

Maximino Cacheiro Varela

EL SENTIDO IRISADO
LEYENDO *PARADISO* DE JOSÉ LEZAMA LIMA

Editorial
Academia del Hispanismo

2010

Índice

I
El folklore en *Paradiso*
· 9 ·

II
El sentido de los sentidos en José Cemí
· 21 ·

III
EEUU en *Paradiso*
· 35 ·

IV
Una tipología de las sexualidades
en Lezama Lima
· 51 ·

V
APÉNDICE
· 63 ·

“El fulgor del fetiche”,
una reminiscencia de *La Cantidad Hechizada lezamiana*:
Poemas de Maximino Cacheiro
y el imaginario poético de Lezama Lima
por Marie-Christine Seguin

COLOFÓN
· 91 ·

EL FOLKLORE EN PARADISO*

Octavio Paz, en homenaje póstumo a su amiga la gran María Zambrano, afirmaba:

Creo que hay dos razas de escritores: aquellos que desaparecen bajo su escritura y aquellos que consiguen que su voz se filtre a través de los desfallecimientos y opacidades del lenguaje escrito, cuando leo a María, la oigo¹.

Lo mismo podíamos decir del *Paradiso* de Lezama Lima que aparentemente se podría catalogar de novela neoculterana, neobarroca e incluso libresca. Sin embargo, el componente oral resonando en la escritura lezamiana, las pulsiones de su cuerpo dando vida a la melodía de su prosa es indudable. Incluso podríamos decir que vemos físicamente a Lezama cuando escribe. Esta es la opinión de quienes lo conocieron. Manuel Pereira, discípulo suyo el Curso Délfico, subraya:

Como todo cubano de raíz, Lezama fue ante todo un conversador... La abrumadora erudición expresada en un torbellino de citas y anécdotas que iban desde las *Vidas Paralelas* hasta *La montaña mágica*, entrevesadas de golpes de humor popular que hacían de su charla todo un acontecimiento, Cuando Lezama empezaba a hablar todo el mundo se detenía a escucharlo².

*P= José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. de Eloisa Lezama Lima, Madrid, Cátedra, 1993.

¹ Octavio Paz, *La voz que venía de lejos*, en Homenaje a María Zambrano, México, El Colegio de México, 1998, p. 25.

² M. Pereira Curso Délfico, en J. Lezama Lima, *Paradiso*, ed. de Cintio Vitier, Archivos, 1998.

De opinión semejante, aunque escrita con los resabios estructuralistas lacanianos de la época, es la del escritor cubano Severo Sarduy:

Los personajes y la intriga no son sino excesos de desbordamientos, reverberaciones de ese signo eficaz que en un cierto modo puede identificarse con la *Suprema Verba* de la que habla Lezama: no se presenta en la página, en un plano de dos dimensiones, denotativo y funcional, vehículo de una información más, sino al contrario, que posee "sus dimensiones" de "expresividad, ocultamiento y signo"³.

Lo popular elevado a rango aristocrático.

Pero además, Lezama como todo gran poeta metido a novelista, introduce en la textura narrativa elementos del folklore popular cubano, en este caso, fundamentalmente la copla y la décima, para darle a la novela un efecto de cultura popular cantada. Lo popular elevado a rango aristocrático como las canciones e Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado o García Lorca.

En el primer capítulo de la novela, cuando ya el pequeño Cemí había sido víctima de las ronchas que habían invadido a su cuerpo (llagas símbolo), se le describe como a un animal del arca de Noé, para penetrar en la tierra, señalando su destino profético. Su hermana Violante, en el campamento, con la música de fondo de los sonidos metálicos de las dianas (asociadas al amanecer de la resurrección de Cemí), con un deje irónico y cariñoso, canturrea una cancioncilla improvisada, que es una recreación de una nana, al mismo tiempo que la luz que entraba por la ventana focalizaba la figura del niño (que significa que iba tomando cuerpo como personaje):

Pepito, Pepito
si sigues jugando
te voy a meter
un pellizquito
que te va a doler
(P, p. 118).

En el capítulo III, los protectores y patronos de Andrés Olaya, el señor Michalena y la señora Blagalló (que es cantante), le ruegan al

³ S. Sarduy, Un Heredero, en J. Lezama Lima, *Paradiso*, ed. de Cintio Vitier, Archivos, 1992, p. 592.

secretario que les acompaña a las súplicas que el matrimonio estéril va a profesar en el altar de la casa dedicado a la Virgen de la Caridad del Cobre (la patrona de Cuba). La señora , Juana Blagalló, en un reclinatorio, coge de la mano a Andrés Olaya, se arrodillan en un cárdeno cojín e invocan a dúo una plegaria con ritmo litúrgico popular (la señora entona la plegaria acompañada de Andrés y no de su marido para que tenga mayor efecto):

Virgen de la Caridad, de la Caridad
dadnos la fecundidad, oh fecundidad
(P, p. 164).

Al lado Alberto, el primo Olaya, la simpática, oveja negra de la familia, perteneciente a esa categoría esencial de la vida que Lezama llama mundo órfico, y que de niño está exiliado con su familia, los Olaya, en Jacksonville (Florida). Después de la muerte en trágico accidente de Andresito, el niño prodigio de la familia, Andresito hace uso del violín de éste a modo de guitarra (un modo de rendirle homenaje). En el puerto de Jacksonville improvisa una melancólica canción en la que se añora a Cuba y que es premonitorio de la muerte de su Abuela, Cambita la hija del Oídor:

Ya se aproxima la hora,
Ya se aproxima la hora,
En que la vaquita va al bacán.
Rasca
El matadero, al matadero
(P, p. 180).

En el capítulo VI, a la vieja Mela , antigua furibunda independentista, no le sienta nada bien que su nieta Rialta se vaya a casar con José Eugenio Cemí, perteneciente a una familia ex-realista, y en plena reunión, dejando de lado la fineza cubana, disculpándose de su voz ronca tomada por el asma y el frío (para subrayar las penurias del exilio), entona una de las canciones populares guerreras de la época:

El que diga que prefiere el hispano
Al cubano libre que llaman mambí,
Es un pillo que no tiene patria
Y que con extranjeros merece vivir.

Cubanos venid, españoles volad,
Y veréis esa estrella radiante

Que anuncia progreso y ofrece la paz
(P, p. 245).

Ante la salida inoportuna y provocadora de la todavía aguerrida Mela, José Cemí, con fineza criolla, aunque se encara a ella (como reprochándole su salida de tono), no le concede importancia al hecho, como si fuera un paréntesis de la conversación.

José Eugenio Cemí, que gozaba de popularidad entre todos los estudiantes de la Universidad, tanto profesores como estudiantes, en la noche de su boda con Rialta, un grupo de estos últimos, al entrar por la puerta mayor de su casa, entonaron una serenata popular burlesca que para la ocasión traían preparada:

Cemí, Cemí,
No venimos a tu boda,
No venimos a tu boda,
Porque no tenemos frac,
Porque no tenemos frac,
Frac, frac, fraaaaaacccc
(P, p. 254).

En el capítulo VI vemos como el padre de Cemí, José Eugenio, hombre dotado de gran vitalidad, inteligencia y sentido del humor, no logra comunicarse con su hijo por querer reducirlo a su imagen y semejanza (tampoco intuye que el niño está tocado por una sensibilidad especial). Cuando el niño despierta traspasado por el asma y se esconde detrás de una cortina, el padre, con voz cavernosa, se burla de su hijo con una cancioncilla en la que se pronunciaba su nombre (a Lezama se le conocía familiarmente por Bolín, Bolán con pronunciación del nombre afrancesada):

Cuando nosotros estábamos vivos,
Andábamos por ese camino
Y ahora que estamos muertos,
Andamos por este otro.
Tilín, Tilán
Míralo detrás de Bolán
(P, p. 277).

Al niño le aterrorizaba que el padre jugara con una burla donde él era el muerto, y con esa imaginación tan sensible de la que estaba dotado, trataba de figurarse la muerte con imágenes de rostros conocidos para aprender el significado de la muerte.

En el capítulo VII tiene lugar en la Habana un duelo en un café, a guisa de pista poética, con coplas, entre un mexicano disfrazado de charro y Alberto. Más tarde un guitarrista que acompaña a Alberto en un coche entona unas décimas proféticas.

La copla entró en Cuba con los primeros conquistadores; Lezama, en *La Expresión Americana*, afirma:

El corrido está situado entre el recorrido del romance y la intensidad de la copla. Nace como la cuarteta de la copla que se debilita y busca apoyo en la cadena del romance, Como está hecho para narrar, no alcanza la intensidad de la copla acogida a un instante del frenesí y del sollozo⁴.

LA COPLA

Y en el capítulo X de *Paradiso*, a un ebrio guaguero, acompañado de una guitarra y que canta unas coplas, se le identifica con la más autóctona y requintada poesía:

Estoy como lo soñó Martí, la poesía sabrosa, sacada de la guitarra con azúcar, con el lazo azul que le puso mi chiquita. (P, p. 474).

Y los poetas cubanos del siglo XIX, Francisco Pobeda y Armenteros, Juan Cristóbal Fajardo (Cucalambé), Ramón Vélez y Herrera, con Martí a la cabeza, hacen uso sistemático de la copla como expresión de acrisolada cubanía.

En el capítulo mencionado, a un guitarrista mexicano disfrazado de charro, vestido de negro de saluminado, con una guitarra manchada, rostro sudoroso por la falta de aseo, el exceso de luces le daba un resplandor infernal. Se esperaba de él quejumbre de la primera copla como una lamentación rogativa regada de sales amoniacales. Más parecía su aspecto el de un averroísta en el trance de lanzar las siete piedras sobre el Gran Satán de Mina (p. 330), señala el narrador para darle trascendencia teológica al duelo coplero. Suelta la primera copla:

⁴ J. Lezama Lima, *Obras Completas*, t. II, Madrid, Aguilar. 1977, p. 356.