

mos a lo mismo: la historia no puede contarse, la palabra final del padre no conduce a la maduración/culminación de la parábola heroica.

Luego, por fin, tenemos el grupo adolescente que forman José y sus compañeros. Hay entre ellos un vínculo que es /no es erótico, en el sentido de que Eros los une como un supuesto no expreso, pero también incorpóreo, ya que no llega a fraguarse en acto sexual.

Encabeza el conjunto Godofredo el Diablo, bello adolescente de pelo rojizo, que parece de fuego y de fruta, y al cual falta el ojo derecho. Esto lo asimila al gigante Polifemo y le impide ser sacerdote. Es un personaje hermoso y demoníaco, tal vez un iniciado en la sabiduría interior, según el modelo del dios germánico que se quita un ojo para ver por dentro.

Eugenio Foción es, quizás, el personaje de mayor importancia doctrinal en *Paradiso*, si descartamos al narrador como personaje. Se llama Eugenio como el padre, pero es su inversión paródica, ya que vive con una esposa virgen, cuya vagina se le ocurre amenazante y dentada, inhibiéndolo del coito con ella. Foción es el que define, oblicuamente, a *Paradiso* como un apócrifo, según el modelo barroco (pensemos, simplemente, en el *Quijote*): pide en las librerías unos libros inexistentes, da noticias literarias falsas, atribuye a unos escritores reales, unas obras irreales.

Foción importa, sobre todo, según mi opinión, porque teoriza acerca de la existencia y, al tiempo, la imposibilidad de las relaciones humanas, volviéndonos al par barroco presencia/máscara. «La amistad es un misterio y el amor es indefinido», sentencia, sin ir más lejos. Luego está su amor por Fronesis, no correspondido. Fronesis es designado por Foción como «arquetipo de lo inalcanzable», lo cual tiñe toda la dinámica del deseo en *Paradiso* con el barroquismo de la fuga infinita. También el falo del otro, en este caso, lo cual redundaba en la gran ausencia axial que descoyunta al texto. Imagen paródica del deseo que jamás se encuentra con su objeto es el personaje de Farraluque, que posee un pene gigantesco y promiscuo, que se introduce en todas partes sin discriminar su objeto, que es el hueco genérico: la universalidad de las vaginas, los esfínteres y las bocas.

La imposibilidad objetal del deseo proviene, en el contexto de *Paradiso*, de su carácter mítico. Lo advertimos en la secuencia en la cual Fronesis penetra a Lucía, una mujer que, de movida, le resulta rechazante. Cubre la vagina con una camiseta agujereada, lo cual le permite evitar la imagen de herida castratoria que ofrece el sexo de la mujer. Luego, arroja el paño al mar y el paño se transforma en una divinidad andrógina: una mujer gigantesca que empuña un báculo en forma de serpiente fálica. De algún modo, Fronesis («la sabiduría práctica») ha hecho la ofrenda de su semen para que, momentáneamente, se reconstruyera el perdido dios andrógino, la unidad originaria, anterior a la división de los sexos. Pero el andrógino se constituye a partir del cuerpo de la mujer, al cual se le agrega el miembro viril. Por ello, quizá, la imagen dentada de la vagina que incorpora al pene ¿Es el Paraíso Perdido, un mundo de seres unitarios, bisexuales, que no necesitan buscar nada de sí mismos fuera de sí

mismos? ¿El Paraíso de la Plenitud unitaria? En todo caso, se nos dice que la humanidad fue andrógina, hasta el Séptimo Día, cuando Dios Padre estaba descuidado, descansando de su magna obra y apareció la mujer.

Viñeta privilegiada de esta concepción deslizante, helicoidal e inconcluyente de la vida del deseo, es la escena en que diversos personajes se encuentran en la penumbra del cine viendo un film apócrifo sobre el mito de Tristán e Isolda. Si se quiere: el código del amor cortés (el amor es irrealizable, la amada lo es en tanto remota e intangible) y la realización del amor en la transgresión y el adulterio.

Cemí vigila a Foción, que vigila a Fronesis, que vigila a Lucía que lo asedia sexualmente y él rechaza. La mirada es el vehículo del deseo que resbala por objetos en los que no se reconoce, y todas las miradas van y vienen de la pantalla donde se desarrolla la historia del amor y la transgresión. Fronesis evita la mirada de Lucía, pero también la de Foción, que evita la mirada de Cemí. Sólo Tristán e Isolda sopor-tan las miradas de todos, pero son un objeto mítico. El objeto erótico es un desliz (amiento) inalcanzable, que sólo existe, fugazmente, en el momento de desear, de identificarse como deseado.

La sexualidad es, finalmente, superflua, en tanto se reconoce como busca mítica de un objeto inexistente, la perdida unidad andrógina. Por ello, su forma privilegiada es, en este universo, la homosexualidad, cuya superfluidad eugénica resulta obvia, ya que no conduce a la reproducción biológica.

Santo Tomás define la homosexualidad como bestial, por tanto, como inocente en tanto inhumana. Esta inocencia nos lleva, de nuevo, a un contexto paradisiaco. La homosexualidad sería la sexualidad anterior a la caída, la que ocurre en la zoología espiritual de Hegel. En efecto, el homosexual rechaza el sexo como dicotomía, instaurando la reminiscencia del Uno Urano. Si el varón se dirige a la mujer por concupiscencia, va hacia otro varón por falsa inocencia. Más que sexualidad paradisiaca, el uranismo es sexualidad pseudoparadisiaca, propia de un Paraíso barroco.

Así la define Foción:

Todo lo que hoy nos parece desvío sexual, surge de una reminiscencia o de algo que yo me atrevería a llamar, sin temor a ninguna pedantería, una hipertelia de la inmortalidad, o sea una busca de la creación, de la sucesión de la criatura, más allá de toda causalidad de la sangre y aún del espíritu, la creación de algo hecho por el hombre, totalmente desconocido aún por la especie. La nueva especie justificaría toda hipertelia de la inmortalidad.

A su vez, Fronesis sitúa la homosexualidad en el lugar de una fijación infantil: homosexual es el sujeto que no pasa por la adolescencia ni madura. Conserva la inocencia de por vida, en una región «de hechizo y devenir», donde proliferan los poetas, los primitivos, los niños mártires, los dominadores del caos, capaces de hacer aparecer lo invisible. Tal vez, el superhombre nietzscheano. En cualquier caso, la homosexualidad se vincula con la posibilidad de la poesía, en tanto manejo de lo original, lo primitivo, lo que no se somete al orden previsto, lo imponderable. Un programa

de vida para José Cemí, niño mártir, pero de cuya sexualidad nada nos dice el narrador. En efecto, José carece de vida sexual, y no es el menor rasgo en común con Cristo ¿Por qué nada se nos dice del asunto? ¿José carece de sexo o le está prohibido al narrador ocuparse del tema? ¿Quién se lo prohíbe? ¿Es, acaso, sagrado el sexo de José porque él mismo es un indeliberado redentor? En cualquier caso, el desvío sexual, apartándose de la rigidez axial fálica, nos vuelve a situar, una vez más, en el mundo del barroco. Fuga, desvío, anormalidad, descentramiento, ruptura del eje. «El por qué de lo fálico es siempre inasible». Lezama concluye acerca del carácter imaginario y, por lo mismo, de ausencia, que tiene el falo, según viene a decirnos el psicoanálisis, siempre que no se trate de una variante groseramente fisiologista que identifique el falo con el pene. Vacuidad de lo ausente, porosidad de la materia: barroquismo. «El barroco, que es lo que interesa de España y de España en América», se apostilla en una conversación sobre Cervantes, Góngora, el Inca Garcilaso, Villamediana, Quevedo.

Y si por el barroco entramos en *Paradiso*, podemos salir de él por el barroco, hacia otros textos de Lezama Lima, donde abunda sobre lo mismo.

La identificación lezamiana de América con el barroco parte de una supuesta índole barroca de América, sustentada en el «complejo terrible del americano» (ser complejo y terrible, vale apostillar): «...creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver». El americano es autóctono y se siente pequeño ante la riqueza europea, pero retorna a la tierra común, a la hora cero de la cultura, donde se encuentra con el origen de la misma Europa, en el reino de las madres, de las matrices de toda forma. «Sudoroso e inhibido», describe una trayectoria sinuosa como un haz de barrocas volutas. Es tenso, plutónico (sale de la tierra volcánicamente, como un recién nacido), pleno en tanto opuesto a todo lo que degenera, todo lo que desmiente el origen. El gongorismo americano lo es desde sus comienzos, desde Hernández Camargo y Sor Juana. Ya Alfonso Reyes y Henríquez Ureña señalaron la relativa autonomía cultural de la Nueva España en figuras como Ruiz de Alarcón y la misma Sor Juana. Octavio Paz ha incidido en esta primera manifestación de la sociedad mexicana como tal, en el barroco novohispano. Como Lezama razona la historia en función de la insistencia de las formas, advierte el «americanismo» de Bernini, la raíz que ofrece a la expresión americana su amor al capricho y el arbitrio. En América, el mestizaje es barroquizante. He allí los edificios esculpidos por el indio Kondori: ángeles con caras indígenas, sirenas andinas, soles y lunas incaicos, mezclados en barroca ensalada. El Alajadito de Ouro Preto es esa lepra americana que corroe la firmeza clásica de la piedra europea. El bosque del mundo nuevo provee formas inesperadas y armónicas, todo a la vez. Exceso y mezcolanza, barroco y romanticismo, América es la cifra de fray Servando Teresa de Mier. Un espejo que se refleja en sí mismo y convierte el reflejo en acto. Lo imaginario se torna real y, como toda realidad, es inasible e inalcanzable.