

Ensalada cubana

El barroco en Lezama Lima

La edición Archivos de *Paradiso*, de José Lezama Lima, coordinada por Cintio Vitier (ver Bibliografía) replantea un tema acuciente para la textualidad de algunas obras decisivas en la literatura de nuestro siglo: ¿cuál es el texto «definitivo» o «finalmente establecido»? Ocurre, por ejemplo, con *Ulysses* de Joyce y la *Recherche* de Proust. En el caso de Lezama, se han tenido en cuenta varios corpus y el resultado es que no se puede pasar a limpio un texto exclusivo, por lo cual se ha tomado uno como base y se han anotado las variantes al pie. Lezama, cabe suponer, corrigió personalmente los capítulos publicados en la habanera revista *Orígenes*, pero no hizo nada con la edición mexicana, que tampoco alcanzó a revisar Julio Cortázar, y que sirvió de modelo a la argentina. La cubana es bastante descuidada y, además, existen los manuscritos ¿Cómo definir el final u originario *Paradiso*? Propongo, según sugiere Vitier, renunciar a tal empresa y admitir que *Paradiso* es un texto indeterminado, aunque cierto en cuanto al alcance de sus palabras (no de sus sentidos, por favor). Una falsa historia que no empieza ni termina, como sus dos ilustres hermanos antes citados: una irónica promesa de narración que se va a contar cuando el libro acaba. Tampoco puede fijarse el comienzo de la *Recherche*, según se va viendo en la segunda edición de la Pléiade: el libro ha quedado inconcluso, dado que Proust no pudo corregir las pruebas de los últimos volúmenes, conforme era su costumbre.

Esto habilita a tratar el asunto del género en *Paradiso*, largo proemio a una novela no escrita, circunloquio barroco y abigarrado de una historia inenarrable, como el Paraíso mismo. Una clave puede estar al comienzo del capítulo X, donde se lee:

Iba repasando las cosas que Fronesis y Foción habían dicho con aparente objetividad. Pensaba también en la novela que yacía oculta detrás de aquellas palabras.

En *Paradiso* convergen las palabras de los personajes junto con el avisado y erudito (aunque a menudo incierto, poco riguroso) discurso del narrador. Pero la novela está solapada, oculta, silenciada por este enjambre o, por mejor y más barrocamente decir, floresta, de palabras.

La escena final puede proporcionarnos otra clave. En ella nos situamos en un lugar iniciático, con imágenes de los caballeros del Santo Graal, espadas, lanzas, llaves. El paje, tal vez, vaya a ser convertido en escudero. José Cemí, el protagonista, oye la voz de su padre muerto. Recordamos el final de *Wilhelm Meister*, pero aquí hay algunos matices que destacar. El padre de José está muerto y habla, o sea que oímos, acaso, la voz de un fantasma, de un muerto insepulto, como el padre de Hamlet. O, según veremos, el padre ha estado, de alguna manera, siempre, muerto, por lo cual es irrelevante cuándo ocurre la segunda y definitiva (o no tanto) muerte.

Se trata de una escena clásica: el padre muerto se despide del hijo y éste se dispone a entrar en la madurez, ocupando su lugar. Pero ¿qué lugar? ¿El de un muerto que siempre lo estuvo? ¿Morirá Cemí acto seguido, para identificarse con su padre? El texto se corta sin consecuencias. La historia de la madurez de Cemí no existe.

José está acompañado, en dicha escena, por dos personajes: Oppiano Licario, que asistió, como único testigo, a la muerte del padre, y recogió sus últimas palabras (que no fueron tales sino aparentemente, como acaba de verse) y su hermana Ycana Eco Licario, que es un eco, efectivamente, del hermano y de las palabras paternas. La pareja conduce a José al centro de la tierra. El lugar central de toda historia, el punto materno universal, del que se vuelve en las ceremonias de iniciación, que es una metáfora del nacimiento, del renacimiento a la nueva vida, una muerte seguida de transfiguración. Oppiano ordena: «Vi morir a tu padre; ahora, Cemí, tropieza». Tropezar: interrumpir el paso emprendido, acaso empezar un nuevo camino. El fin del texto indica que todo lo que hemos leído es anterior a un comienzo: «Podemos empezar». Plural: ¿quiénes somos nosotros?

Historia oculta, no contada, *Paradiso* no puede ser una novela en el sentido de biografía apócrifa del personaje. Si atendemos a las sugerencias del título, estamos cerca de la tercera parte de la *Divina Comedia*: Dante, llevado por Beatriz, accede al Padre Eterno a través de la verdadera doctrina. Pero se trata de un *conchetto* barroco: el texto de Lezama nos conduce al centro de la tierra, lugar del Infierno dantesco. Es el mundo al revés de lo paradisiaco.

Otros pasajes del libro, donde se discurre sobre el Paraíso, insisten en esta barroca inversión de los términos. Cuando se habla del Paraíso Recuperado, vemos a todas las madres del universo con sus hijos, bajo la regocijada mirada del Demonio. Es el lugar sin padre, el mundo del incesto, impregnado de diabólica alegría. Adalberto Kuller, otro fugaz personaje, define el Paraíso como un mundo donde los otros gozan del perfecto deleite ¿Cuál es tan inefable y pleno deleite? ¿El goce que no puede nombrarse? ¿Acaso, insistiendo, el incesto? Para Oppiano Licario, la fantasía paradisiaca son las siestas junto a su madre, en las que percibe los cuatro ríos del Edén.

Todo esto abunda más en torno al tema de la historia inenarrable: en el Paraíso reina la Unidad, o sea que no hay lenguaje. No podemos acceder a él por medios verbales. El Paraíso queda fuera del libro, de todo libro. El discurso de Lezama gira en torno a esta imposibilidad. No es ilógico, entonces, que sea indeterminado y caren-

te de género, lo cual le permite circunloquear por todas partes, meter y sacar cuantas cosas se le ocurran, alternar registros y retóricas. Estos aspectos operativos de un proyecto básicamente inoperante ya han sido estudiados repetidamente por la crítica.

Se me ocurre apelar a la palabra *ensalada* para subtítular a *Paradiso*. En el barroco, algunos músicos de España llamaron así a unas piezas donde se mezclaban voces, formas, géneros. La ensalada es, en general, mezcolanza, revoltijo. Por mejor decir: composición. Una comida que se define más por el aderezo y la temperatura que por los componentes sustanciales, que suelen ser adventicios, azarosos. La ensalada apela a la libertad (barroca) de lo indeterminado, aquello que no tiene causa original ni final y que, por lo mismo, no hace sino clamar por ambas. Género y fórmulas están ausentes, quedando la suerte del compuesto a la intuición arbitral del compositor, del cocinero.

Para subrayar que estamos ante una falsa historia, que da lugar a la radical ficción barroca (Nietzsche y Borges insistirán sobre la función de tal texto ficticio), Lezama nos propone contarnos una historia de familia que sea, al tiempo, la historia de los orígenes de una sociedad. Estamos ante una tradición de la literatura latinoamericana: la novela familiar de los orígenes patrios, desde *Recuerdos de provincia* a *Ulises criollo*. La insularidad genérica del libro de Lezama podría, si se quiere, vincularse con las meditaciones que hacen de la cultura caribeña un imaginario basado en la forma de la isla. Inspirados por Spengler, así lo han discurrido Fernando Ortiz, Palés Matos, Pedreira y, más recientemente, Benítez Rojo. Lo mismo podría decirse del barroquismo lezamiano. Para Carpentier, quizás alentado por Wölfflin y Eugenio d'Ors, el barroco español se aclimata en la América Caliente porque hay un previo barroco indígena, que asegura la persistencia de una morfología neobarroca constante en esta zona de la cultura latinoamericana.

Los personajes de Lezama, en efecto, comportan una constelación familiar, y su aparición genética en torno a José Cemí, promete el desarrollo de una novela educativa, que cuente cómo se desenvuelve una personalidad que busca su lugar en el mundo, su destino histórico, a la vez que lo va reconociendo y entra en conflicto con él.

Pero la inmanencia de los personajes que han de perfilar al héroe niño y adolescente va desdibujando, hasta pervertirla, esta promesa de *Bildungsroman*.

Contemos desde la figura paterna, que ha de ser el supuesto eje de la narración, porque circunscribe el lugar originariamente destinado a ser ocupado por el héroe como heredero de la vida y de la legislación de la vida, es decir, de la cultura.

En el padre vemos jugar, de nuevo, la distorsión de lo inverso barroco. Sabemos que es militar, pero que guarda unos papeles y mapas de países inexistentes, o sea donde nunca podrá hacer la guerra. También sabemos que es ingeniero y matemático, que opera, en este sentido, con la abstracción y el orden. Estas dos facultades, unidas a la militar, conforman un plexo de caracteres viriles. Pero el Coronel se ensimisma, no se proyecta sobre el mundo. Crece hacia adentro, hacia sus raíces interiores, según palabras del narrador, en una actitud de invaginación «femenina».