

## PARADISO Y LA ESTETICA DE LA DERIVACION

POR

JUSTO C. ULLOA

*Virginia Tech, Blacksburgh, Virginia*

En *Paradiso*, así como en toda la obra de José Lezama Lima, existe un inquietante y contagioso culto a la palabra, una preocupación exuberante con la polivalencia de significados que cada una puede generar. Agrupadas cuidadosamente, se conjugan en imágenes que fijan lo incondicionado, lo oculto que el poeta quiere visualizar. Se suscitan así redes de derivaciones y de presencias invisibles que se constituyen en descripciones que actúan sobre la imaginación más que sobre el entendimiento. Con esto en mente, me interesa iniciar un estudio que sondee las dos descripciones principales que se incorporan en forma de visión al capítulo IX de *Paradiso* con el propósito de contestar tres preguntas cardinales: 1) ¿cómo se incorporan a la novela?; 2) ¿qué función interna tienen? y 3) ¿cómo funcionan en relación a la totalidad del texto en que se inscriben?<sup>1</sup>

La primera visión de Cemí, la que ocurre en la Cabaña, inmediatamente después de su conversación con el negro que le trae los libros a la sala de lectura de la biblioteca, es sumamente compleja y está relacionada con toda una temática que confunde al no iniciado. El lector se ve forzado a abandonar todo intento de “comprender” la visión en su totalidad y recurrir a la hipótesis de que el significado oculto se le proporcionará si continúa la lectura. La visión funciona, entonces, no porque el lector llegue a comprender su significado, sino porque su función referencial lo anima a seguir leyendo. Es decir, la visión no es “comprendida” sino “reconocida” como vía de acceso a los episodios homosexuales que se relatan y al diálogo sobre la homosexualidad y los orígenes de la sexualidad.

El pretérito simple del verbo *ver* en tercera persona da comienzo a la visión que se desenvuelve en forma de acertijo a partir de términos relacionados con

---

<sup>1</sup> En este trabajo he utilizado como punto de partida muchas de las observaciones de Philippe Hamon sobre la descripción. Véase, por ejemplo, su “What is a description”, en *French Literary Theory Today. A Reader*, ed. Tzvetan Todorov (New York: Cambridge University Press, 1982) 147-178. Véase también *Towards a Theory of Description*, *Yale French Studies*, Núm. 61 (1981) i-175.

el *milieu* en que se desarrolla: el centro de la fortaleza de la Cabaña<sup>2</sup>. Esta primera aproximación o reducción a un campo limitado —el centro de la Cabaña— moviliza inmediatamente una serie de derivaciones o sistemas, un vocabulario que guarda relaciones metonímicas con el tema principal. La Cabaña (fortaleza) se convierte en una coordenada de irradiaciones que reflejan todo lo que se visualiza en su centro: un hombre con un gran sombrero de yarey, uniformes de la época de la toma de La Habana por los ingleses, una llave maestra, troneras, una cubeta de agua. Estos subtemas a su vez se subdividen para dar lugar a otros, al principio íntimamente relacionados entre sí, pero que después cobran autonomía. Si de “uniformes” pasamos a “troneras” y de éstas a “cubetas de agua”, y así sucesivamente a otros términos relacionados por analogía, luego llegamos al término “caballo”, el cual se expande hasta incluir los términos “cola”, “polvo”, “tétano”, “titánico”, y finalmente la combinación “verga titánica”, producida por un “efecto tetánico”. El vocabulario se sigue expandiendo muchas veces por similitudes fonéticas y derivaciones por analogía hasta terminar con “caballos marinos”, que eventualmente se ven tripulados por “cuatro delfines”, asociados, claro está, con la cercanía del mar a la fortaleza. Esta es la imagen que Cemí más tarde reconoce como símbolo de un “desvío sexual”. La visión propiamente dicha, en vez de comenzar por su verdadero común denominador, la desviación sexual, comienza con alusiones a la Cabaña y los elementos que se describen en su centro. Creo, no obstante, que se debe subrayar el hecho de que la visión viene inmediatamente después de la mención de otros edificios militares situados en la misma zona: el Castillo de la Fuerza y principalmente el Morro. Este último, a su vez, si se visualiza su energía vertical, su función de faro, bien se puede relacionar con la “vela fálica” (342) de Leregas (el participante activo de los episodios homosexuales) o con su “columna fálica” (343), pero principalmente con su “faro alejandrino” (280), el epíteto que mejor describe su priapismo desenfrenado y que, por consiguiente, enlaza la imagen del Morro con todas las relaciones fálicas anteriores y posteriores. El Morro viene a ser, pues, la metáfora enterrada en el texto que con su macroestructura sirve de prolepsis que anticipa la imagen final del capítulo IX. Es decir, si la consideramos como vivencia oblicua, su correlato más significativo es la última visión fálica de Cemí.

El tema principal que enlaza la primera visión con el resto de la narración y con las otras descripciones que siguen es, por lo tanto, todo un mecanismo relacionado con el término fallo. Dicho término sirve de vía de acceso al dios Término de los párrafos subsiguientes:

Un solo tema levantaba el comentario procaz, seudocientífico, libertino o condenatorio. En el centro el dios Término, con una mandíbula moviente, con un

<sup>2</sup> José Lezama Lima, *Paradiso*, en *Obras completas*, Introducción de Cintio Vitier, 2 tomos (México: Aguilar, 1975) 337-340. Cito por esta edición.

enorme falo, y en la mano derecha un cuerno. A cada uno de los ascensos y descensos de la mandíbula, correspondía un movimiento rítmico de la mano con el cuerno que tapaba la hímica longura del falo. (339-340)

El encuentro sodomita entre Leregas (el portador del “faro alejandrino”) y el atleta Baena Albornoz, en los sótanos de la fortaleza de *la Chorrera*, es el que motiva los comentarios y risotadas de los condiscípulos de Cemí. Destruyendo la secuencia anecdótica que en general se había respetado anteriormente en el capítulo, la narración *se invierte* y nos lleva a la aludida cópula *per angosta vía* inmediatamente después del “comento procaz” de los estudiantes. Pero antes vuelve a la visión de los delfines tripulados por caballos para resumir su función dentro del capítulo y en especial en relación con los eventos que están por narrarse. Se efectúa así una especie de comentario metalingüístico que facilita la lectura de los episodios que siguen. El lector se siente parte de un sistema que si bien no lo ha llevado de la mano tampoco lo ha abandonado completamente.

La segunda visión es de carácter más esotérico, pero debido a la concentración temática es mucho más fácil de situar dentro de las coordenadas del capítulo. El diálogo sobre la homosexualidad entre los amigos ha sido interrumpido por nuevas revueltas estudiantiles. Cemí, “sabiendo que nada tenía que hacer en esas arrebatadas sirtes” (378), se dirige hacia la escalera principal de Upsalón: “Se detuvo indeciso en el último peldaño de la escalera. No sabía si ir a pie hasta su casa o coger una guagua” (379). Inmediatamente después de este primer momento de indecisión, y exactamente al igual que en la primera visión, sigue un verbo en pretérito (*vio*) que frena definitivamente la narración e introduce la nueva descripción. Pero si la primera se nutrió en un principio de una temática netamente cubana, que después de repetidas expansiones pasó paulatinamente a través de transformaciones de contigüidad hasta culminar con imágenes de delfines sobre caballos, la segunda es producto, como veremos, de un injerto que entra de lleno en el tema fálico que anuncia. En otras palabras, la visión fálica que cierra el capítulo es un fragmento de otra descripción de otro texto que encaja perfectamente bien dentro del contexto en que se sitúa. A continuación cito lo más esencial de esta visión:

De pronto, entre el tumulto de los pífanos, vio que avanzaba un enorme falo, rodeado de una doble hilera de linajudas damas romanas, cada una de ellas llevaba una coronilla, que con suaves movimientos de danza parecía que depositaban sobre el túmulo donde el falo se movía tembloroso .... Un genio suspendido sobre el phallus, acercaba el círculo de flores a la boca abierta de la cornalina .... La carroza y la figura del genio con su volante círculo de flores, avanzaban, protegidos por un palio, sostenido por cuatro lanzas, que remedaban serpientes que ascendían entrelazadas para terminar en un rostro que ... se metamorfoseaba en una punta de falo, partido al centro como una boca. Cada una de las cuatro lanzas estaban empuñadas por doncellas y garzones desnudos .... La carroza estaba tirada por unos toros minoanos con los

atributos germinativos tornados por el calor y el esfuerzo de un color ladrillo de horno. Sobre los toros, garzones alados danzando .... Formando como la cara de la carroza, una vulva de mujer opulenta, tamaño proporcionado al falo que conducía la carreta, estaba acompañada por dos geniecillos que con graciosos movimientos parecía indicarle al falo el sitio de su destino y el final de sus oscilaciones (379-380).

El tema final se anuncia desde un principio y sirve para guiar al lector a través de las elaboraciones de los términos constitutivos, los cuales generan a su vez predicados cada vez más complejos y elaborados. La descripción se enfoca desde un ángulo visual. El vocabulario no es sumamente especializado, pero cuando se introduce un término de difícil acceso, es rápidamente explicado por medio de una expansión de significado. El término *kabeiroi*, por ejemplo, se identifica como “demonios enanos”, que a su vez son portadores de falos. Las lanzas que sostienen el palio y que remedan serpientes terminan por equipararse con “puntas de falo” (379). Lo mismo sucede en el caso de los toros minoanos, los cuales tienen sus atributos germinativos de “un color amarillo de horno” (380); es decir, las referencias al falo son constantes y mantienen la narración compacta, aun cuando se extienda por casi dos páginas y las ramificaciones semánticas que genera sean innumerables. Lo redundante de la visión motiva precisamente la expansión, la cual nos hace recordar por derivación el tema de la homosexualidad que ha regido directa o indirectamente la mayor parte del capítulo. El carácter ceremonial de la visión pone, a su vez, en perspectiva todos los posibles niveles de lectura del capítulo.

La conversación entre Fronesis, Foción y Cemí ha puesto de relieve principalmente la homosexualidad y los orígenes de la sexualidad, así como la posición filosófica de algunos padres de la iglesia: San Agustín y Santo Tomás. Cemí ha subrayado la posibilidad de alcanzar por medio de la resurrección un estado de perfecta armonía. En la resurrección, indica Cemí, el Hombre alcanzará la perfección y no tendrá la necesidad de recurrir a la mujer o a otros contactos sexuales porque los “miembros se conservarán para la integridad corporal y no para los actos de su destrucción cuando existía la materia corruptible” (377-378). La intensidad con que se ha discutido el tema y el deseo de volver al *illud tempus* primigenio, combinados ambos con la repentina interrupción del diálogo por los estudiantes revoltosos que parecen participar en una “improvisada promaquia” (378), facilitan todos la fantasía fálica de Cemí, la cual adquiere total significación si la consideramos como vivencia oblicua. La palabra *promaquia*, signo semiótico que indica ceremoniales lacedemonios, es la que anuncia el encadenamiento de imágenes que termina en la descripción fálica que ahora se relaciona con el espíritu religioso que animaba los festivales antiguos. El enlace de acontecimientos universitarios con creencias religiosas del hombre primitivo sirve para contrastar el espíritu de ambos mundos. Mientras el hombre moderno se pierde en laberintos y tabúes

sociales relacionados con el sexo, el hombre primigenio revive en sus rituales fálicos un modelo paradigmático: el de la constante creación y regeneración de la naturaleza.

La última visión de Cemí sobresale principalmente porque es un signo de la regeneración o perpetuación de la vida: no es el sexo *per se* el que adquiere importancia, sino su simbolismo en un plano alegórico religioso. Como las consecuencias que deriva el protagonista de su plática con sus amigos, su visión se relaciona más con una alegoría religiosa con que una puramente erótica. Si en el diálogo sobre la homosexualidad la conclusión más importante para Cemí fue el tema religioso de la resurrección, la quimera fálica atestigua, en su contexto primitivo, el valor del falo como emblema de paligenesia. Recordemos también que Jules Michelet, el famoso historiógrafo del siglo XIX, tan citado por Lezama, considera que uno de los objetivos del poeta y del historiógrafo es la resurrección; resurrección no como reconstrucción sino como penetración en las capas más profundas del pasado, para reconstruirlas en toda su extrañeza y misterio y recordarle a la humanidad la variedad irreductible del pensamiento humano. En la misma vena de Michelet, Nietzsche nos dice: mistificar lo familiar, darle a lo cotidiano el sello de la eternidad y crear de un tema común una melodía universal son los objetivos cardinales del poeta y del historiador. Esto precisamente es lo que hace Cemí como poeta: rescatar con su visión una creencia universal bien latente en el pasado.

Por otra parte, el aspecto orgiástico que Lezama le da a la descripción se caracteriza por un aniquilamiento de valores que parece revivir el caos originario: las leyes del *decorum* quedan abolidas y se establece una atmósfera que no respeta ningún tipo de dogma. Se trata de perforar lo indiferenciado, el estado precosmogónico, para facilitar todo génesis y beneficiar el renacimiento cíclico de la vegetación.

El paradigma léxico que modela la visión de Cemí se encuentra en textos e iconografías ilustrativos de los más primitivos rituales de la vegetación. La versión de Cemí es una derivación hiperbólica muy similar a una que hace Clifford Howard en su *Sex Worship: An Exposition of the Phallic Origin of Religion*, publicado en 1898<sup>3</sup>. Este fragmento textual multiplica, como hemos visto, el valor referencial de la descripción de Lezama y encaja en *Paradiso* perfectamente después de las modificaciones pertinentes. Veamos el fragmento de Howard:

This ceremony [la de los ritos de la fertilidad] is illustrated by a design on an old Roman gem, which shows a triumphal chariot bearing an altar, upon which rests a colossal phallus. A female figure hovers over this symbol, holding a crown of flowers above it. The chariot, which is under a richly decorated canopy

<sup>3</sup> (Washington, D.C.: Publicado por el propio autor) 63-102. Cito por esta edición.

supported by four semi-nude women, is drawn by bulls and goats, which are ridden by winged children and preceded by a band of women blowing trumpets. At the destination of the procession is a representation of a vulva upheld by two genii. (Howard, 68)

Un cotejo de las dos descripciones permite observar, no obstante, una diferencia fundamental: el carácter objetivo de la descripción de Howard limita drásticamente la proliferación semántica. Lezama, por su parte, hace una descripción del diseño de la misma joya que Howard describe, pero la adorna de tal modo que el resultado es hiperbólico y carnavalesco. Encaja, sin embargo, perfectamente en el contexto de los acontecimientos universitarios que Cemí acaba de presenciar. El injerto modificado no revela fisuras que apunten a otros textos, y parece más bien producto de la imaginación desbordada del protagonista o de Lezama mismo. Si ahondamos en las diferencias entre las dos descripciones, notamos en el texto de Lezama un elemento adicional de burla muy propio del barroco. Es la burla precisamente la que permite la carnavalización, la inserción de lo grotesco, que al reproducir un estilo foráneo o un texto antiguo, crea uno netamente americano.

El siguiente cuadro nos permite apreciar los cambios sufridos por el intertexto:

HOWARD	LEZAMA
ceremony	promaquia
Roman gem	linajudas damas romanas
chariot	carroza
altar	túmulo
colossal	enorme
phallus	falo/phallus
female figure	genii
hovers	suspendido
crown of flowers	círculo de flores
canopy	palio
four semi-nude women	(cuatro) doncellas y garzones desnudos
bulls and goats	toros minoanos
ridden by winged children	garzones alados danzando
women blowing trumpets	tumulto de pífanos
vulva upheld by 2 genii	vulva acompañada por los dos geniecillos

En el caso de las dos visiones de Cemí, el verbo en pretérito ha dado lugar a una pausa narrativa que permite la inserción inicial de un elemento descriptivo de carácter netamente visual. He tratado de ver las dos visiones como exploraciones intrasemióticas de un campo transformacional, acompañadas a menudo, como diría Phillipe Hamon, por una exploración intersemiótica en que se puede copiar o re-escribir un texto familiar para el autor y que guarda relación temática con el nuevo texto. Las visiones de Cemí proponen al lector

curioso una manera diferente de leer que destruye la linealidad del texto. En el caso específico de la segunda visión, la relación intertextual con la descripción del medallón como la que aparece en el texto de Howard es una velada invitación a leer el texto de tres maneras: la lineal y más tradicional, que ignora la existencia del intertexto, el cual considera como un fragmento más del discurso, y la que nos pide, según Laurent Jenny, una anamnesis intelectual, en la cual se ve el intertexto como un fragmento de un paradigma anterior que guarda estrecha relación semántica con el sistema de significados establecidos por el autor<sup>4</sup>. Esta última lectura es la que he efectuado. La composición del medallón que Lezama utiliza para construir esa última visión del capítulo IX es un paradigma oscuro y desconocido para el lector contemporáneo, que sirve de complemento a la primera visión fálica de carácter más moderno. El enlace de lo mítico con lo coetáneo es precisamente una característica lezamalimeña que no se puede ignorar y que contribuye, por medio de la asimilación intertextual, a la proliferación por derivación de temas y subtemas en su obra. Desde sus más tempranos ensayos Lezama ha ignorado la existencia de la problemática de las transferencias intertextuales, quizás porque siempre ha dado por sentado que todo elemento incorporado ya es de por sí su propio texto. Como menciona en su ensayo de 1959, "La imagen histórica", el poeta no es más que una prolongación que cuestiona e introduce cambios invencionados "sus citas, haciendo que tengan más sentido en el nuevo cuerpo en que se les injerta, que aquél que tenía en el cuerpo del cual fueron extraídas"<sup>5</sup>. El préstamo intertextual de fragmentos contribuye a la totalidad textual, a la asimilación y transformación de los susodichos en uno nuevo sin suturas evidentes. En la poética de Lezama hay fragmentos de textos contruidos a partir de un modelo prestado que ha sido asimilado y amplificado a través de expansiones descriptivas de bordes difusos que se incorporan magistralmente al todo. El injerto y la amplificación descriptiva son parte de ese sistema de irradiaciones y derivaciones que unifican y enriquecen de un modo sincrónico/diacrónico las múltiples capas que componen la totalidad del texto de Lezama Lima.

---

<sup>4</sup>Véanse los comentarios de Laurent Jenny sobre la intertextualidad en su "The Strategy of Form", en *French Literary Theory Today. A Reader*, 34-63.

<sup>5</sup>"La imagen histórica", en *Obras completas*, 2:849.

