esa ausencia” (380).

Entre los disímiles acercamientos posibles a Paradiso, existe uno de carácter órfico,⁹⁵ que merece nuestra atención por mantener relación con la palingenesia barroca, uno de los soportes del sistema poético ideado por el autor. En ese intento de hacer lo invisible visible,⁹⁶ que se explica en la regeneración o renacimiento de los seres, el hablante narrativo hace uso de las figuras mitológicas, mediante la creación de inusitados nombres que se originan de la fusión con otros de origen mitológico.

Así hallamos el nombre de Oppiano Licario, que emerge del mito de Ícaro, pero en lugar de ser el Ícaro que fracasa en su intento de elevación, más bien sugiere regeneración o renacimiento a través del personaje de José Cemí. Ynaca Eco es otro personaje cuyo nombre es de rizoma mitológico. Eco⁹⁷ es en la mitología griega una oréade (ninfa de la montaña) del monte Helicón, que amaba su propia voz, estrechamente relaciona con el mito de Narciso, de cuya belleza se prendó. Atrio Flaminio, que aparece

en la novela Oppiano Licario,⁹⁸ es un nombre formado por Atreo, rey de Micenas, y Flaminio, apellido romano de gran cuantía.

La poética de Lezama se dilata en su magnificencia y, en ese propósito, sobrepasa todas las leyes, modos y formas del conocimiento. En el empeño de crear dicho sistema poético del mundo, Lezama se vale de una poesía capaz de sustituir a la religión, omnipresente poesía en la prosa de Paradiso. Así lo confirma Eloisa Lezama Lima:

El desmesurado intento de fundamentar un sistema poético del Universo – el más caro afán de Lezama Lima – implica un anhelo de mostrar y obsequiar generosamente una cosmogonía⁹⁹ donde la poesía pueda sustituir a la religión: un sistema poético más teológico que lógico, para que el hombre encuentre el mundo del prodigio, la terateia griega, y la seguridad de la palingenesia, la resurrección (31).

Lo barroco lezamesco formal en Paradiso

Es imposible deslindar y mantener objetividad sobre un todo, en el estudio de una novela tan aglomerante y subjetiva como Paradiso, tanto desde el punto de vista formal como conceptual,¹⁰⁰ según su propuesta o urdida poética. Lo formal en lo barroco viene estrechamente relacionado con lo conceptual: la atmósfera fabricada, cuyo axis se mueve devoradamente entre estas dos latitudes, hace de la novela, un perfecto semental barroco dispuesto a fecundar la imaginación de todos aquellos receptáculos de sus exuberantes orgasmos.

Como ya hemos establecido, e igualmente ha sido ilustrado por sus diferentes exegetas de Paradiso, el protagonista de Paradiso es el lenguaje,¹⁰¹ valioso, elegante, exótico y sedicioso instrumento en manos del autor, que se vale del mismo para hilvanar y gesticular magistralmente su sistema poético¹⁰² sobre un paño nada canónico, que el propio Lezama califica de relato superverbo de lo entrevisto: “La novela americana significa para nosotros algo que no es novela ni es americana, sino el relato superverbo de lo entrevisto, la fiesta del nacimiento de nuevos sentidos” (citado por ELL 48).

Partiendo de esta premisa, la metáfora, venerado cincel de los poetas, y uno de los elementos más finamente enriquecedores de Paradiso, cobra dimensiones insospechadas en esta novela y respuntea un nuevo horizonte léxico/semántico barroco.¹⁰³ Para Francisco Sánchez Castañer, en su discurso de introducción al XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: “la metáfora constituye la única base posible para la evolución y la creación lingüísticas” (16). Inmediatamente agrega Sánchez Castañer:

Ni en la literatura ni en cualquier otra forma de lenguaje, incluida, naturalmente, la comunicación oral, puede llegarse a la formación de nuevas palabras, pasando de lo desconocido a lo conocido, sino al revés. Esta es la ley genética del lenguaje metafórico, y ésta es la ley genética de toda evolución semántica; por lo tanto, ambos fenómenos tienen un mismo origen (Ibíd.).

Severo Sarduy,¹⁰⁴ al referirse a la metáfora gongorina, prototipo de la barroca, la ubica en una zona en que la textura del lenguaje se “espesa” y alcanza un “registro

suprarretórico [...] una potencia poética al cuadrado” (55). Dicha densa multiplicidad geométrica, acrecienta el alcance del tropo en sí. Sin embargo, a pesar de su complejidad monstruosa, la metáfora gongorina ofrece la posibilidad de ser decodificada, gracias sobre todo a los estudios de Dámaso Alonso;¹⁰⁵ mientras los textos neobarrocos, que tienen en Lezama su monarca, consciente, acaso, el autor cubano de la existencia de códigos que fijan un significado descifrado dentro del sistema gongorino, desentrañados por Dámaso Alonso; o, quizá, en el intento de diferenciarse del célebre autor culterano, Lezama atrofia e inhabilita el empleo de códigos para la interpretación de sus escritos.

El *barroco lezamesco* opera en oscuras cavidades de híbridas emulsiones textuales, socava la sintaxis, la problematiza, se acompasa o descompasa con los irregulares jadeos asmáticos de su autor. Se crispa y enreda, carcajea y anima en ese regodeado intento de aprehender lo inaprensible, de develar lo inescrutable, de desbordar el destino semántico de lo expresado. Cortázar, célebre por la muy citada frase “leer a Lezama, es una de las tareas más arduas y con frecuencia más irritantes que puedan darse” (267), describe con encendida admiración la complejidad del libro: “[...] esto no es un libro para leer como se leen los libros, es un objeto con anverso y reverso, peso y densidad, olor y gusto, un centro de vibración que no se deja alcanzar en su coto más entrañable si no se va a él con algo que participe del tacto, que busque el ingreso por ósmosis y magia simpática” (284).

En entrevista concedida a Margarita García Flores,¹⁰⁶ recogida en Valoración Múltiple..., al preguntársele a Lezama si consideraba Paradiso una novela-poema, éste, blandiendo la metáfora como argumento, respondió: “Paradiso está basado en la

metáfora, en la imagen; está basado en la negación del tiempo, negación de los accidentes y en ese sentido sus recursos de expresión son casi esencialmente poéticos” (32).

La paráfrasis, en su función amplificativa, es otro recurso barroco presente en Paradiso. Afirma Sarduy en Barroco: “(...) la escritura barroca, en su derroche al servicio de una represión, es la verdad de todo lenguaje. El objeto de la represión no es la significación misma (ni el afecto, que será, simplemente, desplazado), sino un significante, sobredeterminado, que, por ser un representante, Lacan compara a un embajador” (78). En Paradiso, la paráfrasis aparece especialmente en recreaciones de mitos y figuras mitológicas.

El gusto por las paridades en Lezama se orienta hacia una estructura formal analógica¹⁰⁷ que esgrime elementos conceptuales y formales dentro de la reflexividad del lenguaje. En un diálogo doméstico entre Rialta y su madre se señala literalmente el amor de la segunda por *los símiles*, devoción advertida en un suntuoso párrafo en que el encaje es comparado con un espejo, comparación que sugiere al mismo tiempo la técnica del espejo en el estilo barroco,¹⁰⁸ estableciendo el cotejo entre dos épocas, y, por último, la voz narrativa establece una singularísima exquisita analogía entre un encaje y un poema de Federico Uhrbach.¹⁰⁹

La señora Augusta que no podía prescindir de los símiles dijo: “– El encaje es como un espejo, que hecho por manos que podían haber sido juveniles cuando nosotros nacimos, nos parece siempre como un envío o como una resolución de muchos siglos, grandes elaboraciones contemporáneas de paisajes fijados en los comienzos de lo que ahora es un disfrute sin ofuscaciones. Estas lástimas de

nuestra época quieren tener la misma sensación cuando combinan un encaje de familia en un corpiño de ópera, que cuando leen un poema de Federico Uhrbach (119).

Otra particularidad barroca en el lenguaje de Paradiso se manifiesta en cómo un niño, un sirviente, se expresan en encumbrado gesto léxico equitativo al de un sumamente instruido adulto, lo que ilustra, además de la paródica extrañeza barroca los opuestos, el que los personajes al exceder sus roles específicos se transformen en modelos de un sistema poético que se justifica y expresa desde la imagen. Los sucesos que determinan el devenir de los personajes responden a una dualidad literal y alegórica, muy propia del estilo barroco.

Así leemos cómo dos pequeños escolares dialogan blandiendo elevadas expresiones de hondo sentir metafórico:

Tienes la base como una raíz [le dice Fibo a José Eugenio]. Cuando estás parado parece que estás creciendo, pero hacia adentro, hacia el sueño. Nadie se puede dar cuenta de ese crecimiento” (211). También, el niño José Cemí escucha sentado en un cajón, “los monólogos shakespirianos¹¹⁰ del mulato Juan Izquierdo” (121).

Sobre esta particularidad del lenguaje en los personajes de Paradiso, anota Cortázar:

[...] de alguna manera todos y cada uno de los personajes están vistos en esencia mucho más que en presencia, son arquetipos antes que tipos. La primera consecuencia (que desencadena no pocas reacciones irónicas) es que mientras la novela cuenta la historia de algunas familias cubanas a fines del siglo pasado y principios del actual,¹¹¹ con los más prolijos detalles de época, geografía mobiliario, gastronomía e indumentaria, los personajes en sí mismos parecen moverse en un continuo absoluto, ajenos a toda historicidad, entendiéndose entre ellos por encima del lector y de las circunstancias inmediatas del relato, con un lenguaje que es siempre el mismo lenguaje y que toda referencia a la verosimilitud psicológica y cultural vuelve inmediatamente inconcebible (273).

Para Cortázar, el lenguaje en Paradiso encierra un carácter “desdeñoso de la información prosaica y pragmática” (Ibíd.). Luego, el escritor argentino sintetiza admirablemente, con una pregunta que se responde a sí misma, el rol supremo de la imagen en la poética de Lezama, que muy bien justifica el lenguaje afín de todos los personajes en Paradiso, en plena oposición a los roles tradicionales de la novelística, en que cada cual debe expresarse según su condición, el contexto en que se desenvuelve y el carácter de los interlocutores:

¿Por qué no ha de aceptar que los personajes de Paradiso hablen siempre desde la imagen, puesto que Lezama los proyecta a partir de un sistema poético que ha explicado en múltiples textos y que tiene su clave en la potencia de la imagen

como secreción suprema del espíritu humano en busca de la realidad del mundo invisible? (273-74).¹¹²

Lezama ofrece una realidad que no es inmediata, nada facilista; es oculta, compleja, sacra en su universalidad. En el concepto griego de imago, se establece una misteriosa complementaria relación simultánea entre cuerpo e imagen, difícil de precisar, en que el cuerpo y la imagen coinciden sin estar presentes, y de cuya relación nace una tercera dimensión: la imago.¹¹³ Dejemos mejor que el propio Lezama nos explique qué él entiende por imago:

La vieja pregunta aristotélica, que jamás aminorará su enorme enigma interrogante ¿cómo puede ser algo que se compone de lo que no es? La única respuesta posible no está en el tiempo ni en el espacio, sino en la imago. La expresión de Heidegger salir al encuentro, sólo puede tener sentido acompañada de otra, nos vienen a buscar, la instantaneidad coincidente de ambas expresiones es la imago (citado por González Cruz 216).

En zoología, se denomina imago al ser maduro que surge de la crisálida, como es el caso de la mariposa; como derivación de este término zoológico, la imago sugiere en literatura la aparición de una nueva imagen, totalmente establecida, superior, a partir de una premisa oculta, la crisálida, análoga a lo irreal, trasciende al elegante dominio de la mariposa-imago. Eso explica en parte por qué el léxico de los personajes de Paradiso, resueltamente y no por incompetencia del novelista, discrepen de los roles que les

pertenecen. Así la búsqueda de la imago, como fin supremo, determina que la forma externa no determine la trascendencia de lo que palpita interiormente. La robusta e infinita imago, esfera superior de la imagen, es lo esencial para el novelista cubano.

En el prólogo de La expresión americana, de Lezama Lima, editado por Irlerma Chiampi, la escritora y ensayista brasileña define la imago como el poder ser y abarcar:

El historicismo hegeliano – expuesto en las célebres Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte (1822-1831; en la traducción española, de José Gaos, Lecciones de la filosofía de la historia universal, 1928) – concebía la historia como la exposición del espíritu (la razón o el logos)¹¹⁴ en un proceso que conduce al autodesarrollo y al autoconocimiento. Lezama pretende oponer a esta concepción una visión histórica orientada no por la razón – que sólo conduce a un debe ser –, sino por otro logos: el logos poético. De ahí la proposición de un ‘contrapunto de imágenes’ – actividad metafórica por excelencia – que permite señalar el poder ser (la imago) y abarcar, contrariamente al logos hegeliano, las múltiples formas de lo real, sin la constricción de un a priori rígido al cual deben someterse todos los hechos (15).

En Paradiso resalta el recurso barroco de adjetivar ilimitadamente a semejanza de aquellos temas musicales barrocos matizados por infinitas variaciones, como es costumbre de un estilo sobrecargado que persigue llenar el vacío. Dicha copiosa adjetivación está presente en la descripción que ofrece la novela de la ventana de la casa de Prado un agitado día de carnaval, en su función de mirador desde el que se observa

confiadamente “el fluir de las gentes, llenas de gritos y de gestos en aspa o esgrima sonambulita” (294). Aquí Lezama dilata con redundantes adjetivaciones la caterva carnavalesca.

Así, por ejemplo, se constata el trato de las voces en las cantatas y oratorios de Bach, privadas de cesura para la respiración, y sin pausa de los instrumentos de cuerda en su espacioso destino armónico. En entrevistas concedidas por Lezama, hemos leído que el ritmo de sus escritos viene determinado por los compases de su respiración. Ese resuello asmático, entrecortado, que desde la niñez se avergüenza en su debilidad, ante la austera viril figura del padre,¹¹⁵ evoluciona hacia la plenitud, se ensancha y robustece, en forma de sabiduría para consumarse en el acto de iniciación poética al recibir el legado de Oppiano Licario al final de la novela. A la par, determina, según el mismo autor, el compás de su manera de escribir.¹¹⁶

La batalla entre la debilidad física de Cemí, que aparece en las primeras líneas de la novela: “La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero [...] abrió la camiseta y contempló todo el pecho del niño [...] que se abultaba y encogía como teniendo que hacer un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural” (109),¹¹⁷ contrasta con la madurez espiritual y de carácter que va adquiriendo el personaje a través de la evolución de la trama, lo que nos refiere, teniendo en cuenta la religiosidad del autor, a la ancestral batalla bíblica en que las debilidades de la carne – simbolizada por el asma en Cemí – conspiran contra los deseos del espíritu (cf. Epístola a los Gálatas: 5. 16-26) de alcanzar altas esferas y fortaleza. La iniciación poética de Cemí parece sugerirnos mediante la victoria alcanzada en esta batalla dual cómo el espíritu, lo imaginado, lo

invisible, sobrepone a los tan bíblicos designios de la carne, sujetos a una realidad mortal, despreciable y vulnerable.¹¹⁸

Lezama se vale, a su vez, de la *metáfora violenta*, aquella que reconcilia poéticamente dos elementos ajenos entre sí: “la maleza del guarapo, como un barroco crecimiento de la circulación linfática” (177); “En el ojo maduro de la perdiz bailaba una espina” (247); “se fumaba la brisa marina” (257). El uso de recursos como el *oxímoron*, “burlador burlado” (257); “complicaciones ingenuas” (352); “exagerada uniformidad” (Ibíd.), “burla sagrada” (353); la antítesis, la elipsis¹¹⁹ y la paradoja brindan a la novela contradicciones que incitan a la reflexión. Ejemplo de paradoja en la novela – recurso que establece hondos contrastes anímicos – es la manera en que la soledad y la oscuridad de la habitación donde yace el pequeño Cemí contrastan con la sombra ‘bailadora’, llena de enérgica vivacidad, que proyecta la figura de la buena Baldovina por las paredes: “Logró encender la vela del candelabro y contempló como su sombra [la de Baldovina] desgredada bailaba por todas las paredes, pero el niño [Cemí] seguía solo, oscurecido y falto de respiración” (113).

En Barroco, Sarduy, se refiere explícitamente a la binaridad barroca, y la antítesis como su abanderada:

(...) en la poesía barroca¹²⁰ las palabras que designan los materiales canónicos de la orfebrería no funcionan como signos plenos, sino, en un sistema formalizado de oposiciones binarias – la antítesis es la figura central del barroco – , como ‘marcadores’ afectados de un signo positivo, es decir, como puras valencias [...]” (22).

Recursos como la perífrasis y la alusión son empleados admirablemente por Lezama en Paradiso. El hablante narrativo se vale de la perífrasis para no usar vocablos considerados prosaicos o para no referirse directamente a personajes, elementos o aspectos de los mismos. La perífrasis evita expresiones antipoéticas, aborda temas vulgares con majestuosidad tropológica; de no emplearse, lo dicho pudiese considerarse impúdico, de mal gusto. Ese es el caso de la descripción erótica de unos los actos exhibicionistas de Farralúque en Paradiso: “Toda la fila horizontal y el resto de los alumnos en los bancos contemplaba por debajo de la mesa del profesor, aquel tenaz cirio dispuesto a romper su balano envolvente, con un casquete sanguíneo extremadamente pulimentado” (344).

Por otra parte, desbordantes caudales barrocos, acompañados de dilatadas cláusulas subordinadas en anárquico orden, son originados por el desconcertante hipérbaton en Paradiso, cuya complicación mayor es la distancia que interpone entre los elementos semántica y gramaticalmente unidos:

Al adelantar su silla y ser en la sala el único oyente, pues su tío Alberto fingía no oír, sentía cómo las palabras cobraban su relieve, sentía también sobre sus mejillas cómo un viento ligero estremecía esas palabras y les comunicaba una marcha, cómo aún la brisa impulsaba los peplos en las panaceas, cuyo sentido oscilaba, se perdía, pero reaparecía como una columna en medio del oleaje, llena de invisibles alvéolos formados por la mordida de los peces (313).

El coqueteo erótico entre la solterona Luba Viole y el joven Tránquilo, en el capítulo II, es un oportuno ejemplo del uso de las sensuales sinécdoques en el texto. Las partes, animales y vegetales, que forman parte del marco barroco del espejo que la solterona limpia con extrema sensualidad, sugieren cómo la mujer persigue erotizar a Tránquilo:

Luba a una terrible distancia de un metro[de Tránquilo], sobre una banquetilla que alzaba sus jamonamientos y sudores, con algodinosos papeles de periódicos mojados en alcohol, comenzaba un movimiento rotatorio en torno del espejo ochocentista, encuadrado en un marco con relieve de ornamentación vegetativa tropical, trifolias, pétalos de agua, avisados antílopes, rocas de descanso para la descompuesta corriente [...]. A cada uno de sus movimientos se modificaba el ordenamiento vegetativo animal del marco del espejo, como una granizada que pusiese en acelerado movimiento la tapicería paradisíaca (137).

La admiración por los modelos latinos se patentiza en el empleo de cultismos sintácticos y léxicos en Paradiso como recursos *barroco lezamecos*. Así pudiésemos crear un glosario de cultismos empleados en esta novela. Permítasenos señalar algunos: ‘panateas’ (313),¹²¹ ‘rex puer’ (312), ‘portae mae tantum regi’(224),¹²² ‘Caprípedo’ (225),¹²³ Orplid (158),¹²⁴ etc. La experimentación lingüística crea abundancia de juegos de palabras como la dilogía, así como nuevos vocablos no aceptados por la Real Academia Española. En sí no son neologismos, sino vocablos cuya semántica es deformada conscientemente para lograr determinados efectos en la lectura. En Paradiso

sobreabundan estos raros vocablos empleados deliberadamente para crear variados efectos en el lector, y que también persiguen un efecto lúdico muy común en Lezama: “baritonizaba” (110),¹²⁵ “claqueros” (383),¹²⁶ ‘jamonamientos’ (137)¹²⁷, ‘foscura’ (334)¹²⁸, ‘emigradoras’¹²⁹ (642), etc.

Los herméticos laberintos que nos obliga a recorrer Paradiso conducen hacia la luz – a diferencia de Góngora, que va por antojo de la oscuridad a la penumbra –, dentro y fuera de los perímetros de una diversidad igualmente aglomerante. La superposición y las encrucijadas conspiran intencionalmente contra lo simple, lo conciso, lo explicable, lo lógico en un maremoto morfológico de viscosa textura.

Ha existido una relación colindante entre la literatura y las artes plásticas a lo largo de toda la historia. La descripción de paisajes fuera de su marco habitual, inconcebibles, a veces, para una apreciación típica, nos conduce a la extrañeza. En otras ocasiones, la descripción persigue la écfrasis, asentada en un producto artístico real de carácter plástico.¹³⁰ Ejemplos clásicos en la literatura universal del empleo de la écfrasis lo hallamos en la homérica descripción del escudo de Hefaiostos en La Ilíada; o en Virgilio, en el retrato del escudo de Eneas en La Eneida. La voz narrativa en Paradiso hace empleo de la écfrasis cuando describe magistralmente el aldabón de la calle Prado:

El aldabón de bronce, limpiado una vez a la semana, representaba un león, hirsutamente enmarañado, pero su nariz, breve, breve y respingada, lo asemejaba a un gato. Cuando el metal se abrillantaba por la limpieza reciente, los reflejos lanzados sobre la diminuta nariz, la oscurecían, haciéndola desaparecer en un remolino de oscilante oscuro (294).

Pueden realizarse diferentes tipos de lecturas de Paradiso. Así lo propicia su embrolladora prosa poética, en que los significados pueden desviarse totalmente del significante original.¹³¹ En la novela opera un híbrido narrador omnisciente, en tercera persona, a través del cual el autor inserta a su antojo juicios y divagaciones, la mayor parte de las veces de perfil ensayístico. Detiene el orden natural de la narración para intercalar juicios que auto cuestionan el propio proceso narrativo, recurso que lejos de representar un error sugiere parodiar el estilo novelesco decimonónico, muy especialmente el folletín: “El hermano de la señora Rialta, que ya exigirá, de acuerdo con su peculiar modo, penetrar en la novela...” (127).¹³² En el comienzo del capítulo IV, leemos: “El padre de José Cemí, a quien vimos en capítulos anteriores dentro de las ordenanzas y ceremoniales de su jerarquía de coronel, lo vamos a ir descubriendo en su niñez, hasta su encuentro con la familia Rialta, su esposa, su alegre justificación y su claridad suficiente” (182).

En Paradiso la descripción cobra más notoriedad que la acción narrativa. Las extremadas descripciones apuntan hacia una propuesta subjetiva por desentrañar, bajo un gran simbolismo. El paisaje y los detalles cobran gran relevancia, en ese sentido hallamos una estrecha relación con la prosa modernista martiana y muy específicamente con su novela Amistad Funesta o Lucía Jerez. Deleitémonos con la siguiente descripción sensorial, de carácter eminentemente cromático, en Paradiso:

Cuando volvió, en el día de la ausencia de los motivos amenos y coloreados de la casa, era un domingo húmedo, casi neblinoso, que tendía a poner sobre los objetos

y los rostros grandes paños mojados, como el que los escultores ponen sobre las figuras de yeso, para colocar un puente entre un reposo y su reencuentro, en la extracción de las formas. Cemí percibió que la fascinación de aquella casona no debía a ninguna presencia contingente, encierro o ausencia de azulejo, destrezas del monito para rescatar la nuez en lo alto del surtidor. Era, todo lo contrario, como si uno se abandonase al sueño, a los nacimientos, albricias navideñas o agónicas visiones. El gran patio en el centro. El vacío y a su alrededor la sala, las piezas para dormir, y al final del patio la nobleza de la cocina, con un tonel repleto de carbón, con una noche que de pronto pasa al carbuncio y comienza a despedir planetoides (304)

En Paradiso, la voz narrativa pormenoriza y engrandece detalles con insaciable apetito descriptivo para enaltecer lo significado. Un ejemplo notable de descripción barroca lo encontramos en la ya mencionada cena del capítulo VI, donde el esplendor de la descripción de los manjares, la búsqueda de la belleza absoluta, a través de cultismos, metáforas, alteraciones sintácticas y referencias mitológicas preludian, entre otras cosas, las tres significativas muertes en la familia de José Cemí, mediante el contraste de las tres manchas de remolacha sobre el pálido mantel; de igual manera la minuciosidad de la descripción de la escena del juego de jackies en que el rostro del difunto Coronel se les aparece a su esposa e hijos. Además de la erudición mitológica, los simbolismos trascienden ostensiblemente el significado de las palabras. Tal es la exótica riqueza del lenguaje en Paradiso que se hace necesario, además de un diccionario,¹³³ el uso de una gran imaginación tropológica.

Como característica del *barroco lezamesco*, en Paradiso encontramos elementos exageradamente opuestos: la fealdad y la belleza, lo elevado y lo vulgarmente cotidiano. “Saltaba del sueño a lo cotidiano sin establecer diferencias, como si se alejase sola caminando sobre las aguas” (132), indica el narrador para referirse a Mamita, vecina de la cuartería, cuya casa y nietos dependen del Coronel. De igual forma, sobresale la dualidad contrastante entre lo colosal y lo pequeño. El lustrado aldabón con forma de león de la puerta de la casa de Prado, contrasta en su pequeñez con el intenso efecto que produce al ser “pulsado con fuerza”, al alcanzar resonancias grandiosas que se propagaban hasta la cocina, “donde los cazos y las sartenes recibían aquella vibración, tan semejante al temblor que los recorría cuando recibían algún fantasma sencillo, que no deseaba otra cosa que reflejarse en los metales trabajados de la cocina” (294-295).

De la misma forma, sobresalen en la novela contrastes entre términos disímiles que se asemejan o análogos que se contraponen. En una de las descripciones de la experiencia del Coronel en Kingston, Jamaica, precisamos un excelente ejemplo de dicho contraste, colmado de matices neobarrocos paródicos: “Caminaba por King Street, al lado del Coronel, cuando precisó un negrón gendarme, con todo el aditamento de policía inglés, que dirigía el pequeño tráfico, con solemnidades y rígidos gestos, como si aquella ciudad tuviese una importancia europea” (144).

Nótese el uso del superlativo y el diminutivo dentro de una misma cláusula: ‘el negrón gendarme’ y el ‘pequeño tráfico’, y el carácter paródico de la descripción establecida a partir de este desbalance desmedido entre los elementos descritos. Pero como si esto fuese poco, la voz narrativa afirma inmediatamente: “Enfrente de la mano alzada del gendarme, se detenía un pequeño carretón tirado por un gracioso y

comprensivo burrito.¹³⁴ Ante la tiesura del gendarme, el travieso animalejo cabeceaba su sabiduría, riéndose de aquella solemnidad, lamentable y huera” (Ibíd.).

La anterior cita también nos orienta a la venganza de la copia; el modelo americano en profusa burla del ideal europeo. Al respecto, afirma Nelly Richards:

Propongo que esta relación sea la de modelo/copia, en cuanto – por una parte – tal relación ha sido estructurada del modo que tuvo América Latina de pensarse a sí misma bajo el signo modernista de la dependencia y – por otra parte – ésta resulta clave para el debate posmodernista que comenta sus fallas relacionándolas tanto con el derrumbe de los modelos (en cuanto depositarios de una quintaesencia del sentido) como con la crisis de los originales introducida por la tecnocultura en la lógica de la reproductividad (51).

En el fluir rebosante de este paródico tono que importuna jerarquías, el negrón emula con lo europeo ridiculizándolo y ridiculizándose: “[...] una multiplicidad dispersa de perspectivas quebradas y saberes fragmentarios, de versiones laterales y tradiciones soterradas, de conocimientos residuales y hablas limítrofes, ha reventado la esfera de lo homogéneo (de lo pleno y lo uno) que consagraba el ‘yo’ soberano de la cultura occidental” (Richards 51).

La célebre austeridad británica es ridiculizada por el negrón caribeño, así como el complejo de inferioridad que ha venido experimentado la periferia por siglos es representada por el comportamiento de la copia, mediante el propio negrón. La postmodernidad cuestiona el paradigma totalizante al que se refiere Richards, y mediante

esta ironía “caen en crisis los referentes cuya superioridad era considerada por la modernidad como absoluta” (52), así como se desvirtúa la creencia de un supradominio cultural.

Lo cromático en las adjetivaciones es frecuente en el *barroco lezamesco*. El color ajusta más claramente al objeto en sí:

Hizo su entrada un segundo plato en un pulverizado soufflé de mariscos, ornado en la superficie por una cuadrilla de langostinos, dispuestos en coro, unidos por parejas, distribuyendo sus pinzas el humo brotante de la masa apretada como un coral **blanco**. Una pasta de camarones gigantomas, aportados por nuestros pescadores. Formaba parte del soufflé un pescado llamado emperador que Doña Augusta sólo empleaba en el cansancio del pargo cuya masa se había extraído en círculos luego en hebras, langostas que mostraban el asombro **cárdeno** con que sus caparazones habían recibido la interrogación de la linterna al quemarles los ojos saltones, un plato de lograda apariencia semejante a un **flamígero**, muy cerca ya de un barroco, permaneciendo gótico por el horneado de la masa y por las alegorías esbozadas por el langostino [...] (323-24)

El frutero, como un árbol marino al recibir el rasponazo de un pez, **chisporroteó** en una **cascada de colores**, estirándose el langostino contento de la nueva **temperatura**, como si quisiera llegar al cielo curvo del plato, **pintado** de frutas” (326).

Al mezclarse el **cremoso ancestral** del mantel con el **monseñorato** de la remolacha, quedaron señalados tres islotes de sangría sobre los rosetones. Pero estas tres **manchas** le dieron en verdad el relieve de esplendor a la comida. En la **luz**, en la resistente paciencia del artesanado, en los presagios, e la manera como los hilos fijaron la **sangre** vegetal, las tres **manchas** entreabrieron como una **sombría** expectación (Ibíd.).

Es también barroco en Paradiso el típico cruce de atributos, en el que dos elementos intercambian sus caracteres esenciales. Este cruce (intercambio) de atributos suscita un tercer nivel figurado, es decir, objetos desconocidos, ajenos a la realidad, pero que sí existen en la imaginación creativa del escritor. Asimismo, se aúnan imágenes pertenecientes a desiguales culturas o eras separadas por el tiempo y para alcanzar dimensiones insospechadas que trascienden el tiempo real, toda lógica; originan una sobrenaturaleza movida por el instinto, la sexualidad, el Eros cognoscente:

Licario fijaba la marcha de una hormiga sobre el tegumento de la *Equisetum hiemale*, vaso sobre vaso de carnal sucesivo, iba dejando una estela babosesilla primigenia de talófitas y espárragos de Islandia. Luego, con la cabecilla del alfiler borraba las huellas en aquel desierto carnosos y quedaba de nuevo, extendida, repasada por las escamas húmedas de la palma de la mano, el abullonamiento del tegumento hecho fibras del fondo de río. A veces, las hormigas, habían mordido la carnosidad del *Equisetum* con tal furia que tenía que

pasarse la lengua por el surco dejado por las emigradoras, para lograr la oscura nivelación exigida por las reconciliaciones del tacto (642).

Tal vez en Paradiso es donde más claro – si existe algo claro en Lezama – y apasionadamente propone la concepción de su poética. Valga esclarecer que para entender la poética de Lezama es necesario discernir los sistemas y conceptos dentro de una poética muy personal, en que términos de carácter filosófico y mitológico cobran nuevas dimensiones, ocasionando serios problemas para la interpretación de la misma, incitando a quedarse en la superficie del análisis, es decir, soslayar su esencia escondida o numerosos significantes que yacen en el significado, según lo propuesto por Roland Barthes y Ferdinand de Saussure (significante y significado).

Para ELL, la novela “es ejemplificadora para un estudio estructuralista: la interrelación entre el genotexto, significado o contexto y el fenotexto, significante o texto, conduce a una dicotomía de lo real y alegórico de la novela” (62). Sin embargo, ella prefiere no adentrarse en dicho acercamiento estructuralista.

El lenguaje ha sido dado al hombre para ocultar su pensamiento (122), propone Jean-Marie Auzias en su texto El estructuralismo. Luego, agrega: “la crítica estructural es una infinita variación en torno a metáforas. Súbitamente, la crítica se sitúa en el centro mismo a partir del cual todo el grupo emana. Estudio de las figuras, comparable al estudio de las miradas en Foucault” (169-70).¹³⁵

Lo barroco lezamesco conceptual, subjetivo, en Paradiso

En un patente engarzamiento entre el título de la novela de Lezama Lima, Paradiso, con la definición de dicha perdida categoría¹³⁶ anhelada, según la definición de D'Ors en su famoso libro Lo barroco, leemos: “Fue en aquella hora primaveral y solar, cuando me fue dada, en la pereza y en el recogimiento, la posesión de una verdad fecunda; a saber que el barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido” (40).

En el casi ontológico juego de apropiarse de lo estipulado egregio, desde la perspectiva de una conciencia europeizante, y brindarle un connotante vuelco criollo, cubano, es uno de los objetivos, que persigue y alcanza pródigamente Paradiso. Hay dos grandes búsquedas en Lezama: una, la universalización de lo cubano; otra, la ontológica búsqueda de su propia inmortalidad y la de su familia: “Para mis hermanas queridísimas Rosita y Eloisa, en muchas de las páginas de esta novela verán pasar los rafagazos de nuestra familia, encerrada en un arca de Noé, quiero fluya en la eternidad” (citado por ELL 62).

Aunque Lezama y Carpentier “defienden lo barroco como cifra y signo vital de Latinoamérica” (Cortázar 284), representan dos polos de esa visión. Según Cortázar, Carpentier en su impecable novelística es de “técnica y lucidez europea”, mientras Lezama va más allá de una literatura escrita para satisfacer el gusto de un lector occidental, si no es más bien, insistiendo en el dictamen de Cortázar, “intercesor de oscuras operaciones de ese espíritu que antecede al intelecto, de esas zonas que gozan sin comprender, del tacto que oye, del labio que ve, de la piel que sabe de las flautas a la hora pánica y del terror en las encrucijadas con luna llena” (Ibíd.).

Lezama no respeta la norma inherente a la palabra, la viola, hipertrofia, estruja, ensancha, le otorga nuevos provocadores significados; mientras Carpentier, en su academicismo europeo de vuelo americano, los reverencia con barroca veneración. Sarduy, al igual que Cortázar, contrapone el estilo de Lezama al de Carpentier, aun con más intensidad explicativa. Partiendo de una conversación con Emir Rodríguez Monegal, Cortázar califica al estilo de Lezama como “el barroco de verdad en Cuba”, mientras que a Carpentier ni siquiera lo considera barroco sino que lo confina a un oscuro sótano neogótico medievalista. Sarduy lo afirma si ambages:

Se ha hablado mucho del barroco de Carpentier. En realidad, el único barroco (con toda la carga de significación que lleva esta palabra, es decir, tradición de cultura, tradición hispánica, manuelina, borrominesca, berniniana, gongorina), el barroco de verdad en Cuba es Lezama. Carpentier es un neogótico¹³⁷, que no es lo mismo que un barroco (71).

Pío E. Serrano, en el ensayo “La escritura barroca en Alejo Carpentier y José Lezama Lima”, reconoce en ambos escritores:

una apropiación estilística que los libera de una cierta interpretación que reduce a servidumbre eurocéntrica lo que en ellos es prolongación y expansión [...] de un eje vertebrador de las escrituras: el entrecruzamiento del ‘barroco histórico’ allegado al poder colonial y la presencia del espíritu barroco americano que habría

de depositar en el continente una sucesión de tensiones que mucho tendría que ver con la resolución de la identidad americana (108).

Carpentier más académico en el empeño de definir lo barroco americano en su ensayo “De lo real maravilloso americano” – a partir de su viaje a Haití, en 1943, desarrolla la teoría de “lo asombroso insólito” –, nada tiene que ver con el surrealismo y el llamado realismo mágico, como legado no sólo de la sufrida y asombrosa Haití sino de toda Latinoamérica.

Serrano, al igual que Sarduy y Cortázar, señala puntos divergentes entre ambos escritores cubanos, aunque también los equipara en ciertos aspectos. Para Carpentier, “el sentimiento de lo criollo será el fruto de un largo aprendizaje [...] lo criollo juguetón y grave, locuaz en el gesto y la palabra, es un eco plural y doméstico del que pronto se apodera Lezama” (111). Carpentier es muy elaborado en su método; Lezama es el caos fragmentador, laberíntico. En Lezama, imagen y realidad terminan fundiéndose. El potens¹³⁸ es otro elemento que Lezama incorpora a su sistema poético que encarna la imagen y de cuya facultad se adueña el poeta para alcanzar la *terateia* griega¹³⁹, revelación del portentoso, de la maravilla, porque la poesía, gracias a lo hipertélico de la misma, trasciende todo determinismo (114).

Reparamos la irreverencia del *barroco lezamesco* en Paradiso en la manera cómo el autor valiéndose de términos y figuras europeas arroja su discurso con indumentaria cubana. Nelly Richard en su análisis de la retórica postmoderna¹⁴⁰ latinoamericana centraliza a Latinoamérica como nueva protagonista transcultural del fragmento (49), dentro del marco de una gran ambigüedad en sus repetidos esfuerzos de construirse

polémicamente como otredad frente al modelo colonizador de la cultura europea dominante (*Ibíd.*).

No podemos pasar por alto el hondo carácter barroco de lo gastronómico en Paradiso, proyectado hacia una rozagante cubanía. “Pero lo criollo no es lo abigarrado culinario, ni la improvisación inconsecuente de platos, la ‘refistolería’, sino un saber de leyes precisas fijas” (Escrito sobre un cuerpo Sarduy 75).

Lo cubano en Paradiso se proyecta desde el empleo de términos naturales de la ínsula hasta reaparecer con sofisticado ímpetu en la discusión entre Rialta y el cocinero Izquierdo sobre cómo debe prepararse un auténtico quimbombó: “Tanta refistolería – dijo la señora Rialta – no le viene bien a algunos platos criollos (122). Otro ejemplo de cubanía, gastronómica, de extrañeza barroca, de contrastes, está presente en la deleitosa mística conversación que establecen la madre y la abuela de José Cemí: “La señora Rialta y su madre cuchicheaban el secreto de las yemas dobles.¹⁴¹ La señora Augusta – la Abuela – matancera fidelísima a sus cremosas ternezas domésticas, decía: “yo le llamaría a las yemas, sunsún¹⁴² doble” (118).

El *barroco lezamesco* igualmente se distingue por la magnificación de lo cotidiano a un extremo lingüístico polisignificativo. En la célebre cena del capítulo VII de Paradiso – totalmente abarcadora – el hablante narrativo renueva metafóricamente la imagen y connotación del detallado descrito mantel, que pasa a ocupar un lugar hegemónico en la narración de la escena: “con volantes visos de magia” se dilata “en noches infinitas donde las abejas segregasen una estalactita de fabulosos hilos entrecruzados” – para conseguir, en contraste con la esplendorosa vajilla blanca –, “el efecto tonal de una hoja reposada en la mitad del cuerno menguante lunar” (322).

Hacia ese mismo delicado mantel crema se desliza la cautelosa paciente y confiada imagen penolopiana que impasiblemente aguarda al decir: “tela de una de las memorables esperas” (Ibíd.); el mantel, que cobra magnitudes barrocas en su conmoción, se contagia de paciencia para contrastar su final pasivo de receptáculo, de anunciación de muerte, de la “insistencia maligna” de las tres gotas de líquido rojo desprendidas de una rodaja de remolacha que brinda “relieve de esplendor a la comida”, diríamos, con el permiso de Lezama, relieve tenebroso, de “sombria expectación” de muerte (324).

En Paradiso sobreabunda *el bestiario*, que existe desde la literatura renacentista. La presencia de los animales no puede interpretarse literalmente; son metáforas, alegorías, símbolos. Además resalta la presencia de la flora. Ambos componentes, tanto en Paradiso como en Oppiano Licario, sobreabundan y determinan la sobrenaturaleza de la imagen, a la que se integran con resol caribeño. El bestiario origina y explica el sistema poético intentado por Lezama. Los animales no pertenecen a un mundo real sino a signos de la mitología, al logos de la imaginación: “Las dianas entrelazaban sus reflejos y sus candelas en el campamento; la imagen de la mañana que nos dejaban era la de todos los animales que salían del Arca para penetrar en la tierra iluminada” (117).

Asimismo, en una de las notables escenas sexuales de Farraluque, la voz narrativa compara al sexo femenino con un caracol: “Cuando creyó que la táctica coordinada del mordisqueo de los bordes y del pulimento de la extensión iban a su final eyaculante, se lanzó hacia el caracol profundo [...]” (352).

Otra constante barroca en la novela es el mito,¹⁴³ en su empleo como la mítica forma del relato, que se apoya en seres superiores, dioses, héroes, leyendas y todo un insurgente universo simbólico, en poder de la imaginación esplendorosa de un autor que

los magnífica y atrofia a su antojo para hilvanar el primor fascinante del *barroco lezamesco*:

– Abuela – le contestó nerviosamente, pues la situación aquella era esperada, aunque, molesta y taimada –, cantar en el hogar los sones guerreros, no tan sólo le hace daño a la paz sino que le quita gallardía a los verdaderos guerreros, usted por su temperamento sobrecitado por el asma, recuerda más la generación de Brunhilda que la de Penélope, evoca a las Amazonas que perseguían a los guerreros hasta hacerlos desfallecer (245).

Octavio Paz, en Los hijos del Limo sobre la poesía, perfectamente aplicable a la novela que nos ocupa,¹⁴⁴ comenta la omnipresencia de lo mitológico en la poesía en general: “Cada poeta inventa su propia mitología y cada una de esas mitologías es una mezcla de creencias dispares, mitos desenterrados y obsesiones personales” (72).

La mitología en la obra de Lezama es excesivamente *suis generis* y armoniza su esencia con lo enunciado por Paz:

[...] Entre nuestros mitos – afirma Lezama Lima – para defenderse del ikú, la muerte, la casa entera, por medio de todos los animales se prepara para rechazarla. Al fin llegó la muerte con presencia de esqueleto, y todos los animales se sintieron temblar. Pero el gallo dio un paso al frente y empezó a combatir a la muerte, soltando una pluma entre los huesos de sus brazos. La muerte se asustó al contemplar la pluma del gallo que la perseguía con una ligereza que ella no podía

igualar y abandonó la casa sombría. [Ver la exposición de este mito en El Monte, la excepcional obra de Lydia Cabrera; En: Imagen y posibilidad, ed. cit. p. 64] (citado por González Cruz 313).

La eroticidad como transgresión en un medio represivo, es decisiva para determinar el carácter neobarroco de Paradiso, como lo es en sor Juana dentro del marco del barroco colonial. Nictimene,¹⁴⁵ por ejemplo, símbolo hoy en día del lesbianismo, lanza un mensaje erótico-transgresor en Primero Sueño, de sor Juana. Todo en Paradiso, desde el regodeo en el lenguaje, hasta las sumas transgresiones formales e irreverencias en el discurso, tiene un perfil neobarroco muy a lo Lezama, irrepetible. Sarduy, en Escrito sobre un cuerpo, afirma:

No es en el demasiado célebre capítulo de las posesiones, ni en las secuencias explícitamente sexuales donde únicamente percibo la fuerza erótica de Paradiso, sino en todo su cuerpo, en todo ese margen entre comillas que el libro abre en la franja, más vasta, de la lengua cubana, y precisamente, por estar comprendido en ella, por sintetizarla en el espejo, aunque cóncavo fiel, de su reducción. Es el lenguaje en sí, la frase en sí, con su lentitud, con su enrevesamiento, con su proliferación de adjetivos, de paréntesis que contienen otros, paréntesis, de subordinadas que a su vez se bifurcan, con la hipérbole de sus figuras y su avance por acumulación de estructuras fijas, lo que, en Paradiso, soporta la función erótica, placer que se constituye en su propia oralidad (85).

La escritura y la sexualidad dialogan constantemente en Paradiso. La sexualidad es uno de los grandes temas inmersos en la novela, leitmotiv y motor de innumerables escenas, conversaciones y envite entre la triada protagónica, las aventuras del tío Alberto, el tarambana, y de muchísimos pasajes diseminados por la misma, más allá del célebre capítulo VIII que escandalizó a tantos conservadores.

La sexualidad en Paradiso tiene connotación neobarroca: primero, por su carácter subversivo o transgresor;¹⁴⁶ segundo, las escenas sexuales constituyen muelles de causa y efecto que se estimulan entre sí, en una especie de ardor sicalíptico que culmina en un orgasmo literario, de la misma manera, que las capas que cubren y se abrazan entre sí para formar la concha ‘baroca’, que define al término, no tienen trascendencia si están separadas. En el sentido de este texto neobarroco, las escenas eróticas no tienen el mismo alcance individualmente que cuando actúan en conjunto. Se lían, se abrazan, se imbrican enérgicamente; de igual forma, el placer del texto, la sensualidad, ya citada, de las palabras, a las que se refiere Sarduy precisa y orienta dicho erotismo. Como lectores, percibimos el tintineo refinado, en los términos que describen el acto sexual, vulgar, si es que existe palabra mejor para precisar lo poco escrupuloso de las escenas sexuales narradas con majestuosidad casi divina.

En el pasaje en que Cemí visita a Oppiano Licario, mientras este último dirige una clase de gimnasia espiritual al ritmo de una vara de metal, el sonido y las vibraciones o modulaciones emitidas por la vara, muy propias del misticismo de las culturas orientales, ejemplifican la imbricación de la trama atípica de la novela movida por hilos mágicos, poéticos. Es la gran imago, que nace de la nada imaginativa del autor y crea una imagen superior, al mismo tiempo es el tokonoma¹⁴⁷ cuyo vacío desafía y tanto teme el ser

barroco, cosmogónico, con sus complejas ‘eras imaginarias’¹⁴⁸ ideadas por Lezama en la ardua tropología de una novela de altos celajes espirituales que viaja a través de incorpóreos herméticos raíles, paradójicamente iluminados, de una poética en que el autor, al decir de ELL, , persigue el caro afán de crear su propia religión, teniendo por abanderada a la poesía (31).

En Paradiso percibimos la idea de la Historia que subyace bajo la historia, el refugio del tokonoma en la pared que se abre con las uñas, el pequeño vacío en asecho, donde se busca el reposo, para reaparecer¹⁴⁹; es ese afán, de adentrarse y develar lo impenetrable, en esa obsesión de llenar el vacío, el temor al que se refería Carpentier. En su carácter hipertélico, que va más allá de su finalidad, Lezama pinta un cielo intermedio en que el dios de la poesía, desciende al reino de los mortales para otorgarles nuevas dominios – lo hace imaginarse dios en su inusitado icárico hacia esferas nunca antes remontadas.

Argumento, personaje, situaciones, en Paradiso, conforman el iceberg al que se refiere Hemingway, cuyo devenir, al asomarse en la trama resulta un pretexto que devela algo más importante y oculto.¹⁵⁰ La expresión barroca dentro de la novela se vincula al vanguardismo, con la introducción del lenguaje como protagonista, la viscosidad sugestiva de los tropos y la complejidad casi anárquica de referentes culturales que la ciñen y esconden todo un fantástico mundo de significados y lecturas que yacen bajo ese iceberg que percibimos en forma pomposa, hermética y fastuosa.

La osada vanguardia cubana no había experimentado hasta Paradiso manifestaciones tan significativas. Con una técnica de narración decimonónica, narrador en tercera persona, y, en contraste, otras peculiaridades postmodernas, Lezama desata

estelas cósmicas donde la fantasía sustituye a la realidad, y mientras el lector se debate en determinar qué es verdadero y ficticio, cuál es la propuesta del autor.

La homosexualidad, dentro del erotismo neobarroco, es una constante en Paradiso. Alcanza su manifestación más visible en la crisis del personaje Foción. En cada acotación, paródica o no, en que fluyen sustratos homosexuales, subyace un agudo conflicto, un temor irreconciliable, una acusación, un resoplo existencial,¹⁵¹ que aprehende la soledad, el desamor, el vacío; incluso, el truncamiento que sugiere la voz narrativa con respecto al homosexualismo: una especie de esterilidad o infructífera existencia, o muerte en vida, que parece implicar un complejo de culpabilidad pecaminoso en el paradigma cristiano.

En Paradiso, la muerte se desliza y aproxima a través del excesivo uso de imágenes, en la omnipresencia devoradora de una incontenible deidad. El gran banquete familiar, célebre por las pomposas descripciones barrocas, es una especie de Santa Cena bíblica, en que la venerada anciana Augusta, ápice de la reunión, evoca en cierto sentido el pasaje bíblico de la despedida de Jesús de sus discípulos, exordio de su partida de la tierra y anuncio de la dispersión de los mismos. Leemos en la novela:

El aviso [de la muerte de Augusta por parte del doctor Santurce] lo sorprendió [a Alberto] con trágica precisión el mismo día en que doña Augusta había destellado en el centro de su familia como una gema en el centro de sus irradiaciones. Una comida familiar, que había mezclado *la gravedad y la sencillez*, les avisaba que había llegado la dispersión (328).

La descripción del pasaje es la antítesis barroca que contrapone lo grave y austero del barroco europeo, en su extensión tropológica, a lo sencillo, ingenuo,¹⁵² de la expresión americana, que al espejarse anuncia la dispersión fragmentaria cuando afirma: “Les avisaba que cada uno de aquellos fragmentos, de los que ella [Augusta] ocupaba el centro, tendría que comenzar un nuevo centro con nuevas irradiaciones” (328-29).

Dicha dispersión nos remite al lezamiano concepto de *plutonismo* como eje de lo *barroco americano*, término muy manejado por Lezama, y que Chiampi expone de la siguiente manera:

[...] si tenemos en cuenta que lo plutónico alude al magma ígneo, formador de la costra terrestre y que Plutón es el señor de los infiernos, se entiende que el plutonismo es ‘el fuego originario que rompe los fragmentos – la dispersión a que se refiere el narrador en este pasaje en su interpretación connotativa – y los unifica’, porque contiene la ruptura y la unificación de los fragmentos para formar un nuevo orden cultural – el barroco americano –. El plutonismo americano sugiere, así, que esa ruptura procede de la poíesis demoníaca del americano ejemplar de Lezama, si verificamos que etimológicamente ‘diablo’ viene del griego *dia-ballein* [separar, romper] (25-26).

La locura de Foción alude a una honda crisis ontológica del carácter barroco en la esfera filosófica-ética religiosa de la novela. A Foción le condena su orientación sexual; sin embargo, Cemí¹⁵³ y Fronesis son sus amigos. No podemos olvidar que dicha triada

amistosa es invención y voluntad del autor de la novela. Sin lugar a duda, a través de Foción el hablante narrativo propone su visión de la homosexualidad. Creemos que en la complejidad de los trastornos emocionales de Foción también radica lo enmarañado y complejo de la esencia barroca de la exotividad de su sexualidad diferente.

En cierto sentido el conflicto de la sexualidad de los personajes en Paradiso nos remite a la maldita lorquiana esterilidad, superada en Oppiano Licario, que conocemos en Poemas de Nueva York y los personajes femeninos protagónicos de los célebres dramas del poeta español más universal del siglo XX. La tragedia de dicha otredad sexual la condensa la voz narrativa en el personaje maldito de Foción, sumamente barroco en lo recargado de su revestimiento, en la ambigüedad de su conducta, así como en lo trágico y pesimista de su sino. Su final es la locura. Tras el innegable humor paródico de Paradiso subyace la tragedia de la sexualidad rechazada, el ontológico grito existencial de por qué un final para los sueños humanos, que el poeta narrador intenta redimir a través de un cosmos poético regenerador.

Incluso, el conflicto homosexual se refleja en la forma en que Fronesis, prototipo ideal de los valores éticos e intelectuales – hacia quien ni Cemí ni el mismo hablante narrativo pueden ocultar su admiración –, para poder penetrar a Lucía en el coito tiene que cubrir el área del sexo femenino. En diálogo con Cemí, en que comenta la incapacidad de Foción para “recorrer el puente trazado entre el abrazo y la penetración de la mujer”, Fronesis también descubre su propio dilema: “[...] con Lucía, me pasó, cierto que tan sólo un instante, lo mismo que a Foción. Pero hice en la camiseta un agujero que tapaba el resto del sexo de Lucía, que se escondía detrás del círculo protector”¹⁵⁴ (488).¹⁵⁵

Es manifiesta la culpabilidad que comunica el hablante narrativo cuando se refiere al sexo. A pesar de regodearse en voluptuosas descripciones, encontramos alusiones al acto sexual con cierta connotación diabólica; y, por lo tanto, sugieren un perfil pecaminoso.¹⁵⁶ Por ejemplo, al referirse al descomunal pene del guajiro Leregas, la voz narrativa comenta: “Un adolescente con un atributo germinativo tan tronitonnante tenía que tener un *destino espantoso*, según el dictado de la pitia délfica” (344); en la descripción de la aventura sexual de Farraluque con una cuarentona casada, el narrador afirma: “[...] ahora entraba en el reino de la sutileza y de la *diabólica especialización*” (351), así como al relatar el encuentro homosexual de Farraluque con Adolfo sentencia: “[...] mostrando [Adolfo], al final del combate su espalda y sus piernas de nuevo *diabólicamente abiertas*, mientras rotando de nuevo friccionaba con las sábanas su pecho inundado de una *savia sin finalidad*” (353). Nótese cómo el semen derramado sobre el pecho de Adolfo es calificado de “savia sin finalidad”. En otra de las aventuras homosexuales que Farraluque tiene con un enmascarado hombre maduro, que simbólicamente acontece en una carbonería, distintivo de suciedad, la voz narrativa llama “Bafamento” al segundo, que significa *diablo andrógino*, y califica su ímpetu al realizar el coito de *maldito furor*.

Los sentidos son engañosos e incompetentes para aunar e interpretar todas las propuestas en una novela que hilvana un discurso en función de la imagen. Foción paga su transgresión con la locura. La confusión es la máscara tras la que se oculta el hablante narrativo, que se mofa y sufre la mofa de un inexorable trágico destino, la parodia tan de Lezama y el neobarroco.

La trama, después de cumplir una función casi autobiográfica en la primera parte de la novela, se torna cada vez más vaga, subjetivamente hermética, sumamente tropológica, lo que pudiese provocar que el lector común pierda el interés por la misma. El lenguaje y la imagen, que se expresa a través del primero, son los ejes impulsores de la novela, mientras la acción (que no predomina), merma significativamente.

La imagen en la novela genera el entrecruzamiento de planos; además, preconiza la repetida pero innegable sentencia de Antoine de Saint-Exupéry, *lo esencial es invisible para los ojos*. Hay dos tramas en Paradiso: la literal, que confunde, pues cuando creemos haberle seguido el ritmo a la novela, la voz narrativa, con sardónico gesto, nos notifica nuestro despiste, sarcástico gesto que comparamos – para registrar nuestra admiración por Lezama mediante el empleo de un símil de nuestra parte – como el que desanuda el personaje del cisne negro en la burla del tercer acto de El lago de los cines, coreografía Petipa e Ivanov, al develar su verdadera identidad maléfica al atónito príncipe Sigfrido, enfrente de la también sorprendida corte real y el espectador que se estrena en los desplazamientos balletísticos en gesto que la lógica no alcanza aprehender. Sin embargo, lo magistral de Paradiso es que proyecta lo insólito irracional de su carácter como novela, que algunos han definido como rareza en la incompetencia interpretativa de asimilar un todo, hacia efectos que repercuten decisivamente en la recepción del lector, según la teoría literaria de la recepción que profundiza en la respuesta del mismo ante los textos literarios.¹⁵⁷

En Paradiso sobreabundan los cultismos y las construcciones oscuras. La novela Mezcla registros sumamente elevados con otro sumamente populares. Rescata lo cubano en una especie de nirvana universal. Por ejemplo, después de la visita de José Cemí al

velorio de Oppiano Licario, en su retirada a la cafetería de la funeraria, absorto aún en la nota que le ha dejado el difunto con su hermana Ynaca Eco Licario, se eleva hacia *un otero abstracto de astros, órbita elíptica, egipcio paño de lirio y fe en la sobrenaturaleza, en un imaginado encuentro en el centro de la tierra con Onespiegel*, cuando súbitamente aparece un empleado de limpieza de la raza negra ceremoniosamente uniformado de blanco, en su pequeño y simple receso de recoger colillas de cigarrillos, saboreando un tan cubano café con leche con humeantes tostadas, para modular el ritmo hesicástico inicialmente propuesto por Licario, al roce de su cucharita con el vaso de cristal, y que define el final abierto de la novela. Un humilde cubano de la raza negra es quien entreviste el desenlace de una novela universal.

La narración mitológica del descenso de Orfeo al Hades o La Divina Comedia está inmersa en Paradiso. Lo órfico¹⁵⁸ en la obra de Lezama Lima cobra un rol substancial como una de las eras imaginarias que integran el sistema poético que traza la misma, en la repetida búsqueda de hacer visible lo invisible (ELL 61).

La cosmogonía (relato mítico relativo a los orígenes del mundo) de Paradiso sugiere una poesía capaz de sustituir a la religión. Así lo explica Eloísa Lezama Lima:

El desmesurado intento de fundamentar un sistema poético del Universo – el más caro afán de Lezama Lima – implica un anhelo de mostrar y obsequiar generosamente una cosmogonía donde la poesía pueda sustituir a la religión: un sistema poético más teológico que lógico, para que el hombre encuentre el mundo del prodigio, la terateia griega, y la seguridad de la palingenesia, la resurrección” (31).

En el barroco, la espiritualidad, que pertenece al campo de lo ideal, cuya cumbre es Cristo, es sucedida por una razón sensorial que la discierne. Es necesario el vía crucis y la agonía en la cruz para penetrar la razón de su ministerio. Es necesaria la representación plástica de la figura de Cristo en altares para ponderar su divinidad. No obstante, dicha dicotomía espiritual-sensorial se estremece ante una gran paradoja: la percepción física y sensorial (espiritual) se genera a partir de cierta exaltación del espíritu. En extensión, los símbolos e imágenes religiosas, substanciales en el barroco, navegan las páginas de Paradiso, con significantes cristianas y gentiles que se topan y armonizan, igualmente sorprenden, dentro del marco de esa dualidad paradójica tan vital de toda experiencia barroco.

Lezama a través del prisma de Severo Sarduy

El narrador, poeta y ensayista Severo Sarduy Sarduy ha sido uno de los instrumentos más útiles de los que nos hemos valido para acercarnos a Paradiso. Sus valiosos juicios aparecen esparcidos en todo este trabajo para probar el carácter neobarroco impar de Lezama Lima. A manera de informal colofón, nada canónico, le dedicamos este pequeño acápite. .

Sarduy considera que Lezama a través de la escritura ingenia una realidad nueva, duplicándola, espejeándola. En Escrito sobre un cuerpo, Sarduy asegura que la obra de Lezama es una copia que deja de ser calco al adquirir un valor intrínseco de originalidad que suplanta al modelo que la origina, de una forma tan genial que lo original

metamorfoseado al ser suplantado, adquiere una nueva identidad superior: “Y es que en Lezama el apoderamiento de la realidad, la voraz captación de la imagen opera por duplicación, por espejeo. Doble virtual que irá asediando, sitiando al original, mimándolo de su imitación, de su parodia, hasta suplantarlo” (Escrito sobre un cuerpo 62).

Sarduy, que reconoce lo neobarroco en Lezama como excedente exaltado, sumamente erótico a diferencia del barroco colonial, nos ha asistido en la búsqueda de la forma en que Lezama se apropia del múltiple saber, el diferente exotismo foráneo para reinventarlo en una esfera cubana:

Con *Paradiso* la tradición del collage alcanza su precisión, se puntualiza y define como ‘rasgo elemental de lo cubano’. Múltiples sedimentos, que connotan los saberes más diversos; variadas materias, como en un sacudimiento, afloran y enfrentan sus texturas, sus vetas. La disparidad, lo abigarrado del pastiche grecolatino y criollo amplía en *Paradiso* sus límites hasta recuperar toda extrañeza, toda exterioridad. Lo cubano aparece así, en la violencia de ese encuentro de superficies, como adición y sorpresa de lo heterogéneo yuxtapuesto (Escrito sobre un cuerpo 70).

De la misma forma, el sumamente ocurrente Sarduy, en Escrito sobre un cuerpo, ensambla un brevísimo libreto teatral de alrededor de una página, dentro del texto homenaje que le dedica a Lezama, para establecer la limitación que padece su propio escrito en su aspiración de abarcar el descomunal alcance de Paradiso, algo con lo que nos identificamos plenamente. En éste dialogan: Auxilio, Socorro, ‘El (cada vez más

hipotético) lector de estas páginas' y 'Un crítico "progresista"; incluso, cierra con un coro a la usanza del teatro griego. El lector "hipotético", el personaje, en esta escenita sumamente humorística, después de calificar los apuntes de Sarduy sobre Lezama de "galimatías impublicable", añade elementos trascendentales de la obra de Lezama que el texto no ha logra abarcar: "Pero, por favor, ¿a dónde deja el contenido humano? ¿Y más aun, la metafísica insular de Lezama, su Teología, – de la que no dice ni una palabra –, su Telurismo, su Trascendencia? ¡Vamos, hombre! ¡Que frivolidad! ¡Que decadencia!" (83-4). Luego agrega, en voz de "un crítico 'progresista'": "Si algo se refleja en *Paradiso* es una denuncia feroz de la corrupción de la sociedad de consumo, una crítica acérrima del sistema de la oferta y la demanda [...]" (84).

Capítulo V

Conclusiones: aportaciones del *barroco lezamesco* en Paradiso

Después de un vasto recorrido por los senderos del barroco hasta arribar a las riveras de la eternidad literaria que airosa aún surca la novela Paradiso, bajo un firmamento netamente lezamiano, arribamos a una postvanguardia que palpa la postmodernidad.

La principal preocupación de Lezama Lima ha sido la explicación y justificación de su poética en la novela, el empleo del lenguaje poético como realidad única. La novela existe como recurso autoexplicativo del deslumbrante sistema poético propuesto por Lezama:

Ejercer toda autonomía verbal dentro de un verdadero sistema poético del mundo: esto es lo que intenta hacer Lezama. Ese sistema abarcaría las dos fórmulas propuestas por Novalis: la poesía como lo real absoluto y la filosofía como la operación absoluta. Más radical aun: sólo ese sistema podría reemplazar a la religión, en la medida, explica Lezama, en que sería ‘la más segura marcha hacia la religiosidad de un cuerpo que se restituye y abandona a su misterio’ (Sucre 166).

El hermetismo en Paradiso se relaciona estrechamente con el estilo barroco – neobarroco – en el marco de la susodicha poética, la cual se revela contra la primera

vanguardia (la de los años veinte). Es de ese estilo, reconocido también como postvanguardista en Los hijos del limo, que Octavio Paz lo considera iniciador: “Hacia 1945 la poesía de nuestra lengua se repartía en dos academias: la del ‘realismo socialista’ y la de los vanguardistas arrepentidos. Unos pocos libros de unos cuantos poetas dispersos iniciaron el cambio [...]. Todo comienza – recomienza – con un libro de José Lezama Lima: *La Fijeza* (1944)” (208). Según esta pista unimos el criterio de Paz con lo expresado por Irlemar Chiampi en el ensayo “La revista Orígenes ante la crisis de la modernidad en la América Latina”:

La segunda explicación, deducible del interior del proyecto origenista, de los mismos textos (anti) programáticos, permite re-situarlo en la modernidad estética, donde eventualmente tendríamos que reconocer, con Octavio Paz, que Lezama representó en los años 40 la ‘vanguardia otra’ en la América Latina. ¿Pero, qué vanguardia otra es esa que Paz ve como ‘silenciosa, secreta, desengaña [...], crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia [la de los años 20]’? (134).

Nótese cómo las características de esta ‘postvanguardia’ o ‘vanguardia otra’ enumeradas en esta cita por Chiampi coinciden con las que hemos venido señalando sobre el *barroco lezamesco* dentro del contexto de lo neobarroco sugerido, también por Sarduy, ‘silenciosa y secreta’ por hermética, desengañada como siempre lo ha sido el barroco en su proyección histórica, y en rebelión solitaria que se aúna a las mil maravillas

con el espíritu transgresor de toda escritura barroca desde los tiempos de sor Juana Inés de la Cruz hasta Lezama.

La vanguardia, un movimiento netamente poético, con todo ese afán de renovar la poesía, habían seguido esquemas de pura oposición o se habían entregado al más riguroso automatismo, hasta apresar al lenguaje, someterlo a contorsiones puramente gráficas, cuando no pueriles. Sin ser pictórico, haciendo de la metáfora un juego fastuoso, delineando en apariencia el mandato clásico. No cabe duda de que Paradiso ofrece una manera impar de ver y de sentir lo cubano; redime el abominable estereotipo de lo cubano reducido a un risible realismo folclórico y costumbrista como único rostro de la cubanidad. Lezama con Paradiso integra lo sofisticado criollo neobarroco con un aliento sin lugar a duda irrepetible en la literatura latinoamericana para consolidar una nueva proyección de lo cubano universal.

Desde el mismo comienzo de la lectura de este ya clásico de la literatura universal, que muy bien se ha ganado ese puesto, las pétreas entrañas literarias del lector activo, crítico, avisado, no el lector macho como equivocadamente menciona Cortázar, han parido, paulatinamente, un albor de extraña armonía poética que nos permite palpar otra realidad (intransitada antes), paradigma insospechado, ante el cual, el entorno, por tan hosco que sea, cobra tonalidades deslumbrantes si se es fiel a la propuesta del autor.

En Paradiso, la prosa barroca de corte poético se aviene calidamente con la modernista martiana en Lucía Jerez¹⁵⁹ (precursora de la modernidad) – sin lugar a duda, Martí y Lezama son las voces literarias más sobresalientes y universales de la literatura cubana –, saturada de imágenes emancipadoras y ambiciosos neologismos que se remonta

en icario metafísico vuelo a esferas insospechadas. Ambos han implicado cambios creativos trascendentales en la literatura cubana, así como han contribuido a insertar, no sólo a la cultura cubana, sino a la latinoamericana en general, en el vasto horizonte de lo universal.

Un elemento trascendental de la novela aquí estudiada, es el haber logrado explicar y demostrar el sistema poético ideado por su autor, sistema de tal magnitud que logra fomentar una nueva religión a través de la poesía. Lezama, genio de la imaginación, un iluminado, realiza un asombroso viaje hacia lo absoluto, hacia el conocimiento,¹⁶⁰ penetrando la epidermis de los elementos más esenciales de la existencia, la cultura y la religión con la mística punción de la poesía.

Una de las importancias de Paradiso es haber tendido un mágico y poderoso puente levadizo, cuyo material es la imagen, entre el siglo de oro y la postvanguardia, así como haber rescatado el interés de la crítica y de los lectores no sólo por Paradiso sino también por la obra poética, los ensayos del autor y la vida en sí de este icono cubano, recorrido que se hace necesario para penetrar y entender la novela aquí analizada.

En su carácter neobarroco, más lezamesco que cualquier otra cosa, Paradiso trasciende y fulgura en la literatura cubana como “gema”, tomándole prestado el término al propio Lezama, en su carácter neobarroco, diferenciando lo americano de lo español, al decir de Reynaldo González: “Lezama cultivó un sentido de la cubanidad que huyó de lo aparential explícito [...] Hombre de indagaciones tan tenaces como su sistema poético, vio donde otros no veían, intuyó, se aventuró en lo ‘cubano’ a un tiempo que lo cuidó de definiciones apriorísticas” (55-56). A lo que agregamos, que su inigualable creatividad

demonstró en su novela Paradiso, como testimonio del neobarroco, saber incorporar lo ajeno, lo extranjero, a lo nuestro americano, y muy especialmente cubano.

Uno de los grandes aportes de Paradiso a literatura cubana ha sido erigir una teleología cubana que no resulta aleatoria y mucho menos el resultado aleatorio de causantes, con una meta, un fin y un propósito inmanente que constituye su razón de ser. El nacimiento de Paradiso y el haberse consolidado como una obra trascendental en la literatura universal prueba la trascendencia de dicha teleología insular anunciada por el entonces joven Lezama, casi tres décadas después de haber sido publicado el célebre Coloquio con Juan Ramón Jiménez.

Lo más impresionante de la novela es su lenguaje, un español barroco sin igual desde Góngora que nada tiene que envidiarle al modelo y que lo supera en la paradójica desenfadada limpieza que ofrecen sus giros sintácticos. Otros de los rasgos que hace de Paradiso una obra genial, que la iguala en magia a Don Quijote, por compararla con la más importante novela de la literatura castellana, es la evolución de los signos, establecido sobre móviles códigos de interpretación, que facilitan posibilidades de múltiples interpretaciones.

La imago, esa especie del ente del no ser, la sustantivación o encarnación de lo inexistente, la expresión poética y visible que petrifica y materializa en el poema el mundo de lo intangible, más allá de la imagen, fuerte y abarcadora, trasciende el tiempo, para iniciar a la novela, como lo hiciese Oppiano Licario con José Cemí, coronándola en un podio imperecedero que ni el tiempo ni el devenir de futuros gustos estéticos corroerá. Paradiso nació para ocupar un puesto señero en el olimpo de la literatura.

Paradiso, por su parte, novela de formación o aprendizaje, Bildungsroman, relato memoria, testimonial, todo esto envuelto en la imagen creada por el galán lenguaje, que nos contagia de su choteo y tristeza existencial, fragmentada, en planos diversos, para captar un sistema, procesarlo y devolvérselo engalanado de historia, cultura, filosofía, ética, estética y el sentir más sublime de la cubanía.

Paradiso es el elegante arrollador silbido de lo extratemporal que anuncia el nuevo reino de la poesía – en páginas que navegan lo insondable inimaginable – con el auxilio de hermosas nereidas que arrullan su híbrida suerte de medio cuerpo acuático con cantos- imágenes de oceánicas zambullidas en el litoral habanero. Asimismo, es la brújula “enemigo rumor” con la que se dirige hacia el ananké - destino de la gran imago –; es la presencia vigorosa y la subjetiva ausencia; es el andar sobre lo invisible con mística ingravidez y chispeante jocosidad criolla; es el gesto, a trechos erótico, que tienta la impalpable esencia maravillada de la nada – tokonoma donde se cobija la sustancia anhelante del espíritu –; es el desafío al horror vacui mediante el bramido hipertélico que ambiciona revelar lo inexplicable; es la oscuridad sacudida por rara pulposa explosión luminosa de los sentidos; es el placer estético – culto y religión –; es el refugio literario - abrigo contra el desamparo devorador de la escarchada tediosa simpleza y el rigor apolillado del señor Canon. Como lo sugiere su título, y la propuesta de Eugenio D’Ors, mencionada en esta tesis, es la aventura hacia el paraíso perdido – un quizá utópico, un acaso ancestral pavor a la muerte – que en nuestra humana invalidez y barroca sobreabundancia de incertidumbres hemos siempre anhelado creer o recuperar.

Aunque sería precipitado ubicar el discurso de Paradiso, inclasificable en su singular rareza neobarroca, dentro de un contexto postmoderno, es obvio su carácter

transgresor en la forma que Nelly Richards definió la venganza de la copia, con una fuerte tendencia hacia el postmodernismo, erotismo carnal, irreverente, paródico, pero igualmente filosófico, anárquicamente fiel religioso y barrocamente atormentado.

Paradiso es el culto a la poesía en prosa, la imagen poética concreta, tangible, que parte de lo inexístete. ¡Gran audacia del etrusco habanero! Es un ente del no ser, sustantivación de lo inexistente, redención de lo intangible, a partir del concepto bíblico que establece que “la fe es la certeza de lo que se espera, la convicción de alcanzar lo que no se ve” (cf. Epístola a los Hebreos: 11.1).

Como literatura del neobarroco, Paradiso rescata el concepto de "la otredad", aliñado a los principios básicos de la identidad cubana, latinoamericana, insular, criolla, homosexual, rescatando a la poesía de lo oculto para ofrecerle el papel alegórico de los principios más sagrados y elevados del ser humano, como una especie de religión; es el testimonio esclarecedor para futuras generaciones del resultado excepcional que nace del complejo multidimensional contacto entre la cultura latinoamericana y el legado de la más infinita cultura occidental.

Bibliografía

- Alonso, Dámaso, "Una generación poética (1920-1936)." 1948. Poetas españoles Contemporáneos. Madrid: Gredos, 1965: 155-177.
- Arróm, José Juan. "Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama. Lima." Revista Iberoamericana 92-93 (1975): 469-477.
- Beristáin, Helena. Diccionario de Retórica y Poética. México: Porrúa, 2003.
- Beverly, John. "Nuevas vacilaciones sobre el barroco." Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. 14.28, 1988: 215-227.
- Cacheiro Varela, Maximino, et al. Diccionario de símbolos y personajes en Paradiso y Oppiano Licario de José Lezama Lima. Vigo: Universidade de Vigo, Servicio de Publicacións, 2001.
- Carpentier, Alejo. Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria. La Habana: Ediciones UNIÓN, 2007.
- Chiampi, Irlemar. "La revista Orígenes ante la crisis de la modernidad en la América Latina." Casa de las Américas. July-Sept. 2003: 127-135.
- Roggiano, Alfredo A. "Acerca de dos barrocos: el de España y el de América." Decimoséptimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. vol.1. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978. 39-47.

D'Ors, Eugenio. Lo barroco. Madrid: M. Aguilar, 1964.

Dussel, Enrique. 1492: el encubrimiento del otro: hacia el origen del "mito de la modernidad": conferencias de Frankfurt, octubre de 1992. La Paz: Plural Editores, 1994.

Edwards, Jorge. "Ante la revolución." Opiniones Latinoamericanas. Miami, 1978.

Gaos, José. "El sueño de un sueño" Historia Mexicana, 10.1 (Julio-Septiembre, 1960): 54-71.

González Cruz, Iván. "Paradiso." Diccionario Vida y obra de José Lezama Lima. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000. 361-71.

González, Reynaldo. Lezama Lima: El ingenio. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.

Harss, Luis. Sor Juana's Dream. Trans. Intro. and Commentary by Luis Harss. NY: Lumen Books, 1986.

Juana Inés de la Cruz, Sor. Obras Completas. Eds. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto Salceda. 4 vols. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1951-56.

Leiva, Raúl. Introducción a Sor Juana: sueño y realidad. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.

Lezama Lima, José. Aventuras sigilosas. La Habana: Orígenes, 1945.

---. Cartas a Eloísa y otra correspondencia. Madrid: Editorial Verbum, 1998.

---. "Coloquio con Juan Ramón Jiménez." Obras Completas Analectas del reloj. La

- Habana: Editorial Letras Cubanas, 2010. 31-46.
- . Como las cartas no llegan... La Habana: Ediciones Unión, 2000.
- . El pabellón del vacío: antología. Ed. Ciro Bianchi Ross. México, D.F.: Océano, 2002.
- . Imagen y posibilidad. Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- . “La curiosidad barroca.” Obras completas. Tomo III. México: Aguilar (1977): 302-325.
- . “La dignidad de la poesía.” Tratados en La Habana Obras Completas. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009: 334-358.
- . La expresión americana. ed. Irlemar Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . Paradiso. 1966. Ed. Eloísa Lezama Lima. 2nd.ed. Madrid: Cátedra, 1984.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. “La Poéticas en los Siglos XVI y XVII.” Obras Completas Historia de las Ideas Estéticas en España. Ed. A. Pérez Dubrull. Vol. 2. Madrid, 1884. 315 -543.
- Méndez Martínez, Roberto, ed. Valoración Múltiple José Lezama Lima. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice. Lo visible y lo invisible. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- Moraña, Mabel. Relecturas del Barroco de Indias. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1994.
- Paredes, Alberto (compilador). Una historia de imágenes. XIV estaciones para llegar a Paradiso. Ciudad de México: Biblioteca Letras. Universidad Autónoma de

México, 1995.

Paz, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1987.

---. Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe. México, D.F.: Editorial Planeta Mexicana, 1982.

Picón Salas, Mariano. “El Barroco de Indias.” De la conquista a la independencia; tres siglos de historia cultural hispanoamericana. 1ª. Ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1944: 121-146.

Richards, Nelly. “Latinoamérica y la postmodernidad: La crisis de los originales y la revancha de la copia.” La estratificación de los márgenes. Santiago de Chile: Francisco Zeger Editor, S.A., 1989: 49-58

Rodríguez Feo, José. Mi correspondencia con Lezama Lima. 2 ed. La Habana: UNIÓN, 2007.

Roggiano, Alfredo A. “Acerca de dos barrocos: el de España y el de América.” Decimoséptimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. vol.1. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978. 39-47.

Sabat de Rivers, Georgina. En busca de Sor Juana. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Sarduy, Severo. “Dispersión.” Escrito sobre un cuerpo. Buenos Aires: Sudamericana, 1969. 61 -89.

---. Barroco. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1974.

Serrano, E. Pío. “La escritura barroca en Alejo Carpentier y José Lezama Lima.”

Encuentro de la cultura cubana, 34-35 (2004-2005): 107-15.

Singúeza y Góngora, Carlos de. Alboroto y motín de México del 8 de junio de 1692. Ed.

anotada Irving A. Leonard. México: Talleres Gráficos del Museo de Arqueología,
Historia y Etnografía, 1932.

Todorov, Tzvetan. La conquista de América: el problema del otro. 12nd ed. México, D.F.:

Siglo veintiuno editores, 2001.

Vitier, Cintio. “De las cartas que me escribió Lezama”. Para llegar a Orígenes. La

Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994. 18-34.

Notas al pie

¹ Esta cita de Eloísa Lezama Lima aparece en el prólogo de la 12a edición de Paradiso [Cátedra, Madrid, 2010]. Por motivos de concisión, de aquí en adelante usaremos, indistintamente, las siglas (ELL) para referirnos a la prologuista. A su vez, el único texto al que nos referiremos en esta tesis cuando citemos a Eloísa Lezama Lima es el susodicho prólogo, así como la mencionada edición de Paradiso.

² En la nota al pie N° 45 de la novela, ELL comenta: “Ni mi madre ni mis hermanos vieron a mi padre muerto. “L.L. cuando quiere algo, lo pronuncia”: lamentó siempre no haber asistido a los funerales de su padre” (293).

³ “A los quince años ya Lezama Lima se muestra como un adolescente de excepción: se aleja del mundo de los deportes para leer a Platón, y la mayoría de las noches las pasaba en la casa meditando sobre los conceptos del conocimiento: aquel muchacho de complexión fuerte y enérgica había caído en la fascinación del mundo de la cultura. Buscaba como ‘un ciervo herido’ libros de uso y descubría con alegría textos de gran rigor: Goethe, Chesterton, Maritain, Proust; los clásicos españoles precedían o se mezclaban con Rimbaud, Valery, Mallarmé. Uno se trenzaba con otro y un acercamiento lo conducía a otra apasionante lectura. El mismo ha dicho que a esa edad aún no se tiene una cosmovisión del mundo y que sólo le interesaban los libros que lo retaban: Sólo lo difícil es estimulante, ha repetido en varias oportunidades” (ELL 19).

⁴ Tratado de refranes.

⁵ Del ensayo “Muerte de Narciso, rauda cetrería de metáforas”, de Ángel Gaztelu, publicado en Valoración Múltiple José Lezama Lima, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.

⁶ Lezama Lima, José. Como las cartas no llegan... La Habana: Ediciones Unión, 2000.

⁷ Muy empleado oxímoron que actúa como epíteto para sugerir la gran movilidad imaginativa de nuestro poeta.

⁸ Revista de Avance (1927-1930) contenía material literario, de artes plásticas y música; abordaba temáticas políticas e históricas y respaldó a jóvenes pintores identificados con la vanguardia. Fue editada por Martín Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach, Juan Marinello, José Z. Tallet (a partir de la segunda tirada en sustitución de Carpentier) y Félix Lizaso, y contó con la colaboración de los escritores cubanos Ballagas, Florit, Roa, Novás Calvo, Pita Rodríguez, así con publicaciones de escritores extranjeros

del renombre de la notoriedad de Mariátegui, Alfonso Reyes, Asturias, Azuela, Cardoso y Aragón, y Vallejo.

⁹ Consultar *Historia de la literatura Cubana II*, Pág. 192.

¹⁰ *Orígenes* fue dirigida por Lezama Lima y Rodríguez Feo, hasta el número 34, en que el segundo la abandona.

¹¹ Los artistas que colaboraron con mayor frecuencia en las portadas de *Orígenes* fueron: Mariano, con seis, y Amelia Peláez y Portocarrero, con cinco cada uno.

¹² Ana Cairo: “La década genésica del intelectual Carpentier” (1923-1933), en *Imán*, La Habana, núm. 2, 1984-1985, p. 375.

¹³ En *Paradiso* este anhelo de universalidad es una constante invariable, el hablante narrativo excava un espacio de lo cubano dentro del conglomerado de la cultura universal que enuncia.

¹⁴ “Imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad [...] Mijaíl Batjtin ha lucubrado extensa y profundamente sobre este asunto [...] La lengua común es objeto de un manejo del autor con distintos grados de distanciamiento y de exageración con respecto a ella” (Beristáin 391).

¹⁵ Los humanistas renacentistas de los siglos XIV, XV y XVI glorifican al mundo clásico, reprueban al medievo al que califican como una etapa ignorante y bárbara y se proclaman norte y guía para el raciocinio. La búsqueda de la delectación sensorial y el espíritu crítico y racionalista complementan el pensamiento renacentista. En la Edad Media el arte se centra en Dios, en el Renacimiento se centra en el hombre, y en el barroco, lapso de desilusión y orfandad espiritual, vuelve a centrarse en Dios.

¹⁶ “[...] toda vez que se considera aquí al Barroco como ‘constante histórica’ susceptible de evolución, pero no de aniquilamiento, ya queda prejuizada su inmortalidad, paralela a la de su antagonista el Clasicismo[...].” (230).

¹⁷ Es difícil circunscribir períodos literarios a fechas específicas. Al respecto afirma Alejo Carpentier: “Pero, volviendo a lo que decíamos, de lo barroco visto como una constante humana y que de ningún modo puede circunscribirse a un movimiento arquitectónico, estético o pictórico nacido en el siglo XVII, nos encontramos que en todos los tiempos el barroco ha florecido, bien esporádicamente, bien como característica de una cultura” (132).

¹⁸ Según el *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin, recibe asimismo el nombre de ‘Inventio’ (273). Silogismo es una forma de razonamiento utilizado en lógica que derivada del contraste de dos proposiciones o premisas se extrae una conclusión. Establece Beristáin que “en la retórica, lo mismo que en la lógica, todo razonamiento debe poder ser reducido a silogismo, es decir, debe poder ser expresado en tres proposiciones básicas o premisas (la mayor, la menor y la conclusión), la última de las cuales se deduce necesariamente de las dos anteriores (276).

¹⁹ La efervescencia del barroco de la contrarreforma está comprendida en el período en que prepondera el mecenazgo de la Iglesia Católica. La contrarreforma persigue el fin de detener la expansión del protestantismo, a su vez, propició, mediante el arte, el resguardo y la propagación de la fe Católica.

²⁰ Todo indica que fue uno de los libros de consulta de Lezama Lima. En las misivas que Lezama y José Rodríguez Feo - los editores de la revista *Orígenes* - intercambiaron entre 1945 y 1953, el “etrusco habanero”, como se hacía llamar Lezama, le encarga obtener a Feo en el extranjero algunas de las obras barrocas que considera vital para el estudio de este estilo que le distingue: “Te envío una pequeña lista de obras sobre el barroco, que me pides. En la Biblioteca Románica-hispánica, que dirige Dámaso Alonso: Emilio Correa Calderón: Baltazar Gracián: su vida y su obra, H. Hatzfield: Estudios sobre el barroco, Eugenio D’Ors: El barroco, Weisbach: El barroco como arte de la contrarreforma, Hauser: Estudios sobre el manierismo y Von Hocke: Estudios sobre el manierismo [Colección Guardarrama]” (En: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. ed. cit., pp. 208-209).

²¹ En su descripción de la muy circulada fotografía de la célebre ventana del convento de Tomar, cerca de Lisboa, D’Ors concreta muchas de las características que distinguen al barroco: “A la primera mirada sobre la ventana de Tomar el espectador reconocía todos estos caracteres: una tendencia hacia lo pintoresco, reemplazando la exigencia constructiva, propia del clasicismo; el sentimiento de la profundidad, adquisición por la arquitectura de un modo de tercera dimensión. Aquel síntoma, en fin, decisivo: el dinamismo con que se sustituía el gusto por la apariencia de esta estabilidad. Y las ‘formas que vuelan’. Y el empleo crudo de elementos morfológicos naturales. Y, por encima de todo, aquella propensión a lo teatral, lujoso, retorcido, enfático, que la sensibilidad menos ejercitada advierte inmediatamente en lo barroco” (140).

²² Para documentarse sobre el Noucentisme, consultar el texto de D'Ors La Ben Plantada [La bien plantada] (1912).

²³ Benedetto Croce (1866-1952), seguidor del idealismo de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, fue uno de los intelectuales más significativos de Italia durante la primera mitad del siglo XX.

²⁴ Jules Michelet (1798-1874), escritor e historiador francés especialista en la Revolución Francesa, de honda imaginación y creatividad en sus escritos, concede al pueblo el aliento de un individuo.

²⁵ Sarduy, Severo. Escrito sobre un cuerpo. Buenos Aires: Sudamericana, 1969. 61 -89.

²⁶ “No hay que olvidar las implicaciones morales de esa palabra [metáfora]: de allí que la metáfora haya sido considerada como algo exterior a la ‘naturaleza’ del lenguaje – en su pureza denotativa –, como una enfermedad; de allí que se le haya culpabilizado, arrastrando esa censura a todas las figuras de retórica. No en vano Santo Tomás se vanagloria de no usar ninguna” (Sarduy 55).

²⁷ El final del poema proyecta un contraste paradójico hondamente barroco entre la luz y las tinieblas que refleja sensorialmente la experiencia existencial del alma. Cuando llega la luz del sol, el viaje de ésta hacia el conocimiento es interrumpido; sin embargo, en medio de la oscuridad de la noche, no sólo emprende el éxodo inaudito hacia el saber, sino que parece alcanzar su esencia inefable.

²⁸ Uno de los pioneros en revalorizar a Góngora en Europa fue Lucien-Paul Thomas con Études sur Góngora et gongorisme considéré dans leur rapports avec le marinisme, Bruxelles, Belgique, 1910. Por su parte, Dámaso Alonso afirma: “El culto a Góngora lo trae a España Rubén Darío, y él lo aprende en el simbolismo francés. Es curioso, y hasta cómico. El entusiasmo de Verlaine por Góngora no pasa de ser una intuición: Verlaine ama a Góngora, a quien no conoce, no puede conocer, porque es un poeta maldito” (“Una generación poética.” Poetas españoles Contemporáneos. Madrid: Gredos, 1965: 155-177. cit. p. 170).

²⁹ “Cuando Góngora acababa de componer Las Soledades y el Polifemo, que circularon manuscritos mucho tiempo antes de hacer sudar las prensas, quiso abrocalarse con el parecer de los más doctos y respetados varones de su tiempo, y acudió en fingida demanda de consejo al oráculo de aquella edad, al sapientísimo hebraizante y helenista Pedro de Valencia, criado a los pechos de la santa y universal doctrina de Benito Arias Montano. La respuesta fue como podía esperarse de un varón, enriquecido con todos los tesoros de la antigüedad, libre y directamente estudiada, como la prueba su elegante y escéptico tratado *De iudicio erga verum*. Respondió pues, sin ambages a D. Luís de Góngora, que, reconociendo y admirando su ingenio nativo, generoso y lozano, y concediéndole la prez entre todos los modernos, lamentaba que hubiese pecado, no de soltura, descuidada, sino de cuidado y afectación nimia, huyendo de las virtudes y gracias propias de su estilo, y oscureciéndose tanto, que arredraba de su lección, no solamente el vulgo profano, sino á los máspreciados de doctos: error nacido, ya de trasponer los vocablos á lugares en que no lo sufre la praxis de la lengua castellana, ya de introducir vocablos peregrinos, latinos é italianos, ya de no guardar la analogía y la correspondencia en las metáforas” (Menéndez y Pelayo 497-98).

³⁰ Dicho hermetismo y dificultad de lectura, consideramos que explica en parte la razón por la cual tanto Lezama como sor Juana, independientemente del estilo barroco que compartieron, hayan sido asociados con Góngora.

³¹ No es objetivo de este estudio ahondar en las diferencias conceptuales entre Góngora y Lezama, que bien pudiese ser objeto de otro estudio mucho más complejo.

³² Octavio Paz en su célebre Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la fe, afirma: “Góngora: transfiguración verbal de la realidad que perciben los sentidos; sor Juana: discurso sobre una realidad vista no por lo sentidos sino por el alma” (470). Esta afirmación sugiere un alcance mucho más amplio de un acercamiento casi metafísico a la realidad de parte de la monja jerónima con respecto a Góngora, comentario que nos evoca el citado aquí de Fina García Marruz sobre Dador de Lezama Lima.

³³ En el presente estudio para adjetivar el barroco que identifica al estilo de Lezama en su singularidad inconfundible, he preferido emplear el término *barroco lezamezco* por ser una constante empleada por su entrañable hermana Eloísa Lezama Lima, en lugar del más común *barroco lezamiano*. Eloísa emplea el término *lezamesco* en el prólogo de Paradiso (páginas 23, 33, 45, 50, 59), así como Severo Sarduy, confeso discípulo de Lezama, en Escrito sobre un cuerpo (páginas 67, 78 y 86).

³⁴ “– ¿Cómo va ese quimbombó? – dijo [Rialta] (121), y refutando a que el cocinero Izquierdo le agregara camarones chinos y frescos al quimbombó, afirma: “Tanta refistolería no le viene bien a algunos platos criollos” (122).

³⁵ Augusta y su hija Rialta conversan sobre la repostería cubana y aluden a las yemas dobles, que preferiría llamar Sunsún doble, y a la natilla, “no como las que se comen hoy, que parecen de fonda, sino de las que tienen algo de flan, algo de pudín” (120).

³⁶ “Dicho esto se precipitó sobre la cocina, no sin que sus sílabas largas de mulato capcioso volasen impulsadas por graduaciones alcohólicas altas en uva de Peleón” (118).

³⁷ Consultar “Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima”, de José Juan Arróm, en *Revista Iberoamericana* 92-93 (1975) p. 469.

³⁸ “Los grupos estudiantiles que se habían ladeado hacia el parque, por diversas calles se iban incorporando de nuevo al aluvión que bajaba por la avenida de San Lázaro, de aceras muy anchas con mucho tráfico desde las primeras horas de la mañana, con público escalonado que después se iba quedando por Galiano, Belascoaín e Infanta, ya para ir a las tiendas o a las distintas iglesias o hacer de las dos cosas sucesivamente, después de oír la misa, de rogar curaciones, suertes amorosas o buenas notas para sus hijos en los exámenes” (375).

³⁹ “La casa del prado, donde Rialta seguía llorando al Coronel, se expresaba por las dos ventanas de su pórtico” (294).

⁴⁰ “La escalera de piedra es el rostro de Upsalón, es también su cola y su tronco. Teniendo entrada por el hospital, que evita la fatiga de la ascensión, todos los estudiantes prefieren esa prueba de reencuentros, saludos recuerdos” (370).

⁴¹ El Malecón habanero es centro de importantes encuentros de los personajes centrales de la novela: “Siguió bajando por el prado hasta llegar al Malecón. Desde lejos observó en el recodo sentado a Fronesis y a Foción [...]. El recuerdo de Fronesis y Foción conversando en el recodo del Malecón volvió con su imagen a punzarlo” (386); “– Te veo esta noche en el recodo del Malecón – le dijo Foción con cierta disimulada súplica – si puedo iré, tengo la noche con muchos enredos” (436); “Cemí se había demorado en algún banco del Prado, pues quería llegar al recodo del Malecón cuando ya estuvieran Fronesis y Foción conversando; pero apenas llegó pudo precisar, no sólo la ausencia de Fronesis sino el endemoniado desasosiego, como una dosis muy alta de azote de león rojo, recetada por Paracelso, que eso producía en Foción” (440).

⁴² “En la calle General Lee vivía la espiritista mestiza, con ese rostro sabio y bondadoso adquirido por nuestras cuarteronas, donde la pobreza, la magia, la desigualdad anárquica de la familia, las recetas de plantas curativas, los maleficios, la cábala onírica, la pobreza arrinconada y sin salida, la esquina de parla municipal y cominera, el diálogo último, para desesperación conversacional y fatalista, con los ídolos, han dejado tan penetrantes surcos” (598).

⁴³ En la novela de Cirilo Villaverde sobreabundan escenas de los bailes más de moda de La Habana, tanto los de la alta sociedad de tiempo pasado como los bailes de cuna de las clases bajas.

⁴⁴ Roggiano, Alfredo A. “Acerca de dos barrocos: el de España y el de América.” *Decimoséptimo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Vol.1. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978. 39-47.

⁴⁵ “En efecto, la “Carta Atenogórica”, retrasado ejercicio de réplica al sermón del jesuita portugués Antonio Viera, de 1650, persigue, con la reavivación de la polémica hermenéutica en torno a las ‘finezas’ de Cristo, objetivos personales y sectoriales que superan la legitimidad teológica de la disputa, en cuanto apuntan a la definición del Yo intelectual de su autora y, por derivación, a la afirmación de la capacidad interpretativa del letrado y la mujer criollos” (Moraña 41).

⁴⁶ Sobre la cautela subversiva del discurso de Carlos Sigüenza me adentraré más adelante al analizar *Alboroto y motín de México del 8 de junio de 1692*, una larga epístola donde aborda la subversión popular en la Nueva España.

⁴⁷ Consultar “El Barroco de la Contraconquista: primicias de conciencia criolla en Balbuena y Domínguez Carmargo” de Georgina Sabat-Rivers en *Relecturas del Barroco de Indias*, editor Mabel Moraña: 59-95.

⁴⁸ Para Rolena Adorno: “El sujeto colonial (europeo o amerindio) que es emisor y destinatario de discursos no se define según quien es sino como ve” (citado en Sabat Rivers 379, nota al pie No.3)

⁴⁹ En las valiosas notas preparadas para la Edición del Fondo de Cultura Económica de México, primera edición, 1993, – todo un completo estudio, anotado y comentado, sobre el libro *La expresión americana* de José Lezama Lima – apunta la notable investigadora y profesora de literatura hispanoamericana Irlemar Chiampi: “W. Weisbach aportó al debate sobre el barroco histórico la cuestión de la lucha contra el protestantismo (el elemento de la iglesia militans de los jesuitas y el elemento místico/erótico de los ejercicios loyolistas (cf. *Der Barock als Kunts der Gegenreformation*, 1920; trad. Española de E. Lafuenrte

Ferrari, *El barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1492). Es curioso anotar que si Lezama introduce, siguiendo a Weisbach, un contenido ético, religioso, sociológico y político para el barroco americano, lo hace para invertir las implicaciones de aquella tesis. Weisbach señaló que la Iglesia católica utilizó las artes plásticas para fines didácticos, de persuasión y hasta de propaganda de la doctrina, dentro de sus propósitos contrarreformistas (cf. op. cit. 2ª. ed., 1948, p.58), y afirmó inclusive que el barroco se adaptó magníficamente a tales propósitos, para traducir el nuevo impulso religioso (ibídem, p. 60). De esta manera, el efecto didáctico del barroco americano habría alcanzado plenamente los fines de la catequesis. Con su tesis de la ‘contraconquista’ (una rebelión implícita en las formas barrocas, motivada por la condición del colonizado), Lezama no sólo perfila una política para el modo americano de apropiarse de la estética barroca del colonizador sino que restituye a las formas artísticas su apertura para vehicular ideologías dispares” (81-82).

⁵⁰ Para Tzvetan Todorov, en *La conquista de América: el problema del otro*, “el deseo de hacerse rico y la pulsión de dominio, esas dos formas de aspirar al poder, motivan el comportamiento de los españoles; pero también está condicionado por la idea que tienen de los indios, idea según la cual éstos son inferiores, en otras palabras, están a la mitad del camino entre los hombres y los animales” (157). Sin embargo, esta afirmación no implica imposiciones de criterios, el mismo autor búlgaro-francés afirma al concluir su libro, “Algunos de los hechos que relato llevan a afirmaciones generales; otros (u otros aspectos de los mismos hechos) no” (263).

⁵¹ La “falacia desarrollista” es el componente análogo al “eurocentrismo”, que explica las propiedades trascendentales del ser y su desarrollo, determinado según el modelo europeo de superioridad, que a su vez constituye una categoría filosófica fundamental del nombrado “movimiento necesario” del ser, cuyos lineamientos, según dicha falacia, deben ser imitados por África, América Latina, así como por Asia (ésta falacia coloca a los asiáticos en una nivel levemente superior a los otros dos continentes, pero aún los cataloga en un estado de “inmadurez o minoría de edad” (Dussel 13).

⁵² Diego Durán (c. 1537-1588), religioso e historiador español. Se estableció en 1542, a los cinco o seis años de edad, en el virreinato de Nueva España. En 1581 culminó su obra *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, inédita durante tres siglos hasta su publicación en la ciudad de México, (1867-1880). Durán, afirma Todorov, era poseedor “de una comprensión desde el interior de la cultura india, que nadie igualaba en el siglo XVI” (212).

⁵³ Los dos grandes focos de arquitectura barroca en América son el virreinato de Nueva España (especialmente en el territorio actual de México y Guatemala) y las ciudades peruanas de Cuzco y Lima.

⁵⁴ A dicho enriquecimiento arquitectónico con la incorporación de nuevos elementos amerindios se le añaden conceptos autóctonos de la arquitectura y arte precolombinos, como son la preponderancia de colores brillantes y el uso del barro mexicano.

⁵⁵ Según la tradición, la Virgen solicitó al indio Juan Diego visitar al obispo fray Juan de Zumárraga para que se le erigiera un templo en el lugar de su aparición. El prelado le pidió a Juan Diego una prueba irrefutable del milagro, por lo que la Virgen le mandó presentarle unas rosas cortadas en el árido cerro. Al indio extender su tilma o capa ante fray Juan de Zumárraga, apareció estampada la imagen de la Virgen al lado de las flores. Cerca del lugar escogido habían venerado los aztecas a la diosa Tonantzin (la Madre de los dioses). Este pasaje-mito implica un fenómeno de retorno, proceso reivindicativo, mediante la manipulación de los códigos dominantes en una forma de resistencia a la hegemonía religiosa española.

⁵⁶ “Alaba al numen poético del Padre Francisco de Castro, de la Compañía de Jesús, en un Poema heroico en que describe la Aparición milagrosa de Nuestra Señora de Guadalupe de Méjico, que pide luz pública” (MP 1: 310).

⁵⁷ Es debatible y entendible el hecho de que la voz poética no nombre a Juan Diego en el soneto. La brevedad del tipo de composición poética, justifica, en parte, el hecho de que no se mencione la figura del indio.

⁵⁸ “El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco” (81). Lezama, Lima, José. *La expresión americana*. ed. Irlemar Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

⁵⁹ Roggiano, Alfredo. “Para una teoría de un Barroco hispanoamericano.” *Relecturas del Barroco de Indias*. Ed. Mabel Moraña. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1994. 1-30.

⁶⁰ Precisamente Sarduy, titula el segundo capítulo de su libro *Escrito sobre un cuerpo*, que dedica a Góngora y a Lezama, “Horror al vacío”.

⁶¹ Latinoamérica.

⁶² Copia paródica.

⁶³ Según establece la edición original del 1° de septiembre de 1931, realizada por Irving A. Leonard, catedrático de la Universidad de Berkeley, Sigüenza, que para la fecha que la escribió ejercía las funciones de historiógrafo oficial del Virrey, el conde de Galve, dirige la misiva a su amigo el Almirante don Andrés de Pez con el objetivo de que fuese publicada, lo que se constata en la propia misiva: “(...) ésta es mi carta. Si le paresiera a Vmd el imprimirla para que en esa Corte y en esos reinos (España) sepan todos Con fundamento lo que otros abran Escriptto Con no tan individuales y Siertas noticias....” (82). La relación de Sigüenza esta fechada a 30 de agosto de 1692 y es una de las obras inéditas del sabio mexicano que relata uno de los incidentes más distintivos de la vida social, económica y política de la Corte Mexicana en aquella época.

⁶⁴ “Las Tretas del débil”, ensayo de Josefina Ludmer publicado en La sartén por el mango, Ediciones El Huracán, Puerto Rico, 1985.

⁶⁵ Irving A. Leonard, editor de la publicación de 1932 de esta misiva de Sigüenza, sugiere, para entender el tema de las diversas razas en la Nueva España, consultar México hacia el fin del Virreinato español. Antecedentes sociológicos del pueblo mexicano, de Gregorio Torres Quintero, México, 1921.

⁶⁶ En las notas a Alboroto y motín de México, preparadas por Irving A. Leonardo, se aclara: “Esto refuta la aserción de Manuel Rivera en Los gobernantes de México, Pág. 287, donde afirma que ‘Sigüenza fué cosmógrafo de Carlos II y habiendo pasado por Francia fué invitado con un buen partido por Luis el grande, pero él rehusó. “Después de 1692 sufrió Sigüenza y Góngora tantos achaques que no le fué posible hacer viajes de tanta extensión” (92).

⁶⁷ Espíritu subversivo en su propio tipo lo encontramos en algunos de los sonetos de sor Juana, en que sus pasionales mujeres desarrollan comportamientos que superan el molde femenino del siglo que les tocó vivir y, más aun viniendo de la pluma de una mujer religiosa. Por ejemplo, los cinco sonetos que Alfonso Méndez Plancarte agrupó bajo el título de “Histórico-Mitológicos” (MP, t. I, pp. 281-283) giran alrededor de cuatro mujeres que son equiparadas a las figuras masculinas en su heroicidad y protagonismo. Tres de ellas resuelven sus conflictos mediante el suicidio, conocida trasgresión de los preceptos cristianos, pero que en estos casos es valorado por el hablante lírico como acto honroso y de valentía. Las heroínas de estos sonetos esgrimen dos virtudes masculinas ancestrales: la fortaleza y la valentía. En En busca de Sor Juana, Georgina Sabat de Rivers considera que el elemento criollo en Sor Juana coexiste con el de mujer: “la obra de Sor Juana Inés de la Cruz presenta dos aspectos, seguramente inseparables pero de algún modo distintos, dentro de esa literatura ‘colonizada’: la de su calidad de mujer y la de su identidad de criolla” (27). Agrega además: “su primer empeño y su primera lucha fue ésa: que se considera la igualdad intelectual entre los sexos; la otra parte de su identidad estaba formada por la conciencia de su ser criollo” (36).

⁶⁸ En Barroco, afirma Sarduy: “[...] todo acto barroco [...] es el superyó del homo faber, el ser-para-el-trabajo el que aquí se enuncia impugnando el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura el placer. Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad que es puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una trasgresión de lo útil, del diálogo ‘natural’ de los cuerpos (101).

⁶⁹ En los 49 versos que la voz poética le dedica a la figura mitológica de Faetón en el Sueño, sobresale la idea de transgresión y castigo. Todo intento de traspasar la norma (en el caso de Faetón, el aventurarse en el osado e imposible designio de sujetar los indóciles corceles del dios Helios; y en el de Foción, el desplegar instintos sexuales contra natura, según los mandatos bíblicos), implica punición. La analogía aquí se establece en el sentido que la transgresión, en ambos, acarrea consecuencias funestas.

⁷⁰ Afirma ELL en el prólogo de Paradiso: “Insisto en la procedencia de José Cemí para iluminar al bien nacido, al hijo del amor. Desde sus genes hasta su iluminación poética, Cemí ha estado expuesto al peligro, pero ha salido sin mácula. La tríada amistosa (Cemí-Froneris-Foción) es la fórmula del novelista para dar entrada al mundo del peligro, a ‘la apertura del compás’, al pecado. Obsérvese que las anécdotas donde se va a romper la armonía del disciplinante le son ajenas y José Cemí sólo hará de espectador. Y cuando opina, sus juicios son de la más alta calidad moral e intelectual” (66).

⁷¹ Algunos eruditos (Gustavo Pellón y Enrique Lihn, entre otros) consideran que Lezama le asigna una valoración negativa a la homosexualidad, al asociarla con la locura y la esterilidad. El ejemplo mas tácito es el de Foción.

⁷² Es paradójica en el sentido de que la Trinidad cristiana connota pureza divina en toda su extensión, y Foción, sobre todo, es símbolo de caos y caída. Sin embargo, desde la óptica, debatible aunque justificable, dicha triada justifica el camino de perfeccionamiento de José Cemí.

⁷³ Las triadas son una constante en Paradiso en el sentido de los invisibles conductos mediante los que José Cemí se orienta hacia elevadas metas, alcanza una visión intangible e infinita de la imagen poética. Así como la triada Fronesis-Cemí-Foción fomenta la evolución emocional y madurez del segundo, existe la triada Oppiano Licario-Cemí- Ynaca Eco, esta última constituye el canal para que Cemí pueda complementar su evolución y encuentro con Oppiano, el cenit donde recibirá el legado de la imagen.

⁷⁴ La misma Eloísa admite en el muy citado prólogo de Paradiso el temor de Fronesis a la vagina, al referirse a la charla sobre homosexualismo que sostiene la triada de amigos, como Lucía arriba para conducir a la iniciación en el coito heterosexual a Fronesis, “joven eticista que teme a la vagina dentada” (91). Luego agrega ELL, “Lucía, la novia de Fronesis, es en Paradiso una muchachita mediocre, que no puede satisfacer a plenitud al refinado joven” (Ibíd.).

⁷⁵ Méndez Martínez, Roberto, ed. Valoración Múltiple José Lezama Lima. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.

⁷⁶ En el Diccionario de Retórica y Poética, de Beristáin, al referirse a la máscara, se establece un contraste paródico entre la apariencia y las acciones, que puede implicar, entre otras connotaciones, “una liberación respecto de tabúes sexuales o prohibiciones relacionadas con la estamentación social, la investidura de una dignidad, o el prejuicio” (308).

⁷⁷ Consultar Kristeva, Julia. El texto de la novela. Barcelona: Lumen, 1974.

⁷⁸ Estos son cuestionamientos dignos de otra tesis.

⁷⁹ Errata del texto de Lezama al escribir ‘Hernández’ y no Hernando, el nombre correcto del poeta colombiano Hernado Domínguez Camargo (1606-1659), el más importante de los poetas barrocos del virreinato de Nueva Granada. En sus obras, publicadas mucho después de su muerte, Domínguez Camargo resalta la inspiración de carácter gongorino, mediante la intención de esquivar una realidad creando otra más sublime y más artificiosa estéticamente.

⁸⁰ Como menciona ELL en el prólogo de Paradiso: “El autor de la novela ha insistido en que José Cemí no es el protagonista, sino un hilo conductor, un narrador sutil que va interpretando una cosmovisión donde todo ocurre” (66).

⁸¹ La acción es accesoria en Paradiso; se subordina a lo subjetivo, al mundo interior de José Cemí, en una especie de simbiosis entre los sentidos y las ideas. Este tratamiento literario nos recuerda En busca del tiempo perdido, de Marcel Proust, por la preponderancia de lo sensorial sobre la acción.

⁸² Eloísa Lezama Lima – que se apoya en la afirmación de Emir Rodríguez Monegal que establece la posibilidad de leer la novela de final a principio –, es una de las que sostiene que el lenguaje constituye el personaje protagónico de la misma: “Considerando que el lenguaje es el personaje central de la novela, no se trastornará por alterar el orden de la lectura” (70).

⁸³ Aretusa se infiltra en el mundo subterráneo y revela los secretos de Plutón para emerger a la luz victoriosa. A diferencia de Faetón e Ícaro, esta ninfa del bosque emerge victoriosa de su aventura. Todo ser humano, según la metafísica aristotélica, siente una atracción innata hacia el saber (Gaos 67). Aretusa sugiere esta motivación natural mediante su pujante instinto de resistencia. Revela a Ceres el paradero de su hija Proserpina, aun padeciendo persecución y la oscuridad desfavorable del Hades. Del mismo modo, sor Juana tuvo que lidiar con la lobrete de un mundo adverso que rechazaba su inclinación hacia el saber. Pero, incluso allí, en ese mundo de sombras, en su claustro jerónimo, al igual que Aretusa en su agitada empresa subterránea, poseen la capacidad de adquirir información: conocimientos. Aretusa y sor Juana son mensajeras victoriosas del conocimiento adquirido en medio de la oscuridad de la misma manera que lo adquiere José Cemí en la novela de Lezama, así lo interpretamos en el poema “Retrato de José Cemí” que le dedica Fronesis: “Su nombre es también Thelema Semí, / su voluntad puede buscar un cuerpo / en la sombra, la sombra de un árbol / y el árbol que está a la entrada del infierno. / Fue fiel a Orfeo y a Proserpina” (510). El término Thelema, de carácter alquímico, significa lo perfecto; es asimismo el nombre de una abadía formada por una comunidad ideal que se nombra en Gargantúa y Pantagruel de Rabelais, una crítica a las prácticas docentes de la época y un llamado a la vida libre de todo freno autoritario.

⁸⁴ Asentimos con lo expresado por Guillermo Sucre en su importante ensayo “Lezama Lima: el logos de la imaginación”: “Paradiso es la novela de ese descenso; como dice Lezama la novela de ‘la ocupación por el hombre de su imagen del destierro; del hombre sin su naturaleza primigenia’. El destino de su protagonista, José Cemí, es el intento por hacer encarnar una ausencia, la del padre muerto; el intento también por integrar su respiración – de ritmo asmático, atormentado – a la respiración del mundo, al ritmo de la plenitud como sabiduría” (169-70).

⁸⁵ Afirma ELL en el prólogo a la novela: “Se he especulado sobre el tiempo que tardó en escribirla. Se ha llegado a decir que estuvo elaborándola veinte años. Dada la dificultad y concatenación metafórica de la prosa de la novela puede resultar creíble tal afirmación; libros de esa envergadura requieren aún más tiempo. Yo puedo asegurar que Lezama Lima la estuvo gestando todo ese tiempo, toda su vida, pero no escribiéndola” (51-52).

⁸⁶ En carta a ELL, afirma Lezama: “Paradiso tenía a su favor un grupo de excepcionales lectores que son Cortázar, Octavio Paz y Vargas Llosa, que habían manifestado en distintas ocasiones la impresión que les había causado mi novela. Por ese hecho y otras implicaciones profundas, de buscar en una dimensión que no es la más frecuente, pudiéramos decir que es el reverso y la enemiga de los procedimientos publicitarios ad usum, la opinión de cada uno de esos escritores tiene una gran fuerza irradiante” (González Cruz 362).

⁸⁷ “(...) Te envío un artículo de Salvador Bueno sobre Paradiso – le comenta a su hermana Eloísa – Es oportuno porque cierto público mojigato se sintió alarmado por ciertos temas que se tratan en el capítulo VIII. Las cosas que sucedían en las escuelas, el despertar del sexo. Las relaciones amistosas llenas de extrañeza y de misterio” (citado por González Cruz 361).

⁸⁸ “(...) en el caso especialísimo de Lezama [el barroquismo] se tiñe de un aura para la que sólo encuentro esa palabra aproximadora: ingenuidad. Una ingenuidad americana, insular en sentido directo y lato, una inocencia americana (...) Lezama en su isla amanece con una alegría de preadamita sin corbata de pájaro, y no se siente culpable de ninguna tradición directa. Las asume todas, desde los hígados etruscos, hasta Leopold Bloom (...) Tanto su increíble sobreabundancia como sus carencias proceden de esa inocente libertad, de esa libre inocencia” (Cortázar 270-71).

⁸⁹ “Qué admirable cosa es que Cuba nos haya dado al mismo tiempo a dos grandes escritores que defienden lo barroco como cifra y signo vital de Latinoamérica, y que tanta sea su riqueza que Alejo Carpentier y José Lezama Lima puedan ser los dos polos de esa visión y manifestación de lo barroco, Carpentier el impecable novelista de técnica y lucidez europeas, autor de productos literarios a salvo de toda inocencia, hacedor de libros para leer, de productos refinadamente instrumentados para la aprehensión de ese especialista occidental que es el consumidor de novelas; y Lezama Lima, intercesor de oscuras operaciones de ese espíritu que antecede al intelecto, de esas zonas que gozan sin comprender, del tacto que oye, del labio que ve, de la piel que sabe de las flautas a la hora pánica y del terror en las encrucijadas con luna llena” (Cortázar 284).

⁹⁰ En el prólogo a Paradiso, ELL establece: “El sistema poético deja claro que el súbito de la poesía no está en la vicisitud de la imagen, no está en anécdotas interesantes que no tengan duración eterna. Lezama Lima había encontrado nueve eras imaginarias, donde alternan metáforas vivientes que desembocan en imágenes” (35).

⁹¹ Novalis, seudónimo de Friedrich Leopold von Hardenberg (1772-1801), poeta alemán, uno de los escritores que formuló la teoría del romanticismo literario en la revista *Das Athenaeum*.

⁹² ELL comenta en el prólogo de Paradiso: “Lezama Lima en su sistema poético repite que él quiere hacer visible lo invisible. Fundamentó para ello su vida en la imagen” (61). La poética de Lezama – analizada por su hermana Eloísa, Camacho-Gingerich y el propio autor, entre otros – se explica en sus célebres “eras imaginarias”, las cuales no son objeto de este estudio, pues cada una constituye en sí vasto material para una tesis.

⁹³ Lezama nace un 19 de diciembre de 1910 y su padre muere un 19 de enero de 1929 a causa de la influenza en Pensacola, Florida, Estados Unidos.

⁹⁴ Usualmente dicho complejo edípico se manifiesta en la etapa de la infancia, cuando el hijo trata de emular con el padre ausente, rival idolatrado por la madre, en un intento por superarlo, transformando la figura del progenitor en obsesivo modelo a seguir para así merecer el afecto maternal: “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” (Interrogando a Lezama Lima, Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas (Barcelona: Editorial Anagrama, 1971, p. 13.)

⁹⁵ Religión basada en los misterios de la antigüedad helénica, cuyo origen se le atribuía a Orfeo, poeta y músico griego de carácter mítico. Se definía especialmente por la creencia en la vida después de la muerte y en la metempsicosis o transmigración, doctrina religiosa y filosófica de varias escuelas orientales, y renovada por otras de Occidente que involucra no sólo puniciones y recompensas por la conducta en la etapa anterior de la existencia, sino además la posibilidad de subir o descender en la escala de la existencia según la conducta presente.

⁹⁶ En su “Introducción a Paradiso”, Eloisa Lezama Lima establece: “Mientras algunos críticos -- Otto Grautto entre ellos -- consideran el barroco como una transformación de lo real en irracional, Lezama Lima en su sistema poético repite que él quiere hacer visible lo invisible. Fundamentó para ello su vida en la imagen. Obsérvense los símbolos mitológicos que inundan Paradiso” (61).

⁹⁷ En griego antiguo Ἥχῶ Ἐκῆ

⁹⁸ Oppiano Licario es la segunda y última novela, inconclusa, de José Lezama Lima, en progresión hacia la mística. Un examen también del personaje homónimo.

⁹⁹ Relato mítico relativo a los orígenes del mundo.

¹⁰⁰ Si hemos separado los elementos formales del *barroco lezamesco* de los conceptuales, no ha sido con la finalidad de divorciarlos, algo imposible de hacer, pues están fundidos, sino más bien lo hemos hecho para facilitar el estudio de la novela.

¹⁰¹ ELL afirma: “Considerando que el lenguaje es el personaje central de la novela, ni se trastornará por alterar el orden de la lectura” (70).

¹⁰² “Con la publicación en 1937 de Muerte de Narciso y en 1941 de Enemigo Rumor, los dos textos poéticos iniciales de Lezama, queda expuesta toda la fuerza provocadora, la perplejidad del reto con que el autor inaugura su singular concepción barroca de la escritura, que habrá de elaborar más adelante: a la suma de los dispositivos retóricos propios del estilo añade la desconcertante propuesta ideológico-poética de un sistema (nada que ver con el término *ad usum*), de un sistema poético que tiene como propósito lograr ‘una nueva concepción del mundo y su imagen, del enigma y del espejo’ (Álvarez Bravo, 1966, p.38). Un sistema poético que, a partir de la metáfora y la imagen, se articula en lo que el autor llama lo ‘incondicionado poético’, cuyos ‘caminos poéticos o metodología poética’ se apoyan en la *ocupatio* o ‘resistencia territorial del poema’ la *vivencia oblicua* o quebrantamiento de las relaciones causales hacia lo incondicionado, el *súbito* o evidencia de una causalidad desconocida y el *método hipertélico* o lo que va siempre más allá de su finalidad.” (Serrano 113).

¹⁰³ Helena Beristáin en su Diccionario de Retórica y Poética, al otorgarle a la metáfora una gran relevancia como figura que afecta al nivel léxico/semántica de la lengua, aclara su preponderancia a partir del barroco (310). Guillermo Sucre – en su ensayo “Lezama Lima: el logos de la imaginación”, que aparece en Valoración Múltiple José Lezama Lima – afirma: “Es posible que la metáfora de Lezama evoque la que empleaba Stendhal para ilustrar su teoría del amor como ‘cristalización’ (o sublimación): la ramita sumergida en las minas de Salzburgo, que se cubría de cristales. Pero las diferencias son notables y ayudan a ver la búsqueda del escritor cubano. Stendhal parte de un hecho observable para ilustrar un proceso psicológico o espiritual; Lezama parte de un hecho sólo imaginariamente posible y que no puede servir como ilustración sino de sí mismo” (164).

¹⁰⁴ Sarduy, Severo. “Horror al vacío.” Escrito sobre un cuerpo. Buenos Aires: Sudamericana, 1969. 55 -60.

¹⁰⁵ Para indagar sobre la interpretación de la obra del poeta granadino, consultar Dámaso Alonso. Estudios y ensayos gongorinos. 2da. ed. Madrid: Editorial Gredos, 1960.

¹⁰⁶ García, Flores Margarita (México, 1933). Periodista y ensayista. Licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México.

¹⁰⁷ Antón Arufat en “Las estaciones de una Amistad”, Valoraciones múltiples..., afirma: “Uno de los rasgos más sorprendentes de su charla – también de su estilo de escritor – fue su capacidad para las asociaciones. Relacionaba los hechos más cotidianos, con las cosas más esotéricas y las alusiones más intelectuales [...]. EL punto central de la obra (o de la personalidad) de Lezama consistía en considerar la realidad (el mundo) como una vasta red de analogías. Esto es la base de esa capacidad fabulosa de asociación. Y quizá la explicación de su barroquismo. El barroco alude. Es perifrástico. Un objeto lo conduce a otro: son en el fondo análogos. El mundo es una enorme galería de espejos frente a otros espejos. Espejos dobles o triples o múltiples (76).

¹⁰⁸ El barroco explora ‘la locura de la visión’, término empleado originalmente por Maurice Merleau-Ponty en C. Lefort (ed.) *The Visible and the Invisible*, trad. de A. Lingis, Evanston, III, 1968, p. 75 [ed. Cast.: *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970]. El espejo desde esta perspectiva barroca deja de ser el instrumento reflectante racionalista para convertirse en elemento deformador y distorsionante de un sistema sobrecargado de imágenes en una diversidad de planos espaciales. En ese sentido, el espejo deslumbra y distorsiona.

¹⁰⁹ Poeta modernista cubano.

¹¹⁰ Sin embargo, a pesar de que Izquierdo acompaña sus cotidianas labores culinarias de monólogos del gran dramaturgo inglés, nótese el tono paródico en la manera que la voz narrativa altera la ortografía original, en lugar de shakesperianos les llama shakespirianos.

¹¹¹ Siglo XX.

¹¹² Julio Cortázar sostiene que a pesar de que los personajes no se diferencian en el lenguaje empleado, se definen en su unicidad: “Ricardo Fronesis surge en su dimensión más secreta, Foción se sitúa frente a él como una antistrofa como el yin con respecto al yan, José Cemí y Alberto Olalla, Oppiano Licario y Doña Augusta, José Eugenio y Rialta, cada uno de ellos es una persona como en su territorio trágico lo son Andrómaca y Filoctetes y Creón, se cumple la proeza de lograr antiguoethianamente lo individual partiendo de lo universal, rehuyendo casi desdeñosamente los recursos inmediatos del novelista, la tipificación por el carácter o las tendencias, los retratos. Porque a Lezama no le importan los caracteres, le importa el misterio total del ser humano [...]” (275).

¹¹³ En el contexto poético moderno, guarda relación con “el imaginismo”, una teoría practicada por un grupo de poetas ingleses y estadounidenses, de principios de siglo XX, defendido por Ezra Pound, en quien la urgencia de la experiencia visual y sensorial tomó primacía en la poesía. Además, él concepto puede referirnos a la definición que ofrece Freud de “la imago”, lo cuál implica un amalgamación de la experiencia real y memorias arquetípicas en donde la opresión psíquica en una persona es representada por símbolos más generales. Imago, por otra parte, puede referirnos al concepto platónico de lo ideal, en que una imagen es el perfecto estado (completo, realizado).

¹¹⁴ Logos (en griego, 'discurso', 'razón', 'proporción'), en la filosofía clásica y especialmente en la filosofía y teología medievales, significa la razón divina que opera como principio ordenador del universo.

¹¹⁵ La falta del padre es determinante en la vida y la obra de Lezama, así como su necesidad de aprobación, lo que no constituye temática de este trabajo.

¹¹⁶ “El poeta gustaba de cultivar la tesis de que el asma había influido directamente en su obra, su estilo. Que debía haber influido en sus pausas, en la puntuación y que sus frases estaban hechas con respiraciones verbales y no con relación sintáctica. Se regodeaba diciendo: Creo que la respiración es el movimiento racional y que uno prolonga la oración, en la forma como lo entiendo, con su respiración. Creo que de alguna manera o de otra, respirar es también una forma de escribir, una manera en que se comunica el espacio visible con el invisible, porque el hombre aspira lo visible y devuelve las ubres de sus entrañas” [Entrevista, RT.] (ELL 50-51).

¹¹⁷ Otro ejemplo de cómo para el Coronel, arquetipo de virilidad, sugiere la debilidad que significa para él el asma de su hijo, es cuando en diálogo con otro niño, el hijo del capitán Rigal, compara el asma de su hijo con una especie de cojera: “ – ¿No notas extraña la respiración de Joseíto? Fíjate que él no respira igual que tú. Parece como si algo interior en él cojease entre la brisa” (258). El pequeño Cemí está consciente de cómo su dolencia física es concebida como debilidad por su padre, y finge ante él el ataque de asma: “[...] miraba a su padre con astucia, para fingirle la normalidad de su respiración” (257).

¹¹⁸ Guillermo Sucre, en “Lezama Lima: el logos de la imaginación”, publicado en Valoraciones Múltiples... afirma: “En uno de sus ensayos {Lezama Lima} aborda el tema de la oposición entre la letra y el espíritu. La sola letra mata, sabemos, según las Escrituras. ¿No ha resucitado el escritor moderno esa misma fórmula, aunque con otras variantes? ¿No sigue funcionando aún en la oposición entre la literatura y poesía, uno de cuyos primeros indicios fue el famoso Et tout le reste est littérature? (163).

¹¹⁹ En Barroco, afirma Sarduy: “La elipsis, en la retórica barroca, se identifica con la mecánica del oscurecimiento, repudio de un significante que se expulsa del universo simbólico (70).

¹²⁰ Lo enunciado por Sarduy se aplica a la línea de razonamiento de esta tesis sobre la prosa poética de Paradiso por extensión.

¹²¹ Panateas, fiestas celebradas en Atenas en honor a Atenea.

¹²² Portae mae tantum regi: ‘sólo le abro la puerta al rey’, traducción realizada por el propio autor.

¹²³ Caprípedo, con pies de cabra, fauno.

¹²⁴ Orplid, continente legendario citado por Platón en Critias.

¹²⁵ “Baritonisaba, derivado de barítono, usado como hablar o reír con modulaciones casi musicales” (ELL 110).

¹²⁶ Claqueros, derivado de claque, grupo de personas que aplauden, defienden o alaban las acciones de otra buscando algún provecho.

¹²⁷ ‘Jamonamientos’ en la escena de carácter erótico entre Luba y Tráquilo parece referirse a las voluptuosidades de la carne de la solterona: “Luba a una terrible distancia de un metro, sobre una banquetilla que alzaba sus jamonamientos y sudores [...]” (137).

¹²⁸ Foscura, sustantivación del adjetivo fosco.

¹²⁹ Sustituye ‘emigrantes’ por ‘emigradoras’.

¹³⁰ La écfrasis, en su calidad de recurso literario, fue precisada entre los siglos III y IV de nuestra era por los retóricos griegos.

¹³¹ Ferdinand de Saussure (1857-1913), considerado el fundador de la lingüística moderna, definió signo lingüístico como combinación del ‘significante’, imagen acústica, y del ‘significado’, su concepto. De acuerdo a esta teoría, un mismo significante puede tener múltiples significados.

¹³² Este equívoco estilístico, proviniendo de Lezama tal parece sugerir un intento irónico de apropiarse de las tradiciones culturales europeas, lo que apoya nuestra tesis del carácter paródico transgresor del *barroco lezamesco* en *Paradiso*. Leemos luego en una frase del padre del Coronel acerca del vino que prefieren los ingleses tories, un comentario sazornado una ambigüedad paródico semejante: “Terminó la frase con una risa que no se sabía si era de burla o de acatamiento de aquel paladar de los ingleses [...]” (126).

¹³³ Maximino Cacheiro Varela publicó en 2001, *Diccionario de símbolos y personajes en Paradiso y Oppiano Licario de José Lima*.

¹³⁴ Nótese nuevamente el empleo del diminutivo ‘burrito’ que contrasta con el superlativo ‘negrón’ que le anteciedera en la narración de la escena.

¹³⁵ Dicho análisis estructuralista no es objeto de esta tesis.

¹³⁶ Dice Eugenio D’Ors, poéticamente, en la introducción de su libro *Lo barroco*: “Este libro pudiera ser llamado novela, novela autobiográfica. Contará la aventura de un hombre lentamente enamorado de una ‘Categoría’. Ya la había entrevisto él, adolescente, en una hora deliciosa, bien que fugitiva; y ella, bajo disfraz; pues fué en una especie de baile de máscaras, la orgía del churrigüesco español, cuando ella le apareció por vez primera[...] Y sabe ahora que la tal ‘Categoría’ vive en la región de los suspirantes por el lejano Paraíso perdido (9-10).

¹³⁷ Además de literario, es un estilo eminentemente arquitectónico que se distingue por su estilo medievalista y racionalista.

¹³⁸ Posibilidad infinita. “El potens aparece en los etruscos, el sí es posible. A esto se añade el latino *Hac age*, hazlo. El potens por la imagen hace posible la sobrenaturalaza, el *virgo potens* (González Cruz 420).

¹³⁹ “La terateía era una de las columnas del teatro griego, es lo que hacía que los actores usaran zancos y hablaran resguardados por una máscara. Es lo maravilloso, lo sobrenatural, pero penetrado por el hombre, con el hombre enlazado por sus esquinas. Con el paso de los años, he preferido llamarle sobrenaturalaza a eso que los griegos llamaban terateía, que es la expresión de la naturaleza, pues en los griegos era algo artificial, otra manifestación del pronto seudos, (sic) de la mentira primera, de lo que para ellos era arte. (En: Cartas a Eloísa y otra correspondencia, ed. cit., pp. 322 y 333).

¹⁴⁰ “For some postmodernism signals a deplorable commodification of all culture and the loss of tradition and value, crucially embodied in this century (20th. c.) in modernist works; for others it has brought a release from the hidebound orthodoxies of high culture and a welcome dispersal of creativity across the arts and new media, open now to new social groups” (Selden 201-02).

¹⁴¹ Postre cubano compuesto de azúcar y yema de huevo.

¹⁴² El colibrí Sunsún de Cuba, el pájaro más pequeño que se conoce, no alcanza los cinco centímetros de longitud.

¹⁴³ “El mito es una forma de ideología (...) la dimensión mítica, en los relatos literarios, no pertenece ni al orden pragmático ni al orden cognoscitivo (Beristáin 337).

¹⁴⁴ Partimos de que *Paradiso* es un gran poema-novela.

¹⁴⁵ El cuerpo disforme y metamorfoseado de Nictimene en lechuza es el estigma de su culpabilidad y castigo. El mito griego relata que indujo a su padre a tener relaciones incestuosas con ella; asimismo, en la tradición medieval la lechuza es considerada profanadora de los templos. Luis Harss se refiere a ella como “el pájaro vago y siniestro de la visión nocturna, cuyas energías divinatorias la alían a los murciélagos infernales que profanaban los altares de las iglesias, al beber de los aceites de las lámparas para extinguir las llamas sagradas” (79).

¹⁴⁶ No olvidemos que el tema de la homosexualidad que sobresale en la novela rompe con la norma de la preferencia heterosexual, así como el lenguaje abierto para referirse a la sexualidad que rompe con los

cánones de la sociedad cubana de los años, fecha en que fue publicada la novela, y la mentalidad latinoamericana en general de la época.

¹⁴⁷ “Su último poema, El pabellón del vacío, es un encuentro final con el tokonoma, misterioso afán japonés de preparar una cavidad donde pueda refugiarse el alma” (ELL 46).

¹⁴⁸ Las eras imaginarias de Lezama Lima son: a. Era filogeneratriz- era del no tiempo por la hibernación. (Idumeos, escitas y chichimecas) En esta era no es necesario el acto sexual para la procreación. Tener en cuenta la propuesta de José Cemí como un ente andrógino; b. Era del orfismo- El carácter hipertélico de esta era, va más allá de la finalidad, del causalismo; desconocimiento de la hipóstasis sensorial, de la manifestación de los sentidos. Relación entre el dios que desciende y el hombre que asciende. Leer el ensayo “Introducción a los vasos órficos”. Se caracteriza por la inocencia del poeta, sugiere que el saber proviene de la fértil oscuridad, barroquismo; c. La biblioteca como dragón, manifiesta a través de la China de Tao. El taoísmo. Tao es el espacio creador que comprende la polarización del embrión y de la imagen. Establece un conjuro (palabra muy amada por Lezama) que penetra en la muerte. La cultura china comienza en el cielo y termina en la tierra; Los reyes como metáforas- Eduardo el confesor inglés. San Luis Rey de Francia; Fernando III el Santo (español); Alfonso X (el sabio); Sancho IV el Bravo; Alfonso X, los Habsburgos; e. El culto de la sangre- se puede encontrar en los aztecas. La sangre como agua y fuego. Con sus leyendas y poesía; f. Las piedras incaicas- se apoya en la frase de Nietzsche: “En cada piedra hay una imagen”. El sistema poético hace una síntesis de las fortalezas de piedra, se adentra en otros misterios de las piedras. Usa como punto de referencia en el Machu Pichu, en el Cuzco; g. Conceptos Católicos de Gracia, Caridad y Resurrección- el juicio final, basado en la confianza en la resurrección, y la confianza del hombre en esta. La caridad es la vía para obtener la redención; h. La posibilidad infinita- se encarna en José Martí- su infinitud como uno de sus grandes temas.

¹⁴⁹ Lezama Lima, José. El pabellón del vacío: antología. Ed. Ciro Bianchi Ross. México, D.F.: Océano, 2002.

¹⁵⁰ Esta novela enarbola además hondas disquisiciones filosóficas ocultas tras las imágenes.

¹⁵¹ La muerte es una de las omnipresentes asechanzas en la novela. En la pomposa cena lezamiana, las tres gotas de remolacha derramadas sobre el mantel anuncian la muerte del tío Alberto, de Augusta y de Oppiano Licario: “Al mezclarse el cremoso ancestral del mantel con el monseñorato (hace alusión al color morado de la vestimenta eclesiástica de los obispos) de la remolacha, quedaron señalados tres islotes de sangría sobre los rosetones. Pero esas tres manchas le dieron en verdad el relieve de esplendor a la comida. En la luz, en la resistente paciencia del artesanado, en los presagios, en la manera como los hilos fijaron la sangre vegetal, las tres manchas entreabrieron como una sombría expectación” (324).

¹⁵² Anotábamos con anterioridad como Cortázar hacía hincapié en el rasgo ingenuo del estilo de Lezama: “El barroquismo de complejas raíces que va dando en nuestra América productos tan disímiles [...] en el caso especialísimo de Lezama se tiñe de una aura para la que sólo encuentro esa palabra aproximadora: ingenuidad” (270).

¹⁵³ Anotábamos en la introducción que José Cemí se trasluce como trasunto de Lezama Lima, aunque el propio Lezama lo niega.

¹⁵⁴ Nótese el empleo del término ‘protector’. ¿Protegerse de qué? ¿De la temida vagina dentada?

¹⁵⁵ La sexualidad en *Paradiso*, aparte de su carácter transgresor erótico neobarroco, es campo merecedor de un análisis meramente psicológico por la infinitud de ángulos y aristas que presenta.

¹⁵⁶ Es ostensible la influencia religiosa de carácter católico en la obra y el pensamiento de José Lezama Lima.

¹⁵⁷ La teoría de la recepción se enfoca en la respuesta del lector ante los textos literarios; los lectores son percibidos como un colectivo histórico. El teórico principal es Hans Robert Jauss, quien escribe desde finales de los 1960, junto con Wolfgang Iser y Harald Weinrich. La teoría de la recepción ejerció una gran influencia hasta mediados de los años 1980, sobre todo en Alemania y la Europa Occidental.

¹⁵⁸ Religión de misterios de la antigua Grecia, cuya fundación se atribuía a Orfeo, poeta y músico griego mítico, y que se caracterizaba principalmente por la creencia en la vida de ultratumba y en la metempsicosis, al mismo tiempo la metempsicosis es una doctrina religiosa y filosófica de varias escuelas orientales, y renovada por otras de Occidente, según la cual las almas transmigran después de la muerte a otros cuerpos más o menos perfectos, conforme a los merecimientos alcanzados en la existencia anterior.

¹⁵⁹ Lezama, devoto de Martí, encuentra en el Apóstol cubano una magnitud hiperbólica – la hipóbole, figura barroca por excelencia – del dominio y dilatación que se remonta hasta el ondulante insospechado límite de la imaginación, al expresar: “Hombre traído para agrandar, para vivir la hipóbole de la extensión

de un dominio, sabe que lo que él logre dilatar, será ya sustancia que habrá que llevar hasta allí, hasta el ondulante límite de su imaginación” (citado en González Cruz 239).

¹⁶⁰ En la dirección del viaje al conocimiento, a lo absoluto, del sistema poético que Lezama esboza en *Paradiso*, valiéndose del empleo de imágenes, encontramos puntos de contacto con *Primero Sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, en que el alma se desprende del cuerpo para realizar un viaje asombroso hacia la cúspide del conocimiento. Como observa Raúl Leiva: “El *Primero Sueño* es el canto de la insomne lucidez enfrentada a la creación consciente; suma del conocimiento, radiografía de una inteligencia superior” (13).