

Lo que parece más característico en el padre es su índole tanática: «Aquel sostén de muchos estaba siempre perseguido de cerca por la muerte». De joven ha ido a México, lugar atónico, dominado por las divinidades subterráneas, los difuntos y el infierno que está en el centro de la tierra (recordemos la mencionada escena final del libro): un viaje al reino de Perséfone, una catábasis, una prueba de miedo. La tierra, alegoría de lo materno, atemoriza al varón con sus amenazas: castración, incesto. El Coronel pertenece al costado femenino, telúrico, infernal, del mundo. Es un muerto, un falo exangüe que desvertebra toda la historia, al privarla de eje. El descentramiento barroco, el reino de las madres.

De muchacho, el Coronel ha ido a la escuela donde también era alumno Fibo, del cual nos cuenta el narrador que usaba pinchar el trasero de sus condiscípulos con su pluma de coloridos hilos. El narrador feminiza el culo de los varones al ser penetrados por el cálamo de Fibo: lo llama «glútea». El padre de José ha sido sodomizado y feminizado por el instrumento de la escritura, la pluma. De algún modo, la vocación literaria del hijo será un sustituto fálico, la herramienta penetrante y desfloradora, capaz de movilizar la alquimia sexual. Sustituto, ya que no auténtico falo. El padre es José Eugenio, «José el Engendrador». El hijo será sólo José.

A partir de estos supuestos, la relación padre-hijo es mortífera. El padre quiere atraer al hijo a su propia zona de muerte. José sueña que está en el agua (donde el padre suele llevarlo a nadar y lo abandona al riesgo de ahogarse), se suelta del dedo paterno que lo sostiene y se hunde. Lo salvan un paz rosado (¿el falo de cuál otro varón?) y su madre. José ve entonces, en el rostro de todas las mujeres, el de la Virgen María, mientras el padre, disfrazado de Muerte, ríe a carcajadas. Entonces: el deseo materno es el que sostiene a José y le aporta un falo de reemplazo, en tanto el padre le muestra que no lo quiere y proyecta aniquilarlo. A su vez, el niño se hipostasia en Cristo, hijo de María (veremos otra figuración de lo mismo): se vuelve víctima y Dios encarnado, al cual no podrá aniquilar el padre terrenal.

Si pasamos al mundo materno, advertimos los caracteres opuestos y complementarios de los anteriores. Las mujeres de la familia y algunas otras del entorno, que actúan como espejo redundante, son las portadoras de las cargas viriles «vivas» que equilibran, ahondando la inversión en este sentido, a las potencias viriles «muertas» del padre. No casualmente el abuelo materno se llama Andrés (*andros*: varón) e invoca la fábula de la Bella Durmiente y el Príncipe Encantador para referirse al cubano actual: es un ser femenino y adormecido que espera la llegada del caballero armado de espada que lo/la despierte.

La casa de José es un matriarcado doméstico, cuya cúspide ocupa la abuela: Augusta, la divina. Ella conoce la ley, la administra, y somete a los demás números del grupo. Opina el narrador que «la casa entera se ponía a disposición de la anciana, aún el Coronel la obedecía y obligaba a la religiosa sumisión» (...) «su secreto principio (era) que lo deficiente e incumplido debía destruirse». La abuela organiza las comidas, conservando su rol de madre alimentaria, pero las comidas son ágapes, o sea

conversaciones pedagógicas de sobremesa, en las cuales se instruye a la familia a partir del orden articulado por la matriarca. Cerca, hay otras madres con hijos varones que han dejado en el anonimato o la sombra las figuras de los padres: Mamita, «de orígenes silenciosos», que ha criado, ella sola, a varios hijos, y Sofía Kuller, que vive encerrada con su único hijo.

La madre, por fin, se llama Rialta, que es la feminización de Rialto, uno de los puentes más característicos de Venecia. Esto permite connotar a la madre con el mundo abigarrado y estetizante de la ciudad lacustre, definiendo, en este sentido (lo mismo que en Proust) la visión del narrador como cargada de erudición artística. *Paradiso* puede ser leída, en esta perspectiva, como una obra «veneciana», es decir, impregnada de elementos maternos.

La figura del puente, además, asociada al nombre de la madre, indica que se trata de un ser fronterizo e iniciático. En los relatos formativos, el héroe suele llegar a un puente cuando ha de acometer una nueva etapa de su vida, cuando ha de saltar un límite, abismo o río, usualmente. La madre es fronteriza porque, como un puente, une a José con lo paterno, es decir con el abuelo Andrés, que es la virilidad viva. Su carácter pontal es advertido por el Coronel, que se enamora de ella cuando la imagina en figura de puente, de frontera, de iniciación y de cambio de estado, quizá de vínculo con el aún inexistente hijo. Tal vez, Rialta une al Coronel con su propia y distante figura paterna

Así como el padre recuerda un pasado infernal y mortífero, la madre evoca su niñez en Jacksonville como una estancia en el país de la utopía, tanto que lo denomina Orplid o Atlántida (nombres utópicos tomados de Eduard Mörike y Platón, respectivamente). De la madre recibe José, entonces, los dos decretos fundamentales de su identidad: el primero es que la tierra de Utopía existe, con sus connotaciones de Paraíso infantil, de lugar anterior a la historia y de una contemporánea y constante inocencia; el segundo, que tal vez José sea el heredero del Coronel, es decir el contenido de la historia no contada, tachada o postergada por el narrador: «las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida» son, justamente, las de su madre, cuando le dice que alguno de ellos (la madre o cualquiera de los hijos) ha de transfigurarse para suplantar al padre muerto. Queda abierta la incertidumbre acerca del titular de la herencia y, una vez más, se advierte la ausencia del deseo paterno que designa al sucesor. Tal vez sea una mujer, la madre o la hermana que tiene el viril y sugestivo nombre de Violante, el/la que viola.

Emergente de ese cuadro de fuerzas, José Cemí parece una enésima reedición del bíblico José: como él, es casto, ya que el libro nada nos dice de su sexualidad, y es, etimológicamente, «el que crece», el adolescente. Repudiado por su padre, buscará su identidad en el exilio, convirtiéndose en favorito de Faraón. De José Cemí nada sabremos al respecto, dado que el relato lo conserva dentro de los límites de su adolescencia. Algo va a empezar al fin de *Paradiso*, pero no sabemos qué. José Cemí, en tanto, adolece (es adolescente), padece una carencia, la falta de infancia. Ello se convertirá en una ética literaria y sexual, según veremos.

A su definición como carente contribuye su carácter de enfermo. Nomás empezar el texto, lo vemos salvado de un ataque de asma por el aya Baldovina. La enfermedad se vincula con el milagro. La santidad y lo divino. José, que parece un infante sacado por la dueña de un castillo que se derrumba («el teatro nocturno de Baldovina»), vuelve a ser rescatado de la muerte por otro criado, el gallego Zoar, comparado con San Cristóbal, lo cual hace de José una suerte de Cristo (*Christoforos*: el que lleva a Cristo). El Coronel atribuye carácter milagroso a la intervención de Zoar. Luego lo salva la madre, con friegas de coñac, cuando las curas de agua del padre lo llevan, de nuevo, al borde de la asfixia. Siempre la muerte, en *Paradiso*, se presenta como un obstrucción bucal por parte del padre. Es como si éste quisiera cortar el vínculo del hijo con el mundo, en tanto la abuela y la madre lo restablecen por medio de la comida. Es muy sabida la abundancia de datos gastronómicos que aporta el narrador en el libro y cómo es tema de conversación reiterado el detalle coquinario de la vida doméstica.

Falo muerto, amenaza de asfixia y pérdida de la infancia son compensadas por José con metonimias fálicas, de carácter erudito y artístico, que su mirada va reconociendo y su memoria va atesorando desde temprana edad: la flauta, la columna de Luxor, la vara de almendro, la tiza sustraída en la escuela (transgresión y herramienta de la escritura, recordemos a Fibo y al Coronel niño). A veces caracterizadas como hieroglifos, como signos sagrados, estas metonimias organizan un código de eufemismos, que permite mencionar lo que está prohibido nombrar. Tal vez, al hacer de este código un sistema estético, siendo el arte una impregnación materna, podamos ver que la madre oculta al falo paterno y ofrece al hijo un abanico de palabras deslizadas y enmascaradoras. De algún modo, la fantasía de la escena parental (el padre penetrando a la madre) convierte al cuerpo de la madre en máscara del miembro paterno y obliga, entonces, a la primera metonimia, uno de los cimientos de la cultura. El texto divagante del barroco sería esta proliferante colección de eufemismos, una suerte de falo que no logra incorporarse del todo, agobiado por la carga de su propia exaltación oblicua y disimulada.

A partir de José tenemos una pequeña constelación de personajes masculinos que sirven de coadyuvantes o espejos para su defectuoso desarrollo como héroe de la falsa historia. El más sugestivo me parece Oppiano Licario, antiguo combatiente de la guerra europea (Francia, 1914/1918), inválido como tal soldado por una herida en la espalda (de nuevo las famosas traseras lezamianas). Tiene, de algún modo, la profesión militar del padre, pero aparece en escena por el lado materno, ya que es amigo del tío Alberto Olaya, hermano de la madre. Conoce al padre el día en que éste va a morir y es depositario de sus últimas palabras (¿las que instituyen al sucesor?). A su vez, el tío Alberto es el hijo favorito y demoníaco de la abuela y José lo reconoce como de su familia (obviamente: la materna). Por aquí, Oppiano se relaciona, entonces, con el parentesco matrilineal de los Olaya. Sabemos que Lezama redactó y no concluyó una secuencia de *Paradiso*, llamada, precisamente, *Oppiano Licario*. Volve-