

**IMAGEN Y PLIEGUE: EN TORNO A UNA TEORÍA DE LA
CULTURA EN *PARADISO* DE JOSÉ LEZAMA LIMA**

by

David Mayanin Tenorio-Rochon

A thesis submitted to the Department of Spanish and Italian
In conformity with the requirements for
the degree of Master's of Arts

Queen's University

Kingston, Ontario, Canada

(December, 2010)

Copyright © David Mayanin Tenorio-Rochon, 2010

Resumen

Estudio de la teoría de la cultura en la novela *Paradiso* (1966) del escritor José Lezama Lima en relación a las menciones a obras de pintura, escultura, arte-objeto, arquitectura y música, así como a los aspectos claves que la constituyen. La metodología utilizada se basa en la teoría del pliegue desarrollada en los postulados culturales y estético-filosóficos de Gilles Deleuze. La tesis consta de los siguientes capítulos: Introducción: El peso de lo irreal: Imagen, cultura, poética. I, *Paradiso: La maison baroque*. II, Galería de coral: Estudio libre de pintura y escultura. III, Arquitectura de la Imagen. IV, Sinfonía de la Imagen: con la música por dentro. El último capítulo realiza la interpretación y conclusión general, centrándose en las tres nociones que sustentan la teoría cultural del escritor: lo barroco como expresión cultural del ser americano, la imagen como clave cultural y el mito como espacio de la cultura.

Agradecimientos

A lo largo de este proceso de investigación y redacción han sido muchas las personas cuya colaboración ha resultado indispensable. Quisiera primeramente extender mi más profundo agradecimiento a Ana Belén Martín Sevillano, directora de esta tesis, por su ardua labor de revisión y corrección de los manuscritos, por sus valiosos comentarios y sugerencias y por la orientación profesional que me ha brindado. Su perseverancia, integridad y excelencia académica han dejado una marca indeleble tanto en mi vida profesional como en mi persona.

Asimismo, quisiera mencionar mi agradecimiento a cada uno de los miembros del Tribunal de alegación de este trabajo: Daniel Chamberlain, George Lovell y Peter Thompson, y a todos aquéllos que conforman el Departamento de Español e Italiano de Queen's University. Me gustaría también reconocer la excelente asesoría de Laurie Young, secretaria del departamento, sin cuya ayuda el proceso administrativo se hubiera hecho muy difícil. Además, quisiera agradecer especialmente a la bibliotecaria Nathalie Soini su inestimable ayuda con el material bibliográfico.

En cada página de esta tesis está presente la confianza, el afecto y el apoyo sincero de todos mis amigos, familiares y colegas. También, quisiera agradecerle sinceramente a Denis su constante motivación a lo largo de este proceso y la confianza que ha mostrado en mi capacidad para finalizar este proyecto.

Por último, quisiera expresar desde lo más profundo de mi ser la mayor muestra de agradecimiento y afecto a Dios por develar aspectos muy oscuros de mi pensamiento, y cuyo Espíritu me acompaña constantemente.

Índice

Resumen.....	i
Agradecimientos	ii
Índice.....	iii
Introducción. El peso de lo irreal: Imagen, cultura, poética	1
Capítulo I. Paradiso: <i>La maison baroque</i>	17
Capítulo II. Galería de coral: Estudio libre de pintura y escultura.....	44
Capítulo III. Arquitectura de la Imagen	73
Capítulo IV. Sinfonía de la Imagen: con la música por dentro.....	90
Interpretación y conclusión	107
Bibliografía.....	118

Introducción

El peso de lo irreal: Imagen, cultura, poética

En su obra *Le pli: Leibniz et le baroque* (1988), Gilles Deleuze arguye que cada organismo, constituido en sí mismo de materia “se define por su capacidad de plegar sus partes al infinito” (13).¹ Partiendo de un análisis ontológico de los postulados físico-matemáticos de Leibniz, Deleuze propone que la materia, orgánica e inorgánica, se constituye por un sinnúmero de pliegues, despliegues y repliegues que representan diferentemente las manifestaciones de las fuerzas y contactos que dicha materia establece con otros elementos. Así pues, cada tipo de materia presenta un orden determinado de fuerzas que la definen, “inorgánica u orgánica, es la misma materia, pero no las mismas fuerzan activas que actúan sobre ella” (11).² La materia inorgánica se encuentra bajo la influencia de fuerzas plásticas y elásticas (fuerzas externas) las cuales la moldean y la definen, en tanto que ésta es una extensión de la manifestación del universo. Por el contrario, en la materia orgánica las fuerzas que la dominan se producen desde su mismo interior; es una individualización interna que a su vez “es una interiorización del exterior, una invaginación del afuera que no se produciría si no hubiera verdaderas interioridades *en otras partes*” (12).³

¹ “se définit par sa capacité de plier ses propres parties à l’infini” [...]

² “[i]norganique ou organique, c’est la même matière, mais ce ne sont pas les mêmes forces actives qui s’exercent sur elle”.

³ “C’est une intériorisation de l’extérieur, une invagination du dehors qui ne se produirait pas toute seule s’il n’y avait des interiorités véritable *ailleurs*”.

Deleuze entiende que en cada organismo existe un sistema complejo de interacciones, ya que la materia está compuesta de elementos orgánicos e inorgánicos de cuya interacción emerge el pliegue (*pli*). Éste, a su vez, se convierte en despliegue y repliegue a medida que entra en contacto con otras manifestaciones dentro y fuera de sí. Consecuentemente, “plegar-desplegar ya no significa simplemente tensar-destensar, contraer-dilatar, sino envolver-desarrollar, involucrar-evolucionar” (13)⁴: la operación del pliegue implica una cierta transmutación, transfiguración, y transcontinuación de la materia.

Asimismo, Deleuze aboga por una concepción espiritual de la materia al atribuirle alma puesto que,

[i]l n’y a pas seulement du vivant partout, mais des âmes partout, dans la matière. Alors, quand un organisme est appelé à déplier ses propres parties, son âme animale ou sensitive s’ouvre à tout un théâtre, dans lequel elle perçoit et ressent d’après son unité indépendamment de son organisme, et pourtant inséparable (1988:17).

En el Barroco, Deleuze encuentra una expresión en donde el cuerpo y el alma, lo palpable y lo invisible, existen en una compleja comunión,

[l]’âme dans le Baroque a avec le corps un rapport complexe : toujours inséparable du corps, elle trouve en celui-ci une animalité qui l’étourdit, qui l’empêtre dans les replis de la matière, mais aussi une humanité organique ou cérébrale (le degré de développement) qui lui permet de s’élever, et la fera monter sur de tout autres plis (1988:17).

⁴ “Plier-déplier ne signifie plus simplement tendre-détendre, contracter-dilater, mais envelopper-développer, involuer-évoluer” [...]

Adoptando parcialmente la terminología de Leibniz, Deleuze interpreta el concepto de la “mónada” (*monade*) para representar el proceso de interacciones entre almas. Dentro de esta dinámica monádica, el pliegue se muestra en constante movimiento, manifestándose en despliegue y repliegue. A cada etapa de transmutación sigue una “inflexión” o “inclusión”, dependiendo del tipo de cambio que sucede en la mónada. A partir de esta dinámica meta-interactiva, la mónada podría ser vista como la expresión y transformación de distintos pliegues, despliegues y repliegues, formando en sí misma un entramado, fruto de múltiples y variadas concatenaciones.

El objetivo del presente estudio es precisamente hacer un análisis de la novela *Paradiso*, escrita por el cubano José Lezama Lima, teniendo en cuenta los postulados deleuzianos del “pliegue” y de “la casa barroca”. Cuando *Paradiso* se publicó en 1966 en La Habana, Lezama, que entonces contaba ya con 56 años, era una de los escritores más importantes del campo literario cubano y latinoamericano del momento. Licenciado en Derecho por la Universidad de La Habana solamente se desempeñó como abogado en los inicios de su vida profesional, ya que durante la mayor parte de su vida se dedicó de manera exclusiva a la literatura. Poeta, investigador, asesor literario y crítico de artes con afinidades por la mística órfica y gnóstica, entró de lleno en el campo literario con la publicación de su ensayo *Tiempo negado* en la revista *Grafos* en 1935. Después de esto se dedicaría plenamente a la poesía; el poemario *Muerte de Narciso* (1937) es hoy uno de los hitos poéticos más importantes del siglo XX. Lezama contribuyó enormemente a la divulgación cultural con las tres revistas que fundó y dirigió, de las cuales *Orígenes* (1945-1956) es la más representativa. Sintomáticamente en 1972, el escritor cubano

recibió el Premio Maldoror de poesía en España; y en Italia, se le otorgó el premio a la mejor novela hispanoamericana traducida al italiano por su novela *Paradiso*. Sin embargo, tras la publicación de esta novela, las autoridades políticas y culturales de Cuba, entonces soviéticas, condenaron al autor al silencio y al ostracismo interno, en el que triste, pero dignamente sobrevivió durante los últimos diez años de su vida.

Paradiso viene a representar un nuevo modelo de escritura con el cual la articulación de la teoría de la Imagen del escritor permite la elaboración de un tipo de metáfora que escapa de cualquier proceso de historicidad cultural. *Paradiso* es sin lugar a duda la *opus magna* del escritor. En ella se conjugan las teorías de la Imagen y de la eras imaginarias como parte de su sistema poético del mundo, creando una realidad ajena a cualquier realidad racional.

A la luz de la teoría del *pliegue* de Gilles Deleuze, *Paradiso* sería el ensamblaje de varias expresiones artísticas (despliegues) que se encuentran fundidas por la manifestación americana del barroquismo y que proponen una visión singular de entender la realidad cultural a través de la Imagen. *Paradiso* sería una *mónada de pliegues* culturales que se dobla y desdobra transformando y metamorfoseando los signos estéticos de una cultura de base esencialmente occidental, que es así repensada por el propio autor. El contenido de esta visión cultural, sus metáforas e imágenes, son saltos y sobresaltos sobre conceptos estéticos de la historicidad. Así pues, la poética de Lezama en *Paradiso* podría entenderse como un particular choteo⁵ de la mirada. *Paradiso* supone una mirada

⁵ En su edición electrónica, la Real Academia Española define el sustantivo “choteo” como “burla, pitorreo”. Jorge Mañach y Robato, en una conferencia dictada en La Habana bajo el título de *Indagación del choteo* (1928), expuso su teoría sobre la idiosincrasia y cultura cubanas. Mañach relacionaba dos

múltiple o una mirada multiplicada que viaja desde los orígenes en un movimiento rotatorio hacia la médula de la cultura, expresada por la poética lezamiana y convertida en la solución al enigma de la creación estética.

En vista de lo anterior, la presente investigación examinará los procedimientos utilizados por Lezama para establecer un diálogo estético entre texto y obra artística (pictórica, escultórica, arquitectónica y musical). En concreto, nuestro estudio considerará la imagen y la metáfora como las estrategias poéticas y discursivas que sirven a Lezama para construir un diálogo meta-cultural permanente. Asimismo, la presente investigación explora cómo se relaciona este diálogo estético con el sistema poético del mundo esbozado en las “eras imaginarias”, analizando cuál es la visión del mundo y de la cultura que este diálogo supone. Por último, se estudiarán los resultados que estos múltiples diálogos tienen en la concepción de la teoría cultural que subyace en la cosmogonía que plantea el autor en su novela.

expresiones habituales en el habla popular cubana: “tirarlo todo a relajo” y “no tomar nada en serio”, interpretando como hipérbolas las palabras “todo” y “nada”, ya que hasta la actitud más burlona considera algunas cosas serias. Para Mañach, el choteo es una característica antropológica, psíquica y socio-cultural que define algunos aspectos intrínsecos de la cubanía. Como hábito, el choteo es un acto de irrespetuosidad dirigido hacia una figura de autoridad; así, el choteo es un proceso socialmente nivelador que conlleva una tendencia a la familiaridad. Mañach distingue entre dos tipos de choteo: el jocoso y el escéptico. El primero es ligero e ingenuo; admite que existen cosas serias, pero no les da importancia. El segundo es serio y escéptico, “es un vicio de la óptica mental o de la sensibilidad moral” (50). Así, aquellos que practican el segundo son, a juicio del autor, iconoclastas. De cierta manera, el choteo constituye una sátira antropológica con la que el cubano medio contradice a la autoridad a través de la burla. En este sentido, el choteo supone una crítica social que cuestiona los valores de la autoridad. Paralelamente, *Paradiso* sería ese “choteo” de miradas, de imágenes, en el que se contraponen los métodos por medio de los cuales se plantean los distintos discursos artísticos. Dentro del ámbito literario, *Paradiso* es una obra que escapa a cualquier clasificación debido a su singular composición como texto literario, de ahí que críticos como Jolanta Bak (1984) la hayan calificado de “novela-poema”.

Algunos argumentarían que en *Paradiso* las alusiones a las diferentes formas de arte son modestas comparadas con aquéllas de naturaleza filosófica, literaria y religiosa.⁶ Sin embargo, *Paradiso* viene a ser el *opus magnum* en donde los postulados previos del escritor, el sistema poético del mundo, la doctrina de las eras imaginarias y la Imagen, convergen para establecer un auténtico marco teórico-cultural. El presente análisis surge de la necesidad de profundizar en el contenido, diálogo y propósito cultural que *Paradiso* transmite, en tanto obra artística, con su lectura. Pocos han sido los estudios que examinan la cultura y las artes en la obra de Lezama, tanto en la novela como en la ensayística y la poesía.⁷ Asimismo, no existen estudios que sitúen la novela de Lezama en el contexto de la teoría cultural, lo cual supone entender que las numerosas alusiones a momentos, obras y escuelas de arte no surgen de un cuidado proceso compositivo sino que se insertan en la obra de manera casual.

Paradiso ha suscitado una gran cantidad de literatura crítica que cubre una gran cantidad de temas, desde el análisis socio-político hasta su intertextualidad con la literatura del Siglo de Oro español. Sin embargo, nada se ha dicho en concreto sobre el diálogo artístico, estético y cultural que se establece en sus páginas mediante la referencia, la cita o la inserción de diferentes medios y expresiones culturales. Este

⁶ En “Escritura-pintura y reproducciones en Lezama Lima”, Javier Vilaltella subraya la importancia de profundizar en las aportaciones que la poética y obra de Lezama Lima aportan a la teoría cultural. Aunque el crítico sustenta que la riqueza cultural en la obra de Lezama Lima es extensa, señala que es en la obra ensayística más que en la novelística donde aparece una particular crítica y teoría de la pintura, y no sólo de la occidental sino también de la cubana e iberoamericana.

⁷ Destacan principalmente el monográfico *Para un teoría de la cultura: La expresión americana de José Lezama Lima* de Remedios Mataix, y los artículos “Lo cubano en *Paradiso*” de Roberto González Echeverría, “José Lezama Lima: configuración mítica de América” de Leonor Ulloa y Justo Ulloa, “Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima” de Irlemar Chiampi, y “Escritura-pintura y reproducciones en Lezama Lima” de Javier Vilaltella.

estudio se propone como una incursión en esos espacios inexplorados de la obra del escritor. Entiendo que es de gran importancia profundizar en la visión cultural del autor ya que su obra se propone en su totalidad como un único proyecto cultural: la búsqueda de los orígenes. Ya en *La expresión americana* (1957) y en *Muerte de Narciso* (1937), obras de distinto carácter pero unidas por el postulado de la Imagen, se vislumbra la preocupación e interés por establecer un diálogo cultural por la vía poética.

De la misma manera entiendo que resulta relevante la exploración de la teoría cultural del autor si tenemos en cuenta su gran influencia en los artistas y escritores cubanos posteriores. Asimismo, el presente análisis tiende a presentar aproximaciones de carácter multidisciplinar, específicamente procedentes de los estudios culturales. Las investigaciones realizadas desde la óptica tradicional de los estudios literarios se centran en su mayoría en las manifestaciones lingüísticas, meta-literarias y poéticas presentes en la obra del escritor, así como en la labor literaria del mismo. Parte de esta tendencia tradicional se debe al hermetismo de la obra de Lezama, que vendría a tener varios niveles (Xirau, 1978). Primeramente, Lezama es hermético sencillamente por instinto. En *Mitos y cansancio clásico* (1957), el autor confiesa que su búsqueda del saber nace de que según su entender “sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento” (214). Por otra parte, Lezama es hermético por vocación barroca y religiosa. En este sentido, esa tendencia hacia lo barroco es evidente en la evocación con la que el autor llega a plasmar abanicos de imágenes y metáforas cargadas de vivencias oblicuas, combinando conceptos místicos y alquimistas de carnalidad, salvación, muerte y resurrección a través de la

palabra. Además, Lezama señala repetidamente su interés por lo hermético en la historia, en particular por las sectas órficas, délficas y gnósticas. Ya en su doctrina de las “eras imaginarias” el autor concede un gran peso a la tradición órfica, relacionada con prácticas y ritos que permiten la trascendencia espiritual por vías teístas.

En la obra de Lezama hay un intento por escapar a la representación excesivamente realista, así como también se evita la expresión extrema de subjetivismo propia de las vanguardias o del romanticismo. En nuestro autor se presenta una manera íntima, vocacional y espiritual de interpretar y conjurar los signos del mundo, la experiencia y la esencia, lo tangible e imaginable en el plano de lo real.

En su exégesis sobre Lezama y sobre lo barroco en la cultura cubana, el escritor Severo Sarduy afirma que

Lezama es, en nuestro espacio, ese antecesor; es su obra la que desde el porvenir, regresa o invita a que la convoquemos para que en su advenimiento ese porvenir se haga presente. Así, quien vivió en la vocación del verbo encarnado, del tiempo enemistado, subvierte con su palabra que regresa hacia nosotros el sentido del tiempo (1988: 590).

Sarduy señala así el carácter fundacional y generador de la obra de Lezama. En este sentido entiendo que el alcance de Lezama, así como su capacidad de adelantarse a su época radica en la maestría con que el autor conjuga y deconstruye los signos culturales que Occidente ha adoptado como característicos. En concreto, *Paradiso* explora la estética y la historicidad artística en una suerte de dinámica mitológica que oscila entre deconstrucción y creación, formulando un particular *logos estético* que

traspasa las fronteras dictaminadas por cualquier historiografía, ya sea positivista, reduccionista o posmoderna.

La palabra de Lezama se articula de modo tal que escapa las categorizaciones, creando en sí misma un modelo alternativo para la concepción de la historia, y como parte de ella, de la cultura, puesto que para el autor “la [I]magen es la causa secreta de la historia” (1981: 19). La Imagen, o *imago*, es una representación de la cultura en tanto que la primera lleva acabo la transformación, metamorfosis y analogía de la segunda. Para Lezama la cultura

[e]s también una segunda naturaleza, tan *naturans* como la primera; el conocimiento tan operante como un dato primario. El extremo refinamiento del verbo poético se vuelve tan primigenio como los conjuros tribales. La luna, dice el profesor Mc Hugh en el Ulises, se olvidó de Hamlet (1958: 49).

Es así como Lezama interpreta el fenómeno cultural, formado y tejido por la creación poética, a través de la cual el poeta plasma la segunda naturaleza de los seres mediante la Imagen, permanencia a la que se accede por la vía de la palabra.

La cultura no es la progresión sino el resultado de las transformaciones, y transgresiones, de la Imagen, y ésta es permanencia, reconocimiento, lo que gravita hacia el infinito. Para que la Imagen pueda permitirnos enfocar el tiempo en un instante preciso de la historia y de la cultura, es necesario contar con otro elemento que conduzca a ese detenimiento. Éste es el uso de la metáfora, lo temporal, la analogía de un instante que tiende hacia la Imagen para que de esta manera logremos entenderla como “[...] absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles” (1988: 300). La metáfora es la intención que permite la forma de una semejanza pues “cuanto

más elaborada y exacta es una semejanza a una Forma, la imagen es el diseño de su progresión” (301). Así pues, la imagen y la metáfora son los elementos medulares del sistema poético de Lezama, y en conjunto, de su estética. El propio autor explicaba así su trascendencia:

[Imagen y metáfora] permanecen fuertes en el desciframiento directo y las pausas, las suspensiones que entreabren tienen tal fuerza de desarrollo no causal que constituyen el reino de la absoluta libertad (304).

Es dentro de esa absoluta libertad que Lezama construye una estética basada en la labor poética. Nuestro escritor ejerce la “vocación del verbo encarnado” para darle un nuevo significado, un significado que eleva los sentidos. El crítico Ramón Xirau ha explicado que, a través de la palabra, Lezama

constituye una nueva imagen del mundo, una verdadera “naturaleza sustituida”, nueva realidad que ingresa en la historia para que a través de la imagen se eleven espiritualmente –también sensualmente– los sentidos, las percepciones, los pensamientos (1978: 86).

Ciertamente, la tradición histórico-cultural del autor de *Paradiso* es fundamentalmente occidental, europea, aunque escapa a cualquier clasificación debido a su amplia riqueza. En este sentido resulta fundamental revisar la doctrina que el autor expuso en su clasificación de “eras imaginarias”, en las que realiza una composición arquetípica de signos culturalmente sincretizados. Para mayor claridad, y como futura referencia, se presenta a continuación un cuadro esquemático de las diferentes eras y de su contenido.

Eras Imaginarias

1ª. Filogeneratriz: en ella se encuentran las tribus remotas de idumeos y escitas, aludidas en el libro de *Génesis*. Destacan en esta era lo totémico y fálico, la sexología angélica, y se hallan continuaciones de ella en Boehme y Swedenborg.⁸

2ª. Recoge fundamentalmente el culto a *thanatos* de los egipcios, y se centra en Osiris y en los signos de los muertos.

3ª. Centrada en Orfeo y los etruscos, en lo clásico, de donde germina la mayor parte del pensamiento lezamiano, eslabonando sus postulados de vida, muerte y resurrección.

4ª. Remite al periodo cesáreo y al merovingio, donde los reyes funcionan como metáforas, como epígonos.

5ª. Alude a la sabiduría taoísta, de las fundaciones chinas, de Confucio y la biblioteca como dragón.

6ª. Culto de la sangre en druidas, incas y aztecas, de civilizaciones prehispánicas, de cultos en contra del mal.

7ª. Enlaza con la anterior para llegar al periodo católico que comprende la resurrección, *charitas*: caridad y gracia.

⁸ El místico alemán Jacob Boehme (1575-1624) en *Aurora* (1960), traza una teosofía en la que introduce conceptos alquimistas para considerar el conocimiento del alma, el bien y el mal, el cielo y el infierno, la naturaleza del cuerpo humano o la muerte y la resurrección. Con respecto a la naturaleza angélica, Boehme expone que los ángeles son representaciones de la divinidad, característica que está presente en el alma de cada ser humano. Así, a la hora de morir, el alma continúa viviendo en un estado cristalino, identificándose con lo puramente divino, y por ende, con lo angélico. Medio siglo más tarde, las ideas teosóficas del alemán harán eco en los postulados del teólogo y místico sueco, Emanuel Swedenborg (1688-1772), quien propone que cada hombre es un ángel. En *Angelic wisdom concerning divine love and wisdom* (1965), Swedenborg sustenta una simbología de base ontológica entre las apariencias externas e interiores, o angélicas, que definen la relación de cada ser humano con la divinidad.

De esta clasificación de las “eras imaginarias” se desprende el carácter unificador de la poética del autor quien, lejos de caer en clasificaciones *ad usum*, realiza una crítica de las posiciones, símbolos, pensamientos y escuelas reduccionistas, como el cartesianismo, el humanismo científico, el materialismo dialéctico, etc. Esta crítica se encuentra sustentada en la visión enciclopédica que el autor adopta al elaborar la concepción, o doctrina, cultural, puesto que para Lezama la cultura no es el resultado de las interacciones entre los diversos acontecimientos de un momento histórico, así como tampoco es resultado del presunto progreso que presupone el historicismo. Para Lezama el fenómeno cultural surge de una superposición que va contra la lógica cronológica de la Historia y que presupone “el nacimiento de otra razón mitológica que no es la razón helénica ni la de Cartesio” (1970:402). La cultura se concibe a partir del mito, que se construye como símbolo y arquetipo y es envuelto por la Imagen. Así, todo aquello que ésta última incorpora, aquello que visto desde la óptica racionalista y reduccionista recibe el calificativo de irreal e imposible, se materializa en la obra de Lezama. Como tal, la visión cultural del autor se sirve de una gran variedad de símbolos, mitos y referencias a obras culturales y épocas artísticas que confluyen por la afinidad que se les otorga en el seno de la obra lezamiana. A través de la Imagen, la imposibilidad logra transformarse y configurarse en posible y, a fin de fomentar en sí misma unidad, despliega una serie de artificios imaginativos, entre los que destacan la vivencia oblicua, con la que se “puede trazar el encantamiento que reviste la unanimidad” (305).

El profesor E.H. Gombrich, en la conferencia *Phillip Maurice Deneke* dictada en la Universidad de Londres, aludía precisamente a que la imposibilidad de obtener un

verdadero discurso histórico-cultural se debía, en gran parte, al reduccionismo y al colectivismo suplantado en valores de individualidad cultural.

[T]here is a whole spectrum of degrees of conversion [...] movements, as distinct as they are, have their own badges which form part of a greater period, without losing their essence (37).

Así pues, la noción de “eras imaginarias” le sirve a Lezama para agrupar e integrar distintos momentos históricos y culturales que han servido de base cultural a Occidente, pero que, a la vez, forman parte de una cosmogonía mucho más renovadora. Otro aspecto que resulta evidente es la importancia de la influencia del arte y la cultura europea en la concepción del universo literario de Lezama. Sin embargo, esta base europea no resta importancia a lo producido en otros lugares y épocas, como la China imperial o la América precolombina. Siguiendo a Deleuze, se podría considerar que la estética y poética del autor suponen un caso de “monadología” cuyos fundamentos, hilados en una serie de “pliegue(s)”, se doblan, redoblan y desdoblan orgánicamente. *Paradiso*, en cuanto proceso cultural, puede ser entendida de la misma manera.

Para mostrar un ejemplo concreto de lo anterior conviene traer hasta aquí un fragmento de *Preludio a las era imaginarias*, en donde se hace evidente el diálogo cultural entre texto y obra artística:

Veamos a Van Gogh agitado por las espirales del amarillo en un fondo donde se extiende aceptación del azul. Una cabellera arde en un amarillo devorada lentamente por un azul bituminoso. Le obsesiona lo estelar fijado en el cóncavo. Sus tormentos tal vez cesarían si su imaginación se desplazase a una era imaginaria, como la asiria, donde lo estelar predomina. Sus espirales se calmarían en un despliegue de cacería, su oro en las tiaras de las consagraciones, sus jardines en la fuga de las azoteas donde se persigue a la estrella. Los azules de Van Gogh son

como una pirámide de sacrificios, donde la espiga de trigo al recibir un lanzazo, parte hacia las estrellas. Lo que irrita es la desproporción enloquecedora entre una cabellera y su gama de azules, frente a la aguja estelar y un mechón de azul nocturno como sucesivo inalcanzable perfecto (1958:371).

Aquí, el pasaje narrativo dialoga con la serie de cuadros “Los girasoles” (1888-1889) de Van Gogh. El diálogo se realiza a tres niveles: primeramente, Lezama considera el efecto visual que produce la estética post-impresionista del pintor. Reflexiona en particular sobre los efectos del color sobre el lienzo, sobre las semejanzas que las formas vangoghianas construyen. En segundo lugar, el autor realiza una crítica de arte dirigida al movimiento de vanguardia, aludiendo a la tradición de ruptura tormentosa (Paz, 1974).⁹ Así, Lezama invita a reflexionar sobre las “eras imaginarias” en tanto que la obra plástica bien podría ser entendida, y transfigurada, de acuerdo a la cosmogonía de la Asiria bélica.

Como parte de la reflexión estética, el escritor observa que, a partir del fenómeno cultural, es posible establecer cierto grado de universalidad simbólica y mítica, pero que al hacerlo se produce anti-historia; la operación lezamiana contiene un pliegue y despliegue del fluir temporal; no detiene la historia, la transfigura. En este sentido, podría argumentarse que la obra plástica mantiene un papel pasivo ante el desarrollo del diálogo estético y cultural que lleva a cabo el autor de *Paradiso*. Hasta cierto punto, y a simple vista, este argumento parece válido puesto que la acción de la descripción y del análisis pasa por la óptica estética y poética del escritor. No obstante, Lezama no establece

⁹ En *Los hijos del limo*, el escritor mexicano señala que el movimiento de vanguardia fue la continuación del romanticismo, pero, que dentro del marco de la modernidad, la vanguardia adopta una tradición de ruptura consigo misma y con otras. De ahí que el efecto de la modernidad sobre las letras, las artes y las humanidades sea visto como contradictorio puesto que se encuentra en constante tensión con sus principios estéticos y artísticos debido a la rapidez con la que éstos cambian. Así, la tradición de la ruptura es esa que se halla en lucha consigo misma.

ningún sistema dualista entre la capacidad comunicativa o potencia (*potens*) de la obra plástica y la capacidad regeneradora y creativa de su escritura. Al contrario, el diálogo entre ambas fuerzas creativas produce el despliegue de las distintas formas, semejanzas y metáforas utilizadas en la Imagen, donde se concentran escritura y obra artística.

Debido a la multiplicidad y riqueza de las alusiones a obras de arte en *Paradiso*, este estudio ha dividido su análisis por géneros. Antes de entrar en el análisis de las obras artísticas, el primer capítulo de esta tesis presenta una exégesis de *Paradiso* en su conjunto, utilizando como marco de análisis el concepto de la casa barroca (*la maison baroque*) de Deleuze. Nuestro estudio tiene como principal objetivo revelar el carácter híbrido, plural y multicultural de *Paradiso*, mediante el análisis de los distintos discursos e historias que en ella convergen. Este primer capítulo se abre con una revisión de las recepciones que generó la publicación de la novela dentro y fuera de Cuba.

El segundo capítulo de esta tesis se ocupa ya del análisis de las distintas alusiones a obras pictóricas y escultóricas, así como de su relación con la noción de eras imaginarias y con la Imagen. De las figuras tratadas en ese capítulo sobresalen Jean Pelletier, Cennino Cennini, Hieronymus Bosch, Bartolomé Murillo, Francisco de Zurbarán, Diego Velázquez, el Greco, Hans Holbein el Joven, Joshua Reynolds, así como escuelas y movimientos pictóricos y volumétricos, como el *Quattrocento*, el realismo o el manierismo.

En el siguiente capítulo se estudian las menciones a obras arquitectónicas, su relevancia en el sistema poético del autor y su aportación a la visión cultural del mismo.

Algunas de las obras analizadas son las gárgolas del estilo gótico, el templo de Luxor, el Castillo de los Tres Reyes del Morro y los mosaicos de Santa Sofía o de Pompeya.

A continuación, en el capítulo cuarto, se pasa al análisis de las alusiones a obras musicales o a compositores y estilos. En este marco destacan figuras de distintas épocas, como Johann Sebastián Bach, Ricardo Wagner, Ilyich Tchaikovsky, Johannes Brahms, Niccolo Paganini, Franz Joseph Haydn o Béla Bartók.

Finalmente, y como conclusión, la tesis se cierra delineando los conceptos teórico-estéticos que José Lezama Lima esboza en *Paradiso* a través de las alusiones a obras de arte. Este capítulo final se encarga así de presentar sucintamente la teoría cultural que se deduce de los diálogos meta-culturales que Lezama presenta en su novela.

Es así, como este plegar, desplegar, replegar, comienza...

Capítulo I

Paradiso: *La maison baroque*

No olvide que hay que mirar el barroco de perfil para captarle el oleaje de sucesión
José Lezama Lima

Ya antes de la publicación de *Paradiso* en 1966, Lezama había desarrollado una labor cultural que le había consolidado como uno de los escritores latinoamericanos más importantes del siglo XX. El género literario que más asiduamente cultivó fue la poesía, puesto que en ella había encontrado el espacio idóneo donde articular su discurso mítico. Además, Lezama había dedicado parte de sus esfuerzos al ensayo, género que le permitió dilucidar dentro del marco literario sobre sus preocupaciones ideo-estéticas. En conjunto, la labor literaria lezamiana englobaba un proyecto cultural de renovación que se constituía en el acto preciso de la escritura.

El proyecto cultural de Lezama buscaba la universalidad de la cultura a través de la integración de las diferentes manifestaciones del arte en su poética. Esta búsqueda implicaba una revaloración del presente en el saber y el existir humano. Además, este proyecto se enmarcaba en un contexto occidental y latinoamericano que proponía una concepción ahistórica del hecho poético, así como una corriente estética alternativa a los movimientos poéticos de la vanguardia de los años veinte.

La crítica ha prestado una particular atención a la labor cultural de Lezama, que giró en buena parte en torno a la revista que él dirigía, *Orígenes*¹⁰ (1944-1956). La publicación de la revista *Orígenes* aportaría una nueva dimensión a la manera de hacer, concebir y plasmar el arte y la literatura, no sólo en Cuba sino en toda la América continental. Lezama emprendió la dirección de esta revista con la colaboración del grupo cubano del mismo nombre, integrado por él mismo, Cintio Vitier, Roberto Fernández Retamar y Eliseo Diego, entre otros colaboradores, y bajo el auspicio económico de José Gutiérrez Feo.

En el ámbito continental, la publicación de suplementos culturales, como las revistas de arte y literatura, no sólo sirvieron como elementos para fomentar una cultura regional propia, sino que también propiciaron una renovación de las artes y de la cultura en toda América Latina. En el plano internacional, la revista vendría también a generar un foro plural y cultural en el que se valoraba y configuraba el quehacer artístico.

En Cuba, específicamente, *Orígenes* abrió el camino para apreciar la cultura y el arte desde el lente de la cultura cubana y de la lengua española. Con respecto a *Paradiso*, la revista publicaría en algunos de sus números los capítulos I, II, III, IV, V y XIV de la novela¹¹, con lo que el texto novelesco se integraría al compromiso cultural que su autor venía consolidando al dirigir *Orígenes*.

¹⁰ En parte la revista fue reconocida en el marco occidental debido que ésta contó con la participación de escritores y artistas de gran calibre internacional como por ejemplo T.S. Eliot, Octavio Paz, Wifredo Lam, Pedro Salinas, Gabriela Mistral, Wallace Stevens, René Char, Aimé Cesaire, Vicente Alexandre o José Clemente Orozco.

¹¹ Como parte de la introducción a la novela en Colección Archivos, Cintio Vitier da cuenta de los números de *Orígenes* en los que fueron publicados los capítulos de la novela.

Tras el triunfo revolucionario, el escritor cubano y su propio proyecto cultural quedarían comprometidos con la nueva reforma educativa que emprendió el nuevo régimen. Con todo, en aras del sueño revolucionario, el proyecto cultural lezamiano de fomentar un diálogo cultural que debatiera, cuestionara y disolviera los aspectos que constituían el marco de la cubanía continuaría su desarrollo por poco tiempo.

Hacia 1961 José Lezama dirigiría el recién creado Departamento de Literatura y Publicaciones del Consejo Nacional de Cultura; a su vez, una decena más de intelectuales encabezaban diversas instituciones culturales del país a fin de concretar la misión cultural en el nombre de la Revolución.¹² Pero después de la invasión de Bahía de Cochinos y como resultado de la amenaza intervencionista americana, Fidel Castro declaró la naturaleza comunista de la Revolución (Martín Sevillano, 2008). Tras la aparición de su novela *Paradiso* en 1966, José Lezama Lima fue acusado de contrarrevolucionario, homosexual y disidente, junto a otros intelectuales de quienes quizá el más tristemente célebre fuera Heberto Padilla.¹³ Al año siguiente, el régimen implantaría el Instituto Cubano del Libro, órgano de censura que dicta hasta el presente los parámetros de lo que se considera “publicable”. Por su contenido hermético, estilo barroco, así como la aparente temática homosexual y el abundante uso de imaginaria, la novela del escritor cubano sería interpretada y leída *a posteriori* por los censores como un rechazo al nuevo compendio de principios socialistas afines a la idea del “hombre nuevo”. Al respecto,

¹² Entre las diversas instituciones creadas con este propósito cultural se encuentran el Instituto de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), la Imprenta Nacional, la Casa de las Américas, la Editorial Nacional, el diario *Revolución*, con su suplemento cultural *Lunes de Revolución*, y más tarde el Instituto Cubano del Libro, instituciones que pronto se someterían a los designios hegemónicos.

¹³ Véase *Antes que anochezca* del escritor cubano Reinaldo Arenas.

Manuel Pereira señala que el autor de *Paradiso* se preguntaba sobre las reacciones suscitadas por el contenido del capítulo octavo: “¿Cómo puede ser pornográfico un capítulo donde se habla del golpe de dados de Mallarmé, un capítulo que es un papiro aljamiado de jeroglíficos?” (614).

Con *Paradiso* Lezama fue condenado al olvido y al ostracismo cultural, pero el escritor nunca consideró abandonar el país, sino que optó por un aceptado “insilio” en el que continuó en silencio con su proyecto literario personal e hizo así frente a la nueva hegemonía cultural (Martín Sevillano, 1999). Debido a la censura del nuevo régimen, *Paradiso* no volvería a pasar por la imprenta de las editoras cubanas, a las cuales se les prohibió realizar cualquier reimpresión de la misma ya que sus contenidos no reflejaban el sentir revolucionario. No sería hasta 1968 cuando una nueva edición de la novela aparecería a cargo de la casa editora Ediciones de la Flor en Argentina.

Dentro del marco intelectual latinoamericano, la crítica literaria denunció a la novela de carecer de un hilo conductor de la trama o de utilizar un lenguaje puramente literario aunque, paradójicamente, también hubo críticas que señalaban la claridad y la elocuencia en la estilística empleada en la narración. Entre quienes entendieron la dimensión y el calado de lo escrito por Lezama estuvo Octavio Paz, quien declara lo siguiente en una carta que le dirige al autor cubano,

Leo *Paradiso* poco a poco, con creciente asombro y deslumbramiento. Un edificio verbal de riqueza increíble; mejor dicho, no un edificio sino un mundo de arquitecturas en continua metamorfosis y, también, un mundo de signos-rumores que se configuran en significaciones, archipiélagos del sentido que se hace y deshace...es la comprobación de lo que unos pocos adivinamos al conocer por primera vez su poesía y su crítica. Una obra en la que Ud. Cumple la promesa

que le hicieron al español de América Sor Juana, Lugones y otros cuantos más (1970: 316).

Al igual que Paz, Julio Cortázar supo pronto reconocer la importancia de la obra de Lezama, a pesar de su dificultad, o precisamente debido a ella. En *Para llegar a Lezama Lima*, el argentino escribía: “[e]ntonces, ¿estamos los dos locos? ¿Por dónde saco la cabeza para respirar, frenético de ahogo, después de esta profunda natación de seiscientos diecisiete páginas, *Paradiso*?” (1970: 42). Cortázar se aproximaba a *Paradiso* no como crítico literario ni como discípulo del autor, sino como “cronopio que entabla comercio con otro” (1970: 41), como colega en los campos de la literatura y las artes, y como amigo en vida, mientras que abogaba por el estilo y contenido únicos de la novela del escritor cubano. *Paradiso*, según Cortázar, es una obra hermética que requiere de una lectura diagonal. La novela se presenta, en su opinión, como representación de una realidad subalterna, de un mundo en donde la imagen y el lenguaje, a través de su metáfora imaginativa y germinativa, convierten los más íntimos deseos del hombre en sueños tangibles y en posibilidades intrínsecas al existir. De ahí que Cortázar aluda a la naturaleza indomable, explosiva y magistralmente cultural de la novela.

Así, Cortázar y Paz no sólo elogiaron la riqueza de *Paradiso* en tanto hecho artístico que incorpora artificios poéticos fundamentados en la imagen y el mito como formas de reflexión del saber, sino que además reconocieron la dificultad a la que sus lectores se enfrentaban al tratar de comprender la imaginería que implica su lectura.

Para Lezama, esa dificultad de sentido conseguida a través de anamorfosis, elipsis, hipérbolos, obliteraciones y demás figuras retóricas de la estética barroca,

representa el artificio que consagra lo que él consideraría como el auténtico lenguaje literario latinoamericano. El barroco es una función de la elipse donde el texto es el centro de sí mismo (Vilahomat, 2004). En *La expresión americana* (1957), nuestro escritor encontraba ya en una “curiosidad barroca” las bases sobre las cuales se sustentaba el origen cultural del americano,

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero: no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivencia, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias (1957: 229).

Según el entender del autor, la expresión americana emerge de la herencia que deja el proceso de la conquista y su sincretización con lo local, de lo que nace una nueva manifestación mestiza. Paulatinamente, el devenir mestizo encontraría su razón de continuidad cultural en la estética del siglo XVII, y su continuidad literaria se consagraría a partir de la obra de Quevedo, Góngora y Cervantes. De la misma manera, el propio lenguaje “al disfrutarlo se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se le agolpa y fervoriza” (230) para encontrar su esencia y definición.

Algunos críticos argumentan que la expresión barroca es utilizada en Lezama como técnica de rebeldía ante lo puramente español. Claudia Caisso dice específicamente que “[e]n Lezama [...] la postulación del barroco americano como arte rebelde en tanto se transforma en arte de la contra-conquista, se sostiene sobre los efectos “heréticos” de descentramiento que engendraría el “contrapunto” metafórico en la enunciación”

(2010:37). Por el contrario, Edgardo Dobry opina que “[p]ara Lezama Lima, ese mismo cariz racionalista e ilustrado del Barroco es el puente por el cual Europa pasa a América, y desde allí, renace hacia el futuro” (2009:7). Sin embargo, cabe destacar que Lezama había encontrado en el barroco algo más que “una estética de contra-conquista”, como la denominó el propio escritor.¹⁴ El arte barroco, incluyendo sus elementos estéticos y composicionales, le sirve al cubano para reivindicar el sincretismo americano que surge como consecuencia de la conquista, pero siempre sin negar su origen peninsular. El devenir mestizo no pudo haber existido como realidad histórica sino gracias a las fuerzas que guiaron al evento de la conquista. Realizando una analogía con la arquitectura colonial, se pudiera decir que la “ciudad” colonial barroca, como parte del devenir mestizo, fue un fenómeno europeo instaurado en América, sin el que la expresión americana no hubiera reconocido y reafirmado en esta estética su propia identidad.

El barroco americano no combate su herencia, sino que reconcilia todas sus partes. Al igual que Caisso, entiendo que para Lezama la expresión americana del barroquismo no remite a los fines propagandísticos y eclesiásticos asociados originalmente con la fundación del movimiento artístico a favor de la Contrarreforma. El barroco americano busca a partir de su estética renovar una identidad propia y singular del ser americano. Así, la obra entera del escritor cubano, y en particular su novela, vendría a servir como elemento para la conciliación y reivindicación de lo americano, y como base de un proyector renovador para la construcción de un diálogo cultural.

¹⁴ En *La expresión americana* (1957), Lezama expone que “[r]epitiendo la frase de Weisbach, adoptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista. Representa un triunfo de la ciudad y un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte” (47).

En el barroco Lezama encontró el epicentro desde el cual sustentaría su sistema poético, puesto que esta estética no comprendía solamente una etapa histórica sino que también representaba una actitud y un estado espiritual (Calabrese, 1992). La elección del barroco de entre otras manifestaciones culturales no significaba un distanciamiento ni una aversión hacia éstas, sino todo lo contrario. Es a partir de la estética barroca que el autor puede plasmar una visión tan sincréticamente cultural. Por el lado de lo nacional, según Lezama, el movimiento barroco es la continuación y, al mismo tiempo, el hallazgo de la herencia hispánica. Por el de lo continental, el barroco sería la estrategia con la cual todo un continente pudiera insertarse en el campo cultural y artístico de la modernidad con una identidad propia.

Además, Lezama encontraría en el barroco cierta afinidad de valores con sus postulados poéticos. Así se observa en su novela, donde la exageración y uso de múltiples y variados elementos, manifestación del *horror vacui*, permiten que éstos elaboren significados referenciales sobre sí mismos, como por ejemplo sucede con la teoría de las eras imaginarias. En este hecho se encuentra presente un cierto desdén hacia otras estéticas que no permitieran esa capacidad autorreferencial.

De ahí que en tanto hecho artístico, representativo de una estética barroca, *Paradiso* constituya el ápice de la teoría cultural del autor. En ella se conjugan mito, imagen, metáfora y tiempo para generar un renovador diálogo meta-cultural. Cuando en su cuaderno de apuntes, bajo el encabezado de “desarrollo del poema”, Lezama advertía el título de su novela: “Paradiso: mundo fuera del tiempo” (529), era posible vislumbrar

desde antes de su publicación los propósitos de ésta. Para Lezama, en *Paradiso*, al igual que

en la construcción de la catedral barroca, las leyendas y los sueños, las visiones memorables, se han filtrado en la piedra para la edificación [y] su estilo parece como el despertar de un hombre que ha tenido una ensoñación y trata después de precisarla cuidadosamente en la adecuación de sus signos (242).

Así, *Paradiso* pudiera ser vista como una catedral barroca, un edificio majestuoso que conjuga en su interior un sinfín de pliegues que trascienden y reconfiguran la conjugación del tiempo.¹⁵ En el marco de esta tesis, resulta significativo que Deleuze centrara su teoría del pliegue en el barroco, entendiendo que existe una tendencia hacia el infinito en virtud de las fuerzas derivativas que gradualmente se despliegan. Estas fuerzas parten de una sensibilidad espiritual y metafísica a la que además dan forma. Tanto para Deleuze como para Lezama, el barroco no es sólo una forma estética sino una visión del mundo y de los seres que permite interpretar de distintos modos el hecho poético y orgánico de existir.

Si Lezama hace su alegoría de la novela con la catedral barroca, Deleuze lo hace a través de la noción de la casa barroca (*la maison baroque*), en la que se generan las manifestaciones monádicas del pliegue y despliegue. La casa barroca de Deleuze se encuentra dividida en dos pisos que presentan vías laberínticas. Cada manifestación, indistintamente del nivel en que se dé atraviesa el laberinto y deja así su huella en todos

¹⁵ Una de las postulaciones más interesantes sobre la representación del barroquismo americano se puede encontrar en *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama, donde se asevera que las grandes urbes de la América Latina se construyeron sobre la maqueta socio-cultural de “la ciudad Barroca”: “[I]a primera aplicación sistemática del saber barroco se hizo en el continente americano, ejercitando sus rígidos principios de abstracción, racionalización, sistematización, oponiéndose a particularidad, imaginación, invención local [...]” (24,25).

los pliegues. En el nivel inferior se realizan las manifestaciones orgánicas del pliegue que tienen que ver con experiencias cotidianas, como las que presentan interacciones con el medio a través de los cinco sentidos. El nivel superior se concibe como una cámara oscura compuesta por varias diversificaciones del pliegue en un sentido más abstracto. En él se encierran todos aquellos ecos estéticos que provienen del nivel anterior pero presentando ahora una mayor densidad de concatenaciones con las que paulatinamente se propicia el desarrollo de un estado de trascendencia. Es en este nivel superior donde se esclarece la naturaleza estética de la teoría de Deleuze, quien utiliza la alusión a la cámara oscura como referencia visual a construcciones de estilo barroco en cuyo interior abunda la ornamentación, y en donde la luz penetra mínimamente a través de un único orificio en el cielorraso. De ahí que el nivel de la parte superior se encuentre cerrado a los contactos exteriores con el medio y que sus interacciones gocen de un cierto grado de autonomía.

Fundamentalmente, según la teoría del pliegue de Deleuze, existen ciertas experiencias que inevitablemente tendrán un mayor efecto en la experiencia humana, y que elevarán tales prácticas al nivel de mística transcendental. A este respecto, ciertos despliegues permiten al alma allegarse a lo celestial, sin llegar a la total comunión. Este modelo alegórico de la casa barroca puede ser visto como un *continuum* dentro de la mónada, donde las manifestaciones de los diferentes pliegues, repliegues y despliegues establecen una red de relaciones que se nutren de sí mismas para elevarse hacia un estado de trascendencia.

Recogiendo esta alegoría para los propósitos que atañen a este estudio, la obra literaria, en este caso *Paradiso*, sería concebida como una manifestación monádica en la cual convergen los diversos elementos literarios que constituyen la trama. Éstos se pliegan, repliegan y despliegan a fin de que se genere un diálogo meta-cultural, trascendiendo las intenciones y características de las diferentes historias que tejen la órbita de la novela. Así como en el esquema deleuziano, la obra del escritor cubano sería conceptualizada como la alegoría de la mónada a dos niveles. El de abajo está principalmente compuesto por las diferentes historias que atraviesan la trama narrativa, desde el *bildungsroman* y la temática órfica en el recuento de la vida de José Cemí, el protagonista, hasta los *collages* narrativos de los capítulos décimo segundo y décimo tercero. En ese nivel estarían también las alusiones e inserciones a diferentes obras y momentos artísticos, así como el uso de elementos que aluden a lo propiamente cubano, pues el escritor tenía como objetivo elaborar una historia universalmente cubana. En este mismo nivel están también presentes las figuras retóricas, metafóricas y lingüísticas que empapan de hermetismo el sentido del texto literario. Conjuntamente, se encuentran plasmadas las intertextualidades que hacen de la novela una obra única; en este sentido, existen otro tipo de repliegues, aquellos meta-literarios, que establecen afinidades entre poéticas como las de Joyce, Proust, Mallarmé, Rimbaud, Verne, Mann, Rabelais y un largo etcétera. De ahí que *Paradiso* pueda asemejarse, y hasta representar, la hibridez cultural que ha sido sustentada en las teorías textuales de Bajtin y en las culturales de García Canclini.¹⁶

¹⁶ En el marco de los estudios poscoloniales y posmodernos, Nestor García Canclini (1990) apunta al

En el contexto de las teorías sobre la hibridez cultural, resulta imprescindible mencionar la obra de Fernando Ortiz (1993), quien utiliza una alegoría culinaria para conceptualizar lo cubano, “el ajiaco”. Alude así a la formación y al desarrollo del pueblo cubano que, tras la conquista, la exportación de esclavos africanos, la inmigración de oriente y el constante flujo de españoles, se ha conformado como una sociedad multiétnica, pero cohesionada.

Todas estas manifestaciones que se dan dentro de la mónada literaria se funden, permeando a aquellas que tendrán como lugar de interacción el nivel superior. En este nivel se conjugan todas aquellas metáforas que sobresalen del nivel anterior, fundando el entramado de la Imagen, postulado máximo del autor. De manera que metáfora e imagen, en este mismo nivel, tejen el diálogo meta-cultural que permite contemplar la teoría cultural lezamiana en *Paradiso*.

Para una mayor claridad de lo anterior, resulta conveniente desglosar las historias que, a mi parecer, componen la mónada literaria de la novela, mostrando asimismo el carácter multicultural e híbrido del conjunto de pliegues, repliegues y despliegues, puesto que cada uno de éstos ejerce un impacto en la concepción teórica-cultural del escritor. En primer lugar, se expone la trama conductiva de *Paradiso*, es decir los periplos familiares, la vida de José Cemí y el viaje a través del cual descubrirá la poesía. En este sentido, es

hecho de que la hibridación es el fenómeno cultural con el que determinadas formas se transforman y reincorporan. De esta manera lo popular, o folklórico, es un rasgo intrínseco de la hibridación. Por su parte, el teórico ruso Mijaíl Bajtín, partiendo de los estudios filológicos, en *Estética de la creación verbal* (1982), remite a lo híbrido en la novela, espacio donde se desestabiliza la lengua sancionada y donde convergen diferentes y antagónicos discursos. En su artículo *Incursiones en torno a hibridación* (1997), Rita de Grandis enlaza las teorías de Bajtín y Canclini con los postulados de Pierre Bourdieu al exponer que el hecho literario se configura en virtud de las interacciones culturales tanto del marco literario como del antropológico y filosófico..

imprescindible presentar otras cuatro historias asociadas relevantemente con la de la vida de José Cemí, las que abordan la temática edípica, órfica y sexual, así como la que entra en la representación de la cubanía. Así, resulta también necesario mostrar algunas de las manifestaciones meta-literarias que hacen del texto una mónada cuyos pliegues, repliegues y despliegues también influyen en el proyecto cultural de Lezama.

Divida en catorce capítulos, *Paradiso* comienza la narración con un episodio en donde se describe la debilidad física, debida al asma, del pequeño José Cemí, hijo de Rialta Olaya y José Eugenio Cemí.

[...] abrió la camiseta y contemplando todo el pecho del niño lleno de ronchas, de surcos de violenta coloración, y el pecho que se le abultaba como teniendo que hacer un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural [...] Baldovina se desesperaba, desgreñada, parecía un azafata que, con un garzón en los brazos iba retrocediendo pieza tras pieza en la quema de un castillo, cumpliendo las órdenes de sus señores en huída (1968: 7).

Esta rareza física y hasta espiritual vendrá a adquirir un nuevo significado ante la ausencia de padre, como se describirá más adelante. Durante los siguientes cinco capítulos de la novela se recorre la estirpe de cada uno de los progenitores de José Cemí, así como sus interacciones, y se describen las tradiciones cubanas. Es a lo largo de estos primeros capítulos en donde el autor inserta su tesis sobre el despliegue histórico-cultural de los orígenes de la cubanía y sobre su proceso de hibridación. Este intento es evidente al atribuirle al protagonista el nombre de Cemí, sustantivo arahuco (Pereira, 1988), correspondiente a la etnia taína, que se utilizaba como apelativo para denominar a pequeñas figurillas hechas de distintos materiales con las que se podían invocar a las correspondientes deidades precolombinas de esta cultura. De esta manera, el autor

comienza aludiendo a los primeros pobladores de la zona de las Antillas, exponiendo también el carácter representativo que abriga el nombre de Cemí, cuyo significado remite a una relación cercana con lo cósmico. De ahí que con este nombre se aluda al mito, o a la imagen del mismo, como aparato fundador de toda cultura.

En materia de etnicidad, y con respecto al proceso de hibridación de la cubanía, Lezama alude en un principio a momentos formativos de la infancia del protagonista y de la historia cubana de fines del siglo XIX y la primera mitad del XX. Asimismo, el escritor incorpora personajes y elementos culturales que remiten a la base de la nación cubana, como lo son Truni, el gallego Zoar, el mulato Juan Izquierdo y el chinito. De hecho la familia de José Cemí se compone de herencias españolas y mestizas. Dichos personajes vendrían a representar las distintas etnias, entre las que destacan la amerindia, europea, africana y asiática, que compondrían el mosaico cultural cubano o, en palabras de Fernando Ortiz, “el ajiaco”. Siguiendo a Ortiz, Lezama hace uso del término “quimbombó” como representación del mestizaje cubano en la discusión culinaria que tiene lugar entre la Señora Rialta, madre de José Cemí, y el mulato Juan Izquierdo, cocinero de la familia, en las páginas del primer capítulo:

Al penetrar la Señora Rialta en la cocina le hizo una brusca señal a su hijo para que se retirara. Este lo hizo en tres saltos despreocupados. —¿Cómo va ese quimbombó?, dijo, y enseguida la respuesta cortante: —Pues cómo va estar, mírelo [...] Se dirigió al caldero del quimbombó y le dijo a Juan Izquierdo: — ¿Cómo Ud. hace el disparate de echarle camarones chinos y frescos a ese plato? Izquierdo, hipando y estirando sus narices como un trombón de vera, le contestó: Señora, el camarón chino es para espesar el sabor de la salsa, mientras que el fresco es como las bolas del plátano, o los muslos de pollo que en algunas casas también le echan al quimbombó, que así le va dando cierto sabor de ajiaco exótico (1968: 21).

Así, la alegoría del “ajiaco” puede verse representada como un pliegue dentro de los procesos de la mónada literaria puesto que, en tanto ésta incorpora diversos pliegues, forma parte de un discurso sobre las características de lo específicamente cubano. A este respecto, existen otras manifestaciones del pliegue que generan un foro polífono en el que se exponen los elementos fundacionales de la identidad nacional, como es el caso de las alusiones a las obras *El ingenio: complejo económico social cubano del azúcar* y *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* de Manuel Moreno Fraginals y Fernando Ortiz, respectivamente.¹⁷ La novela explica con detalle como la familia de José Eugenio, padre del protagonista, se ocupaba del ingenio para el sustento familiar en La Habana, trabajo de condiciones duras debido al gran esfuerzo que supone el proceso de la zafra, pero subrayando que la tradición laboral de la que provenía la familia era la de la producción y comercio del tabaco:

Quando tu padre cargó con todos nosotros y nos llevó para el Central [Resolución], no pensó que nos arruinaba a toda la familia. Estábamos acostumbrados al tipo de trabajo fino de la Vuelta Abajo, al tabaco, a las mieles. Teníamos ese refinamiento que tienen las gentes de tierra dentro cuando están dedicadas al cultivo de hojas muy nobles [...]” (89).

¹⁷ En *El ingenio: complejo económico social cubano del azúcar*, Moreno Fraginals conduce un estudio técnico-económico sobre el desarrollo de la industria azucarera durante el período de 1760 a 1860. Para Moreno Fraginals el ingenio constituye la base de la estructura étnica de la Isla y es por medio de éste que Cuba pudo desarrollar cierta autonomía como colonia, al insertar los resultados de su producción azucarera en el mercado internacional. En *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Ortiz sustenta su tesis sobre el proceso de transculturación a través del cual la cultura y el resto de los aspectos que comprenden una sociedad se sincretizan al establecerse contacto con otra sociedad de muy distintas particularidades. Así, Ortiz utiliza el ejemplo de la industria del tabaco y del azúcar como elementos que permitieron el desarrollo de las naciones del Caribe, y por ende del fenómeno de la transculturación. A diferencia de la obra de Moreno Fraginals, Ortiz se adentra tanto en las condiciones históricas, mercantiles y laborales como en las culturales, religiosas y políticas que propiciaron la formación de Cuba.

Efectivamente, el cultivo de la planta del tabaco es un proceso que requiere una mayor atención al detalle pues es una planta sensible que necesita de cuidados constantes. Por su parte la caña de azúcar es una planta muy adaptable, sin mayor complicación hasta su recolección, y que requiere de una producción masiva e industrial. En sus reflexiones, Fernando Ortiz concede al producto tabacalero un gran protagonismo pues lo considera una parte intrínseca de la constitución económica, social y cultural de Cuba, y en particular de La Habana. El autor señala que el proceso de elaboración tabacalera constituye un trabajo de envergadura artesanal que incorpora la correcta afinación de todos los sentidos, desde el momento de su recolección hasta el de su empaque. Así, el tabaco se ha convertido en uno de los grandes elementos del legado cubano al mundo. En contraste, el producto azucarero vino acompañado de un abuso en su producción, de ahí el tono de inconformidad en el pasaje anterior por parte del tío Luis de José Eugenio, al tratar de satisfacer la necesidad de Europa por el azúcar. De esta misma manera, el producto tabacalero fue contaminado con ese mismo abuso y explotación al ser trasladado a Europa y, así, formar parte de sus hábitos de consumo.

Las consideraciones sobre el vínculo entre el desarrollo socio-cultural de Cuba y la industria azucarera son el eje central de un importante número de obras ensayísticas, de entre las que conviene destacar la de Antonio Benítez Rojo¹⁸, quien arguye que el modelo de la plantación azucarera motivó en las Antillas una nueva plataforma cultural que

¹⁸ En *De la plantación a la Plantación* (1989), Benítez Rojo sostiene que aunque la empresa de la Plantación haya sido un fenómeno que ha dejado una base de desarrollo común en las Antillas, cada isla, en momentos distintos de la historia, desarrolló una identidad propia. En el caso específico de Cuba, la industria de la Plantación se originó mucho más tarde que en otras islas, lo que condujo a una africanización tardía.

serviría para generar su característico sincretismo. En este sentido, Juan José Arróm (1975) hace una particular lectura de *Paradiso* en la que examina las características agrícolas y topográficas específicamente cubanas presentes en el texto con el fin de demostrar que a través de ellas Lezama propone su propia tesis sobre lo cubano. En particular, Arróm hace mención de algunos elementos de la flora y la fauna que él considera parte fundamental del follaje cultural cubano. Aunque Arróm propone que la narración de carácter topográfico y afrodisíaco remite a las crónicas y bitácoras de viaje de la conquista española, no parece completamente convincente que Lezama haya adoptado esa misma tendencia por el simple hecho de seguir con un prototipo de narración literaria. Éste es, considero, uno más de entre los diferentes tipos de narrativas que giran en torno al núcleo de la trama novelesca.

En mi opinión, Lezama intenta trascender las crónicas de la conquista a través de una narrativa sincrética que monta el barroco peninsular sobre las características endógenas e idiosincráticas de la zona; así, los orígenes de cada una de las estirpes familiares se integran entre sí para derivar en el personaje de José Cemí. De igual forma, en Lezama la exploración de nuevos elementos va más allá de una simple descripción, ya que la presencia de lo tradicional cubano forma parte de una cosmovisión, de una plataforma cultural a partir de la cual se construye *Paradiso* como mónada.

Uno de los elementos más sincréticos que exhibe lo monádico en la novela es la alusión a la virgen de la Caridad, presente en las escenas en donde aparece el señor Michelena, millonario de quien era empleado el padre de Rialta, Andrés Olaya. Lezama expresa el aspecto fundador de dicho crisol religioso: “En los últimos meses rogamos a la

Virgen de la Caridad¹⁹ nos regale lo que tanto anhelamos, pues ¿a quién sino al Orden de la Caridad, fundamento de toda nuestra religión se le puede rogar la sobreabundancia?” (64). Según la leyenda popular, la aparición de la virgen de la Caridad data de principios del siglo XVII y cuenta que tres pescadores, uno de raza negra, otro de raza europea y otro de raza amerindia, conocidos popularmente como los “tres Juanes”, salían a la pesca cuando en alta mar una tormenta los tomó por sorpresa. Al estar acechados por la marea, la virgen de la Caridad se presentó para llevarlos a tierra firme y salvar sus vidas. La incorporación de las distintas razas que conforman el mosaico de la cubanía fue un instrumento de gran importancia en la formación de la cultura y en el desarrollo de la fe católica en la Isla.

Dentro de este repliegue del desarrollo de la cubanía, están también presentes alusiones al proceso de formación histórica de la nación cubana, vista como manifestación del pliegue dentro de la mónada literaria. En lo que concierne al discurso histórico, parece significativo que la familia de Rialta, la madre del protagonista, tenga nexos con la ciudad de Jacksonville en Florida, donde tiene lugar la acción de parte del capítulo III. La mención de Jacksonville como telón de fondo en los capítulos iniciales de la novela remite a los acontecimientos migratorios a territorio estadounidense que datan de finales del siglo XIX. En su mayoría, los flujos migratorios de cubanos al extranjero fueron propiciados por la inestabilidad socio-económica de la isla. En particular, aquellos cubanos relacionados con la industria tabacalera encabezaban el fenómeno migratorio de la época (Poyo, 1991). De la misma manera, “José Cemí había oído de niño a la señora

¹⁹ La virgen de la Caridad también se encuentra representada en la religión yoruba, una de las otras tres religiones africanas que prevalecen en Cuba, por su deidad correspondiente que lleva el nombre de Ochún.

Augusta, o a Rialta, o a la tía Leticia [...] comentar cosas de *cuando la emigración*” (59), que, según la edición crítica de Cintio Vitier, corresponde al movimiento migratorio de revolucionarios cubanos que se refugiaron en Estados Unidos durante el período de la Guerra de los Diez Años (1868-1878).²⁰

Cabe señalar que los primeros capítulos se caracterizan por la interpolación de múltiples alusiones a movimientos migratorios, principalmente en las narraciones que corresponden a las concatenaciones que explican la ascendencia de José Cemí. Ya en el capítulo VI se vislumbran rasgos más cimentados en lo relacionado al sincretismo cultural e histórico en la familia de José Cemí, pues en éste la movilidad geográfica de la familia se define en función de los distintos cargos que el padre, el Coronel José Eugenio, desempeña en la empresa militar y que pasan por Kingston, México y Pensacola.

A partir de este sexto capítulo comienza una nueva progresión dentro de las vías laberínticas de la mónada literaria, o casa barroca, al centrarse la trama en el desarrollo del joven José Cemí, quien pronto descubrirá su afinación con la poesía. De ahí, que *Paradiso* también sea interpretada como un *bildungsroman*.

Uno de los aspectos que aquí entendemos como manifestación del pliegue dentro de la mónada literaria y que ha sido el foco de un sinnúmero de estudios críticos es la diversidad de mitos y tradiciones aludidos al narrar la vida de José Cemí. En este sentido, conviene recordar que el nombre Cemí es atribuido a lo cósmico, y al origen mismo del

²⁰ Según Moreno Fragnals, este acontecimiento histórico supuso uno de los primeros intentos de lucha por la independencia de Cuba y fue auspiciado por los intereses económicos estadounidenses. Este conflicto, sin embargo, se cerró con el tratado de la Paz de Zanjón que reconocía a la corona española como la máxima autoridad en la isla. En 1895, el intento independentista resurge con más fuerza y acaba con el dominio español sobre la isla tras el conflicto entre España y Estados Unidos en 1898.

mito en las cosmogonías amerindias. En el capítulo II, ya se augura el destino mítico del protagonista cuando al salir de la escuela del campamento, el pequeño José Cemí, trayendo consigo una tiza para su diversión, es interceptado y acusado por la vecindad:

“Este es, éste es” decía el bulto aclarándose, en un ingurgite empotrado, como si los ojos le fueran a reventar en la redoma de su mundo de brumas. Este es, continuaba, el que pinta el paredón. Este es [...] el que le tira piedra a la tortuga que está en lo alto del paredón y que nos sirve para marcar las horas, pues sólo camina buscando la sombra. Este nos ha dejado sin hora y ha escrito cosas en el muro que trastornan a los viejos sus relaciones con los jóvenes (1968: 30).

En lo que concierne a la historia de la vida de José Cemí en *Paradiso*, las diferentes manifestaciones del pliegue se concentran especialmente de tres maneras: en lo edípico, lo sexual y lo órfico. En *Párradiso*, Enrico Mario Santí esboza una teoría de la representación basada en la ausencia del padre en la vida de José Cemí, subrayando el “sustrato edípico”, y así “[t]odas esas diferencias entre padre e hijo se resumen en el contaste inscrito en sus nombres: José Eugenio y José. El hijo aparece marcado por la ausencia del segundo nombre: Eugenio, *eugenes*, el bien nacido. El hijo no es, no puede ser, el “bien nacido” que sería el padre” (348).

En algún momento de la novela José Cemí parece considerar su complejo edípico y acude a terapia, aunque no parece tener buena opinión del psiquiatra, al que acusa de decapitar “Edipos de bolsillo”. Sin embargo, la figura de Oppiano Licario, y la importancia y ascendencia que tiene en la vida de José Cemí parece compensar hasta cierto punto el vacío que dejara el padre. Licario actúa como guía espiritual y poético de José Cemí, le ayuda a descender al infierno de la poesía y con ello a lo más hondo de la existencia humana. No es un hecho meramente casual que la muerte del Coronel le fuera

anunciada a su esposa Rialta por Licario, a quien el Coronel, en sus últimos momentos de vida, le pidió que instruyera a su hijo. Así Licario se convierte no sólo en el encomendado para la educación de José Cemí, sino también en el último confidente y única compañía del Coronel en el lecho de la muerte: “Tengo un hijo, conózcalo, procure enseñarle algo de lo que usted ha aprendido viajando, sufriendo, leyendo”. El Coronel no pudo seguir hablando” (205). Con respecto a esto, Mario Santí se pregunta “¿[n]o es su muerte un des-centramiento que conmueve todo un sistema de referencia?” (348), de lo que se deduce que la figura de Licario es una alegoría de la iniciación a la búsqueda y a la recuperación del sentido, a la estabilización producida por ese descentramiento.

De igual manera, en el capítulo VIII, la madre confiesa a José Cemí lo siguiente: “[I]a muerte de tu padre, pudo atolondrarme y destruirme [...] la muerte de tu padre me dejó sin respuesta, pero siempre he soñado, y esa ensoñación será siempre la raíz de mi vivir” (308). La oscuridad que se produce en la mónada literaria, en *Paradiso*, ante esta pérdida misma de sentido resulta en su hermetismo, que para el escritor no es sino forma de entendimiento que expone al lector a una distinta experiencia literaria.

En los despliegues de lo sexual, la mónada literaria se desarrolla con cierta intensidad, especialmente en los capítulos VIII a XII, y desde ahí hasta el final de la novela. La adolescencia de José Cemí viene acompañada de una discusión en torno a la naturaleza de los encuentros íntimos y de los símbolos que caracterizan al imaginario homosexual. La discusión toma forma con el debate que establece José Cemí con Fronesis y Foción y que gira en torno a la homosexualidad. Cada uno de los personajes presenta un punto de vista informado por las diversas opciones que se presentan en el

desarrollo de la sexualidad. Por un lado Fronesis, se dedica a analizar la crítica psicoanalítica de la homosexualidad, es decir, la interpretación de que la frustración de la experiencia en los círculos del subconsciente trae consigo una manera distinta de expresar el *eros*. Por otro lado, Foción vincula la sexualidad a la búsqueda de lo supranatural y considera los hechos *contra natura* como una manifestación natural entre los seres humanos. José Cemí, por su parte, entiende la homosexualidad como la suma de lo erótico y de lo estético, lo cual permite la creatividad, así como el adentramiento en un reino imaginario, fuera de todo tiempo, cuya significación radica en el proceso mismo de su creación. El diálogismo platónico es para José Cemí la manera para acceder al *eros*.

Es evidente aquí la intención de Lezama de considerar la homosexualidad bajo el signo gnóstico del pensamiento griego al presentar el debate con tres personajes que él mismo denomina la “tría pitagórica”. Víctor Fowler (1998) ha señalado que siguiendo la mística griega, el número tres es un número perfecto que contiene un simbolismo sobre la creación, la vida y la muerte. Es decir, el tres, de acuerdo con los pitagóricos, tiene un comienzo, un medio y un fin, englobando todo lo armonioso, lo mórbido y lo perfecto, permitiendo además establecer una relación con el ambiente que los rodea. De esta manera, la relación entre Fronesis, Foción y José Cemí ejemplifica no sólo esa armonía del universo sino también el caos del mismo. Fronesis y Foción “funcionan a modo de antipolos” (101), son la antítesis del fin y del comienzo. Mientras uno es la “eticidad entre el bien y el mal” (99), el otro es la excusa de lo *contra natura*. La relación entre Fronesis y Foción puede visualizarse como la lucha entre el bien y el mal. A José Cemí, el intermediario, se le impone el deber de definirse por libre albedrío.

Con el título de su obra, *El demonio anda entre los pucheros*, Fowler sugiere que para Fronesis los debates con Foción parecen ser como una lucha contra las sugerencias demoníacas. Pero la manifestación de todo fenómeno implica su contrario, y así junto a la lucha aparece el ágape, pues el mal y el caos conviven con la Providencia: amor entre Padre, Hijo y Espíritu Santo, unidos por la fuerza de *charitas*. Con respecto a esto Fowler menciona la actitud de Santo Tomás con respecto a la práctica del amor divino en la tierra: para crecer en el amor se debe ver al prójimo, al otro, no como objeto del deseo, sino como ser amado, que evoca lo dicho en el evangelio de San Marcos: “Amarás a tu prójimo como a ti mismo”. Este amor supone la negación de uno mismo y el reconocimiento del bienestar y de la necesidad del otro. El sacrificio de Foción, que culminará posteriormente con el éxtasis imaginario en la cópula con Fronesis, es ejemplo de dicho *charitas*. Entre Foción y Fronesis existe una tensión tanto sexual como espiritual, y asimismo, los dos están conscientes de las limitaciones que los separan.

A pesar de la frustración de ambos personajes, la relación entre ellos va más allá de la carnalidad o del honor de la hombría. Tanto el uno como el otro buscan para su prójimo el bien y la armonía. La mística que encierra el tres, según Fowler, expresa la necesidad del ser humano por entregarse a sí mismo para dar sentido a su realidad y por interpretarse a través de la posibilidad que el otro le brinda para ascender. No obstante, para José Cemí la posibilidad del otro y la capacidad de ascender llega con la aparición del guía poético, Oppiano Licario. La representación del *eros* es una constante en los diversos pliegues de la mónada literaria lezamiana, puesto que a partir de éste existe un *potens* con el que se puede crear un espacio alternativo.

En sus comentarios a Manuel Pereira, Lezama comenta que el capítulo VIII de *Paradiso* evocaba *Golpe de dados* de Mallarmé, que constituye un espacio polífono en el que se construye un mundo de imágenes a partir de la interacción de las diversas voces. François Lallier, en *La voix antérieure*, comenta lo siguiente al respecto de la obra de Mallarmé,

[...] *Un coup de Dés* comme un opéra : tentative d'introduire sur la page la polyphonie des voix, ou thèmes, évoluant entrecroisés avec, rythmiquement, des accords, certaines notions [...] où s'inscrit le seul Mythe (2007: 75).

Para Lezama entonces, el capítulo VIII es un mito polifónico que se genera a partir del *eros*. A este último respecto, Emilio Bejel (2001) considera que la homosexualidad para Lezama funciona como el *eros* con el que se realiza la conceptualización del mundo tanto en *Paradiso* como en la visión poética sobre la que construye su teoría de las eras imaginarias. Según la tesis de Bejel es la ausencia del padre lo que permite ahondar en la significación y reconfiguración del tiempo y la existencia, en este caso con una nueva configuración sexual. En la teogonía clásica, el *eros* del que habla Lezama, y en parte Bejel, en la mónada novelesca encuentra sus orígenes en la tradición órfica, que Lezama desarrolla en los postulados de *Introducción a los vasos órficos*:

El orfismo nunca se contentó con la hipóstasis en el reino de los sentidos, de una esencia o figura divinal derivada a la presencia de los dioses de la naturaleza, establecía como un círculo entre el dios que desciende y el hombre que asciende como dios [...] mostrado en una teogonía donde el hombre surge como un dios, coralino gallo de las praderas bienaventuradas. [S]e crea el espíritu volador antes de crear al pájaro. En esa teogonía órfica, la noche poblada de espíritus voladores, producto de la diversidad en las densidades, crea el huevo de Eros (1988: 407,408).

La potencia creadora acumulada en el *eros* y en el *logos* y *pathos* es lo que permite la ascendencia a lo divino. De esta manera Lezama traza su modelo o teoría de redención por la vía de la palabra. Fowler cifra este modelo en el concepto judeocristiano de *charitas*, mientras que Lezama lo consideraba bajo la idea de la Providencia. En este contexto se explica el viaje órfico con Oppiano Licario, del que José Cemí emergerá después de una batalla interna que implica la transfiguración poética que le acerca a la divinidad. Este viaje es una alegoría de lo sacramental para la purificación de la carne después del descenso. Acerca del tema, María Zambrano apunta:

[En Lezama] la poesía traviesa, sí, la zona de los sentidos, mas para llegar a sumergirse en el oscuro abismo que los sustenta. Antes que le sea permitido ascender al mundo de las formas idénticas en la luz, ha de descender a los infiernos, de donde Orfeo la rescató dejándola a medias prisionera. Y así la poesía habitará como verdadera intermediaria en el oscuro mundo infernal y en el de la luz, donde las formas aparecen (1948: 6).

Las características que presenta la mónada simbolizada por *Paradiso* en tanto hecho literario también permiten entrever ciertas afinidades con otras poéticas en los círculos literarios occidentales. Principalmente, se encuentra la huella de los simbolistas franceses, y muy en particular, de Baudelaire. En *Imagen y posibilidad*, Lezama describe las funciones de cada uno de los artificios literarios que le permitieron delinear su teoría de la Imagen. De los ocho artificios que el autor enumera²¹, destaca “la vivencia oblicua”,

²¹ Para Lezama los “camino de la poesía” encuentran su andar en a) la *ocupatio* de los estoicos –el agua que se prolonga tapa todas las grietas–, b) las vivencias oblicuas -el conmutador que se enciende engendra una cascada en el Ontario-, c) el súbito -Vogel (pájaro), Vogel baner (jaula para pájaro), Vogelón (el acto sexual)-, d) lo hipertélico -acto que va más allá de su finalidad-, e) el icneumón -la rata del faraón se come los huevos del cocodrilo, si no los márgenes del Nilo serían inhabitables-, f) es creíble porque es increíble - el hijo de Dios murió-, g) es cierto porque es imposible -y después de muerto resucitó-, y h) la resurrección -se siembra en un cuerpo material, pero se renace en uno espiritual-.

la cual tiene correspondencia homóloga con la poética de Baudelaire. En este último, según Lallier, “es la ocasión de una relación amena en donde la sensación, la imaginación y el conocimiento se conjugan en el camino de las analogías, accediendo con ellas a la esencia del mundo” (53).²² La vivencia oblicua abre una fisura en la realidad a través del asombro, tanto en Lezama como en Baudelaire, y da paso a la imagen, a aquello que transfigura la noción del tiempo.

Finalmente, Lezama, en palabras del crítico Saúl Yurkievich, “se mueve a través de la historia universal estableciendo distantes puntos de referencia [y] se obstina en la búsqueda y fundamentación de lo incondicionado poético” (123). Es así como en *Paradiso* las múltiples expresiones del pliegue requieren de un movimiento laberíntico, diagonal, para su comprensión, lectura y contemplación. La riqueza en las interrelaciones que se dan en la mónada literaria logra la ascendencia del mito gracias a que su complejidad entrama el mundo de la imagen, enlazando las inseparables concatenaciones de la cultura y su representación. Es en la concepción de la forma barroca, de ese desplazamiento elíptico con el que trazan su proyección los innumerables pliegues, repliegues y despliegues, que la mónada literaria coloca sus cimientos. Dentro de sus puertas y de sus guaridas laberínticas se (des)encadena la hibridez, conjugada en varias formas y discursos del tiempo y la historia para que al llegar a su consagración despliegue toda la cultura que forma parte de su corona.

²² “C’est l’occasion d’une relation heureuse, où sensation, imagination et connaissance se rejoindraient dans la voie des analogies, pénétrant avec elles l’être même du monde”.

En los próximos capítulos este análisis se centrará en las manifestaciones del pliegue, específicamente en las que atañen al conjunto de alusiones a obras artísticas, alusiones que dan forma a un diálogo meta-cultural y presentan en su conjunto una visión de la cultura específicamente lezamiana.

Capítulo II

Galería de coral: *Estudio libre de pintura y escultura*

El primer capítulo de esta tesis ha tenido como objetivo principal señalar la hibridez y pluralidad cultural que caracteriza a *Paradiso*. Asimismo, se ha visto la manera en que la novela puede ser conceptualizada como una manifestación monádica en tanto que incorpora múltiples diversificaciones del pliegue, dentro de los cuales tiene lugar una yuxtaposición de historias que hilan el argumento de la trama. Partiendo de lo anterior, el presente capítulo profundiza en el análisis de aquellas diversificaciones del pliegue ligadas a alusiones o inserciones de obras de pintura, escultura y arte-objeto. Identificar este tipo de expresiones del pliegue y analizarlas nos permitirá entender en última instancia la teoría cultural de Lezama.

A lo largo de la producción literaria de nuestro escritor, los aspectos estéticos y compositivos de la pintura han sido uno de los focos temáticos tratados con mayor extensión. En *Materia artizada* (1996), Lezama expone su interés por lo estético y artístico al entablar un diálogo entre su producción literaria y la labor plástica de artistas de reconocimiento mundial. Ya en *Imagen y posibilidad* (1981), se puede apreciar la disposición que tiene el escritor para discutir aspectos diversos del arte contemporáneo cubano y latinoamericano, aspectos que inundan el contenido de ocho de los ensayos que componen la colección ensayística.

Así como Baudelaire en *Curiosités esthétiques* (1913), Lezama recurre a la crítica de arte para dar su visión estética y cultural desde el plano de las letras. Así, el autor

refuerza su interés sobre el campo de las artes y define una posición estética. Más allá de eso, la reflexión sobre la naturaleza creadora, *potens*, de la pintura le permite desarrollar una cosmogonía literaria paralela a la poesía. Según el entender de Lezama, esa *potens* yace en cada una de las diversas manifestaciones artísticas, de las que se deriva una esencia generatriz que a la vez trasciende hacia lo mitológico. Una aplicación concreta de lo anterior puede ser vista en la manera en que los elementos poéticos del escritor se amalgaman para sustentar sus teorías de las eras imaginarias y de la Imagen. De modo que

[1]la pintura ha ido más allá de sus límites de descubrimiento o hallazgo, de una síntesis entre su técnica y su paisaje, ha entrado ya en esa fase de misterio de incorporación, donde la metafísica del aire se resuelve en la geometría hipostasiada de figura –sustitución en la identidad de la infinitud–, y en la imagen o evaporación concurrente en las coordenadas del paisaje [...] Y la prueba de ese acto de fuego traspasado, está en ese análogo que busca ya lo desconocido como una nota exigente, devoradora casi, con lo que puede mostrar como hecho y naturaleza (1981: 157).

Por otra parte, y aunque el autor no realiza en sus escritos una reflexión tan detallada sobre lo relacionado con la escultura, me atrevería a decir que su interés por ésta es de igual importancia. De la cita anterior se puede deducir una sensibilidad estética, expuesta y sustentada en cada uno de los ensayos que componen *La expresión americana*, que tocaría a todas las artes, incluida la escultura, relacionadas con el paisaje. En el contenido de sus ensayos, Lezama medita acerca de las bases barrocas que dan forma al modelo cultural latinoamericano y en *Paradiso* se hace alusión a una cantidad modosa de esculturas, objetos artesanales y expresiones arte-objeto.

Así, Lezama desde la literatura formula una estética de la pintura y escultura, géneros en los que basa su concepción de la cultura. Pero sobretodo, su aportación radica en el compromiso cultural que engloba en conjunto su labor artística. Para Lezama, tanto la pintura y escultura como la música y arquitectura, comparte una misma raíz creadora – *potens*– a pesar de cifrarse con lenguajes diferentes. En el caso específico de *Paradiso*, esta sensibilidad estética permite construir un mundo alterno en donde la Imagen reina al verse reflejada en momentos, figuras y hechos artísticos universalmente consagrados. En su formulación de la Imagen el autor sintetiza su discurso estético, que luego emplea para construir su sistema de eras imaginarias.

A propósito de la adaptación que Sarduy hiciera del “collage” visual en su novela *Gestos*, el crítico Justo Ulloa ha señalado que “la cita directa [a obras artísticas] debe ser verificable a tres niveles: al nivel léxico (título del cuadro), al composicional (disposición de imágenes provenientes del cuadro en cuestión) y al nivel sintáctico (reproducción de las idiosincrasias de la escuela a que pertenece el cuadro traducido)” (1985: 87). En el caso de Lezama esta superposición de niveles se da de una manera más compleja, puesto que él no sólo deconstruye los códigos cifrados en las alusiones pictóricas o escultóricas, sino que las adopta como base de su propia cosmogonía cultural. En este sentido, la obra pictórica o escultórica en *Paradiso* se integra al *corpus* narrativo de la siguiente manera: a nivel léxico (título de la obra, nombre del ejecutor o del movimiento/escuela artística), a nivel composicional (préstamo de imágenes, elementos estéticos o temáticas provenientes de la obra o movimiento) y al nivel mítico-imaginario (integración de los elementos anteriores al sistema poético-estético lezamiano). Para el autor de *Paradiso*, las alusiones

e inclusiones de pintura, escultura y arte-objeto forman parte de una cosmogonía que se constituye en parte por el postulado máximo de la Imagen y por las trayectorias que ésta ha tenido a lo largo de la historia, las cuales son claves para llegar a comprender el sistema en que se basa la teoría de eras imaginarias y la estructura mítica de *Paradiso*. Reynaldo González, escritor cubano, declara que “la pintura es algo más que referencia de épocas, es también materia combustible para la acción de la imagen en el tiempo” (1988: 73).

En referencia al uso de las nociones teóricas de Deleuze como modelo de aproximación a *Paradiso*, se podría decir que los procesos monádicos nos permiten identificar el lenguaje y código estéticos encapsulados dentro de cada una de las menciones artísticas. A partir de esta adaptación de lenguajes se puede apreciar más claramente la autonomía mítica y poética de la que goza la mónada literaria en el momento de construir un universo propio. De la capacidad autónoma de la mónada, Deleuze ha apuntado que “la mónada es una célula, una sacristía más que un átomo: una pieza en donde todas las concatenaciones son internas. La mónada es la autonomía del interior” (39).²³

En lo que concierne a los aspectos monádicos, cada una de las interacciones que sucede en los tres niveles constituye un despliegue. Estas inclusiones pictóricas y escultóricas realizan un viaje laberíntico por la parte inferior de la casa barroca. A su vez, cada inserción conlleva una transmutación en las interacciones que entablan entre sí los distintos despliegues producidos. Tales diversificaciones del pliegue manifiestan una

²³ “La monade est une cellule, une sacristie plus qu’un atome: une pièce où toutes les actions sont internes. /La monade est l’autonomie de l’intérieur [...]”

fuerza de gran peso que genera determinados ecos estéticos a este nivel. Así, éstos logran trascender a la parte superior de la mónada. De esta manera, dichos despliegues forman una parte integral en las concatenaciones vinculadas al sistema cultural que transmite la obra del autor. En el nivel superior, la mónada ejerce una cierta fuerza de dominación en tanto que ésta da adhesión a las varias manifestaciones del pliegue. Sobre el carácter dominante de la mónada, Deleuze apunta que,

[I]e terme constant, ce sera la monade dominante, parce que la relation vinculaire lui appartient ou lui est « fixée ». Apparemment, on peut d'autant plus s'en tonner que cette relation ne peut être un prédicat *contenu* dans son sujet [...] Toute relation ayant un sujet, la monade dominante est bien sujet du vinculum, mais « sujet d'adhésion », non pas d'inhérence ou d'inhésion (1988: 149).

Por tanto, resulta imprescindible examinar de qué manera las inserciones o alusiones a obras de pintura, escultura y arte-objeto vienen a generar significativamente diversificaciones en los pliegues de la mónada literaria. Para mayor claridad a continuación se enlistan por capítulo las alusiones e inserciones de pintura, escultura y arte-objeto en la novela:

- Capítulo I: los espejos egipcios y el pintor posimpresionista Georges Seurat (1859-1891).
- Capítulo II: un espejo inglés ochentista de maderas en chiaroscuro y el paisajista francés Claude Lorrain (1600-1682).
- Capítulo III: el ceramista francés Bernard Palissy (1510-1590).
- Capítulo IV: el ebanista y dorador francés Jean Pelletier (?-1704), el pintor inglés Joshua Reynolds (1723-1792), el artista alemán renacentista Hans Holbein el Joven (1497?-1543) y el pintor barroco español Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682).
- Capítulo V: el pintor del *Trecento* italiano Cennino Cennini (1370-1440), una alusión a Holbein y a Murillo, las soperas churriguerescas y una composición velazqueña.
- Capítulo VI: el pintor español Francisco de Zurbarán (1598-1664), el cofre alemán barroco, el pintor flamenco Pieter Brueghel el Viejo (1525-1569), la estatuilla de Cupido con pastora, el retratista rococó francés Maurice Quentin de La Tour (1704-1788), el pintor renacentista Doménikos Theotokópoulos, El Greco (1541-1614), el pintor del academicismo francés Paul Baudry (1828-1866), la obra “Batalla de las lanzas” del pintor barroco Diego Velázquez (1599-1660) y la pintura “el rendimiento de Ayacucho” del pintor venezolano Antonio Herrera Toro (1857-1914).
- Capítulo VII: los pintores venecianos (relativos a la escuela de Venecia del *Quattrocento*, integrado principalmente por Carpaccio, Vivanni y Bellini) y los blancos de Zurbarán.
- Capítulo VIII: nuevamente la blancura de Zurbarán y el pintor realista francés Gustave Courbet (1819-1877).
- Capítulo IX: el pintor abstraccionista Wassily Kandinsky (1866-1944), el pintor gótico-renacentista Jean Fouquet (1420-1481), los Hermanos Limbourg (fl. 1385-1416) pintores miniaturistas del Medievo, el artista italiano renacentista Benvenuto Cellini (1500-1571), y el tratado de pintura del artista florentino Leonardo da Vinci (1452-1519).
- Capítulo X: el pintor del academicismo francés Elie Delaunay (1828-1891), la composición arte-objeto (estatuilla de bronce de Narciso, jarra griega y un viejo niño Loa Tsé), el antes mencionado Claude Lorrain, el pintor flamenco Hieronymus Bosch o El Bosco (1450-1516), y el pintor alemán renacentista Lucas Granach (1472-1553).
- Capítulo XI: el pintor surrealista Salvador Dalí (1904-1989), el pintor barroco holandés Johannes Vermeer (1632-1675), la composición arte-objeto (estatuilla de bacante y de Cúpido), los grabados posiblemente atribuidos a la obra plástica del artista cubano

Ramón Loy (1894-1986) y el paisajista francés Didier Boguet “Biogi” (1755-1839).

- Capítulo XII: la alusión a El Bosco.
- Capítulo XIII: las antiguas monedas griegas, el tapiz de Bayeux, el escultor británico Erick Gill (1882-1940) y el escultor modernista Constantin Brancusi (1876-1957).
- Capítulo XIV: Vincent van Gogh (1853-1890) pintor post-impresionista, la teoría de los colores del poeta Johann W. von Goethe (1749-1832), las piezas chinas de la Colección Stein de Asia del Museo Británico y las alusiones a Zurbarán y a Velázquez.

De esta clasificación de obras, movimientos y artistas conviene destacar nombres como los de los pintores Zurbarán, Velázquez y El Bosco, a cuyas obras se hacen varias alusiones. Tal riqueza puede ser apreciada desde el capítulo cuarto hasta el décimo primero. Con esto último también se reitera el hecho de que la pintura y la escultura constituyen una parte fundamental en el quehacer cultural de Lezama. Para seguir explorando las claves que constituyen esa visión cultural en *Paradiso*, se profundiza a continuación en el análisis de algunas de las alusiones más representativas de pintura, escultura y arte-objeto a tres niveles: el léxico, el compositivo y el mítico-imaginario.

El espejo egipcio. La primera de estas alusiones comienza con la metáfora que el autor emplea para relacionar la luminosidad del caldero en el que se hierve el quimbombó con la del espejo egipcio, elemento de suma importancia simbólica en la cosmogonía a la que éste pertenece. Cabe señalar que el espejo tenía un simbolismo particular ligado a la mujer egipcia. El término egipcio designado para nombrar al objeto reflector era *ʿnḫ*, “anj”, homónimo de vida y relacionado con la fertilidad y el bienestar de la mujer. En un sentido religioso el espejo también presenta una doble relación con los dioses Re y Hathor, representantes del sol y la luna. Así, la unión de éstos encarna el principio de

regeneración continua (Castañeda Reyes, 2007). No puede entonces resultar casual que sea Rialta, madre del protagonista, la que inspeccione los calderos “acerados y brillantes como espejos egipcios” (21). A nivel estético, la utilidad reflectora del artefacto se asemeja a la capacidad reflectora y creativa que supone la teoría de la Imagen del escritor. Según el arqueólogo José Castañeda Reyes, “[e]l espejo, al reflejar la [I]magen, sería comparado con los poderes vivificantes del disco solar” (2007: 6). De la misma manera, al insertar el sustantivo adjetivado de *espejo egipcio*, Lezama establece un nexo entre la utilidad reflectora del artefacto y el desplazamiento que implica la metáfora, como elemento de la teoría de la Imagen. A nivel mítico, esa inserción del objeto egipcio invoca los contenidos del culto a *thanatos* de los egipcios de la segunda era imaginaria del sistema lezamiano. En este último nivel, “la forma del espejo [...] se explica dentro de un contexto religioso y funerario: el disco de metal y el mango en forma de columna de papiro evoca el nacimiento del disco solar” (4), asevera nuevamente Castañeda Reyes. Entonces, en esta inserción artística situamos un pliegue monádico que tiene un impacto tanto en la teoría de las eras imaginarias como en la de la Imagen, y que se dan en la parte inferior de la casa barroca.

El espejo ochentista y Claude Lorrain. El espejo ochentista forma parte del escenario en el que Lube Viole, hermana del capitán Viole, y Tranquilo, hijo de Mamita y soldado del regimiento a cargo del General José Eugenio, se ocupan de realizar algunos quehaceres domésticos. Los elementos que ornamentan la madera del espejo corresponden a un estilo paisajista del siglo XVIII. Especialmente, “[l]a ornamentación vegetativa tropical, trifolias, pétalos de agua, avisados antílopes, rocas de descanso [...]”

(36) hacen eco de algunos signos característicos del jardín paisajista inglés.²⁴ La composición del jardín paisajista venía a reflejar lo gótico, asociado con lo innatural y subordinado, como sustento de las aportaciones históricas y de una imagen del Medievo ideológicamente cargada de emotividad. Asimismo, el movimiento paisajista idealizaba el período de la Grecia clásica (Von Buttlar, 1993).

Un poco después de la inserción primera del espejo, se alude a “los reflejos de la caoba en *chiaroscuro*” (37) del mismo, con lo que la trayectoria de la metáfora insertada en el texto recorre un viaje estético a través de dos estilos pictóricos, del paisajismo clasicista al claroscuro, técnica que data de los inicios del Renacimiento y que tiene su apogeo en la pintura barroca del siglo XVIII.

Los despliegues de la Imagen, en el fondo monádico-literario, remiten al uso de dos técnicas plásticas para construir una metáfora que atraviesa lo histórico y adquiere cualidad atemporal. Así, la alusión a la obra del pintor barroco francés Claude Lorrain²⁵ (1600-1682), de la corriente del clasicismo, sustenta aquélla del paisajismo inglés. De ahí que el estilo característico del pintor francés permee de movilidad y armonía a lo que constituye la mención a la decoración de motivos florales y animales de la marquetería del espejo. De esta forma, las obras pictóricas y escultóricas trazan también una continuación atemporal al incorporar el paisajismo inglés con la corriente clasicista del barroco y la técnica del claroscuro.

²⁴ Algunos de los más destacados paisajistas ingleses son Stephen Switzer (1682-1745), William Kent (1685-1748), Thomas Gainsborough (1727-1788) y John Vanbrugh (1664-1726).

²⁵ En sus pinturas resaltan el uso de la luz y las temáticas pastoriles y navales. La simetría compositiva confiere una gran armonía a las obras. De entre sus pinturas de temas navales más representativas destacan *El puerto de Ostia con el embarque de Santa Paula Romana* (1637-39) y *Marina con los troyanos quemando sus barcos* (1643).

La trayectoria de la Imagen en la mónada se aprecia en el salto estético entre movimientos artísticos. Así, el uso de la Imagen, en tanto parte de una teoría cultural, recoge los elementos compositivos de las obras aludidas para que sean insertadas en la tercera era imaginaria, la que alude a la Grecia Clásica.

Bernard Palissy. La siguiente alusión que me gustaría comentar es la que se refiere a la obra escultórica del ceramista francés Bernard Palissy (1510-1590). En concreto Lezama menciona “los escorpiones copiados de lejanos diseños del Palissy” que formaban parte de la sopera que Andrés Olalla, tío de José Cemí, utilizaba para agredir al cocinero Manuel por su osadía en el comedor de la casa del señor Michelena. Se hace alusión específicamente a las cerámicas rústicas con figurillas de crustáceos, serpientes y escorpiones. A propósito de los motivos faunescos en la cerámica de Palissy, Louis Audiat apunta que,

[c]e sont les vrais rustiques figulines. Les émaux sont de couleurs très-foncées. Les reliefs y sont abondants. Animaux, végétaux et minéraux y sont jetés à profusion. C'est un charmant fouillis. Tous ces êtres-là vivent en paix sur le sein de la mère nature (1868: 120).

En la alusión novelesca, la imagen de los escorpiones de la sopera despierta esa profusión y movilidad del tenaz arácnido a la que Audiat alude. También, con esta representación animal se enfatiza la peligrosidad y violencia que tiñen la pícara escenografía del pasaje. Gracias a los elementos rústicos de la cerámica que remiten a organismos primigenios y pluricelulares, la Imagen queda incorporada en la primera era imaginaria, la filogeneratriz.

Jean Pelletier. Existe un pliegue de la misma naturaleza con la alusión a la escultura del ebanista y dorador francés Jean Pelletier (?-1704). El cinturón adornado con “[p]iel de búfalo del Ontario y la hebilla [parecida a] un diseño de Jean Pelletier” (88) forma parte de la vestimenta de Luis, tío del General José Eugenio. Sin embargo, la decoración barroca, característica en la obra de Pelletier, se encuentra matizada en la descripción literaria del diseño de la hebilla que porta el personaje: “no muy sobrecargada de ornamento” (88). A pesar de la ausencia de ornamentación en el diseño de la hebilla, la alusión a la obra del presunto emigrado francés remite a la actitud arrogante de la personalidad del tío Luis, puesto que, aunque el sustento económico de la familia era cómodo, en las arcas familiares no sobreabundaba la riqueza monetaria. Este contraste entre lo psicológico del personaje y la economía familiar en la narración resalta el carácter mercantil asociado a la práctica artística del hugonote francés Jean Pelletier. Sus esculturas decoraban los salones principales del Castillo de Windsor, de las Casas Boughton y Montagu, y del Hampton Court, edificaciones predilectas del rey *Billy*, Guillermo III de Inglaterra, quien encomendó a Pelletier la decoración de los mencionados inmuebles en su afán por simular las atmosferas palaciegas de Versalles (Murdoch, 1997). Así la obra del escultor se cotizaba a precios muy elevados, hecho que reitera la actitud de presunción del personaje del tío Luis. El estilo de Jean Pelletier respondería a la lógica de la séptima era imaginaria, que comprende lo católico y la resurrección y refleja algunas de las temáticas e ideas religiosas tratadas en el arte del escultor. La metáfora de la Imagen establece un nexo entre la composición de los diseños de Pelletier y la descripción de la hebilla. Nuevamente, el propósito estético de la Imagen

muestra el interés cultural del autor, y constituye otra de las diversificaciones monádicas de la novela.

Joshua Reynolds. Resulta también significativo el sincretismo estético-cultural que se produce con la alusión al pintor inglés Joshua Reynolds (1723-1792) cuando se explica la manera en que los personajes de Marina y Luisa se entregan al rito nocturno de la seducción:

Creendo intencionalmente que las líneas sueltas descarnadas del crepúsculo, se dirigen a ellas por una mediatizada voluntad que les lleva con injusticia miradas, saludos, fragmentos de ceremonial, y al regalarse las obliga a caer en sus faldas como florecillas de un Reynolds antillano (95).

El estilo de Reynolds estaba cargado de un fuerte realismo que, sin embargo, implicaba cierta idealización de lo imperfecto. Así, en el pasaje novelesco se inserta cierta estilización *a la antillana*, específicamente en la descripción de las actitudes de los dos personajes. De ahí que el pasaje también evoque los principios estéticos del “Gran estilo” en los que se relativizaba la percepción de la belleza. En palabras del pintor inglés,

[...] Artists should learn by endeavouring to form an idea of perfection [but] some difficulty will still occur, to know what is beauty, and where it may be found [, exhorting] to establish principles on a stronger foundation than authority [...] (129).

Según sus nociones estéticas, tanto Lezama como Reynolds coinciden en el hecho de que las intenciones del arte deben rebasar los principios sobre los que éste se fundamenta. Así pues, el arte puede aspirar a la transcendencia. Aunque cada una de estas nociones se encuentre sustentada desde la perspectiva de dos artes distintos, Reynolds concede a la poesía un mayor peso en el proceso de reconfiguración estética puesto que,

[p]oetry operates by raising our curiosity, engaging the mind by degrees to take an interest in the event, keeping that event suspended, and surprising at last with an unexpected catastrophe (130).

En contraste, para Lezama la reconfiguración del arte radica en la capacidad que éste ejerce en su transmisión y significación, donde reside la esencia de la creación artística. El abanico de imágenes que una pintura, o escultura, puede desplegar en su composición permite, en el acto de su admiración, acercarse al origen de lo cósmico y mitológico. Debido a las afinidades existentes entre Reynolds y los postulados filosófico-platónicos y clásicos, su obra puede ser conceptualizada como parte de la tercera era imaginaria de Lezama, la cual se centra en lo clásico.

Hans Holbein el Joven y Bartolomé Murillo. Uno de los despliegues artísticos de pintura más interesantes aparece en la descripción física del personaje de Jordi Cuevarolliot, director de la escuela primaria a la que asiste José Cemí.

Su rostro de piel dura, con extremadas rojeces y sus barbas policromadas por astutos ungüentos, recordaba el *Charles de Saulier, Sieur de Morette*, de Holbein [el Joven], más blando y con menos preocupaciones tenebrosas, como si hubiese sido retocado por Murillo (113).

Es ésta una alusión directa al cuadro *Charles de Soliers, Sieur De Morette* (1534-1535) de Hans Holbein el Joven (1497?-1543). Lezama entabla aquí un diálogo estético con la obra de dos pintores, produciendo una metáfora irónica y burlesca para describir el rostro del director escolar. Aunque algunas de las pinturas de Holbein el Joven tratan en su

composición el concepto de anamorfosis²⁶, la intención de Lezama al elaborar la metáfora de la Imagen no es la de descomposición sino la de continuidad alegórica e imaginativa.

La composición del cuadro de Holbein, rico en detalles y texturas, está dividida en dos planos. El primero retrata la imagen del embajador francés en Inglaterra, cuya mirada funciona como punto inicial de la perspectiva lineal. La vestimenta del embajador se encuentra delineada por una pincelada rica en pliegues, contrastes de color y texturas: los guantes de cuero, el holán bicolor de la camisa, la boina con broche, el chaleco de piel, los detalles en oro de la joyería y la daga. El segundo plano está integrado por la cortina de verde oscuro, que sirve como telón de fondo y en el que abundan los pliegues oblicuos que delimitan la profundidad de la composición. El uso de abundantes colores fríos y oscuros complementa la mirada brusca del embajador, la cual remite al rostro del personaje novelesco.

Al matizar los gestos del embajador con la pincelada de Murillo, el escritor contrapone la técnica, estilo e ideología de dos representantes de la pintura europea de los siglos XVI y XVII: el renacentista Hans Holbein y el pintor del Siglo de Oro Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Por un lado, el cuadro de Holbein es representativo del estilo retratista que se difundió a finales del Renacimiento. Nombrado pintor oficial de la Corte de Enrique VIII, Holbein empleaba una técnica en óleo de perspectiva lineal para la

²⁶ Del griego *ana*, inversión, y *morphē*, forma, la anamorfosis es una deformación óptica y una deconstrucción de la perspectiva pictórica, en la que ocurre un descentramiento de principios estéticos. En Holbein, esta noción aparece plasmada en el cuadro titulado *Los embajadores* (1533). A propósito de la pintura en Severo Sarduy, este cuadro sirvió para desarrollar el sustento teórico de sus postulados en *La simulación* (1982). Para un análisis detallado de la obra de Holbein en Sarduy, véase *La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy* de Valeria de los Ríos.

elaboración de cuadros en los que se prestaba gran atención al detalle en la ornamentación y formas arquitectónicas. El hecho de que Holbein recibiera la influencia del humanismo renacentista durante su estancia en Italia, influyó en su concepción y formulación estética de la figura humana (Grossmann, 1951). Esta idea del cuerpo es empleada ampliamente en su pintura, en la que se retrata principalmente a los círculos aristocráticos de la época. Por otro lado, el *estilo frío* de Murillo viene a ser muy representativo del arte barroco producido en Sevilla. Aunque el uso de tonos en Murillo es diverso, los colores fríos abundan en las composiciones, sin que pierdan naturalidad en las formas que representan (Toman, 1998). A diferencia de las temáticas tratadas por Holbein, las de Murillo retratan íconos y conceptos religiosos así como personajes marginales de la sociedad. El pintor español además abordó en su obra la desigualdad entre las diferentes clases sociales en el contexto de la crisis socio-económica de la España del siglo XVII.

Holbein y Murillo vienen a representar la polaridad religiosa característica de la Europa de la época. Debido a su afinidad política con Enrique VIII, Holbein realizaba su labor artística en Inglaterra, país que había cortado sus vínculos con Roma y que lideraba la Reforma. Por el contrario, Murillo representaba el movimiento de Contrarreforma, consumado con el Concilio de Trento y encabezado por España, cuyo propósito era el de rescatar la credibilidad de la iglesia de Roma. De esta manera, según la teoría de eras imaginarias, Holbein se encuadraría en la cuarta era, la de los reyes como epígonos, mientras que Murillo entraría en la séptima, la del período católico. Esta misma asociación pictórica y estética entre Holbein y Murillo aparece nuevamente en el capítulo

quinto de *Paradiso*, en donde el repliegue monádico continúa trazando su particular trayectoria en el nivel inferior.

Cennino Cennini. En las páginas del quinto capítulo, se hace alusión al pintor del *Trecento* italiano Cennino Cennini (1370-1440) cuando Alberto Olalla, hermano de Rialta, se enfrenta a cuatro pervertidos sexuales que muestran interés por seducirlo:

[le] dará una pócima para hacerlo dormir sin entorpecer sus preparativos para la burla napolitana. Al final, el demonio ayuda también a cantar. Prepara en una copa [...] el zoon o célula animal viva. En realidad, es clara de huevo, sonriendo a las delicias de Cennino Cennini (133).

Gracias a la metáfora en el pasaje se presenta una lucha carnal entre el bien y el mal, una lucha contra la tentación frente a la que Alberto muestra una actitud de debilidad. La pócima a la que se refiere el pasaje viene a representar esa misma tentación, como en el caso de la fruta prohibida en el Paraíso de la tradición judeocristiana. Esta lucha entre divinidad y carnalidad se encuentra presente en la obra de Cennini, así como en la de Giotto di Bondone (1267-1337), su maestro, aunque éste último no presente una tendencia tan renovadora en su obra ante la religiosidad como en la de su discípulo. Los postulados estéticos de Cennini concilian lo religioso en el espacio real de lo cotidiano, característica de la segunda etapa de la pintura gótica, conocida como italo-gótica (1300-1410). En *Il libro dell'arte* (1932), Cennini concede un gran peso a la teología en la concepción del arte, haciendo eco de la noción de *charitas*; Lezama utilizará esta misma concepción a la hora de hablar del proceso poético, en tanto base fundamental para la expresión artística.

Adunque, voi che con animo gentile sete amadori di questa virtu, e principalmente all'arte venite, adorneti prima di questo vestimento: cioe amore, timore, ubidenza e perseveranza. E quanto piu tosto puoi, inchomincia a metterti sotto la ghuida del maestro a inparare (3).

Bajo esos principios, Cennini plantea una teoría sobre la técnica, y los materiales que le sirvieron para dar forma a su teoría estética. Su contribución al campo de la pintura es tan significativa que hasta nuestros días su estudio ha servido como una guía en la técnica de restauración. De entre las técnicas más sobresalientes en la obra de Cennini, destacan el fresco, la pintura al temple *a fondo d'oro*, el manuscrito ilustrado y varias técnicas de dibujo. A diferencia del arte bizantino, en la pintura del artista se aprecia un espacio más homogéneo y delineado en donde se integran de manera tridimensional figuras religiosas. Por su arte y estética religiosos, Cennini formaría parte de la séptima era imaginaria que comprende el periodo católico.

Las soperas churriguerecas. La siguiente alusión artística a la que me gustaría referirme es la que habla de los humos de las soperas churriguerecas para describir el anochecer en La Habana. Conviene traer hasta aquí un fragmento de la novela a fin de ilustrar la manera en que, a través de la vivencia oblicua, el escritor teje una serie de imágenes:

El denso crepúsculo habanero descendía a las azoteas, donde por los hierros colados y los piñones salvajes parecía herirse su fantasma hinchado de mazapanes toledanos. Los cuerpos evaporados por la siesta, comenzaban a adensarse en torno al humillo de las soperas churriguerecas [...] (144).

En el fragmento anterior se aprecia tanto el estilo como la temática barrocas que componen la metáfora. De la misma manera, esas “soperas” o casas, de las que emana el

sudor vaporizado de los cuerpos, remiten al estilo churrigueresco de la arquitectura barroca, de tipo estípite. En cuanto al origen del adjetivo “churrigueresco”, el filólogo Luis Monguió (1947) ha señalado que “los Churriguera fueron conocidos – erróneamente– como los iniciadores de un estilo, [el cual] designa indistintamente las que ahora reconocemos como diversas variedades del barroco español” (1228). En la Nueva España, el estilo churrigueresco fue incorporado al *corpus* estético del estilo estípite, el cual se ha consagrado como el gran signo formal del barroco en América Latina (Villegas, 1956). En la metáfora lezamiana, el escritor hace alusión a aquellos elementos compositivos del barroco estípite –en particular a las molduras, los perfiles mixtilíneos, la arquivolta cortada, el bocelón y los medallones– para describir las imágenes que forma el humo al gravitar hacia el cielo. Aunque esta alusión puede ser concebida como arquitectónica, el propósito metafórico es el de provocar una metonimia. A nivel estético-imaginario, las soperas corresponden a la séptima era imaginaria, la de lo católico, dadas las características originales que representaba el barroco arquitectónico novohispano.

Francisco de Zurbarán. Continuando con el análisis, se nos presenta a continuación una alusión a la técnica del claroscuro en la obra del pintor Francisco de Zurbarán (1598-1664), principalmente al uso del blanco para simular la luz en la obra pictórica. En el aspecto monádico, el despliegue artístico con respecto a la técnica del pintor es de gran relieve, puesto que éste sucede nuevamente en los capítulos séptimo, octavo y décimo cuarto, en los que de nuevo se hace hincapié en la tonalidad del blanco. No obstante, en esta alusión, ese tono luminoso pero frío alude al simbolismo de un

[...] calaverón, allí colocado tanto como pisapapeles inoficioso, sin aplicación casi, como ingenua balanza del aprovechamiento de las horas, o como nota a lo Zurbarán, de expresar la muerte con el frío blanco de la luna de las túnicas de los dominicos [...] (179).

Según José Cascales y Muñoz (1911), la crítica ha elogiado la destreza de Zurbarán en su uso del color blanco y su habilidad para matizar límites y formas dentro de la gama de tonos de ese color. El pasaje asocia los tonos fríos de Zurbarán con la muerte. El blanco viene a augurar la fatalidad en la vida de Alberto, tío de José Cemí. Siguiendo la técnica cromática de Caravaggio, Zurbarán dedica buena parte de su obra pictórica a elaborar una iconografía religiosa, convirtiéndose en uno de los representantes más sobresalientes de la séptima era imaginaria debido a sus retratos religiosos y angélicos.

El cofre alemán y Pieter Brueghel. El siguiente despliegue artístico nos interesa en tanto que integra pintura y escultura de diferentes artistas y épocas. El recuento de las antigüedades que ha adquirido Doña Augusta, abuela del protagonista, permite que el pliegue emprenda un nuevo viaje a través de la Imagen. En este fragmento, la primera imagen se construye con la alusión a un cofre alemán “muy ornamentado de relieves barrocos” (183) que pudo haber sido elaborado en uno de los pueblos que aparecen en los cuadros del pintor flamenco Pieter Brueghel el Viejo (1525-1569), en particular la villa de *Los proverbios flamencos* (1559). La pintura de Brueghel invoca la vida cotidiana del siglo XVI con descarnado realismo, aludiendo a las maneras absurdas de proceder de la sociedad de la época. La mayor parte del cuadro retrata y describe actos estúpidos o hace referencia al engaño y a la hipocresía en el marco de lo que parece ser una gigantesca

farsa (Barbón García, 2003). No obstante, Lezama realiza su propia interpretación de la pintura cuando “veía el pueblo por la mañana comenzando sus trabajos de forja, las chispas que tapaban las caras de los artesanos [...]” (183). De esta manera, la narración incorpora elementos compositivos del cuadro atribuyéndoles nuevos contenidos y significados. Así el pliegue literario establece un nexo entre lo pictórico del cuadro y lo escultórico del cofre, lo cual tendrá un fuerte impacto en el nivel superior, donde se confecciona la teoría cultural de Lezama. Tras observar las características del cofre barroco y de la pintura de Brueghel, ambos objetos artísticos pueden ser conceptualizados dentro de la séptima era imaginaria, correspondiente a la era católica.

Maurice Quentin de La Tour, El Greco y Paul Baudry. Siguiendo con las piezas que instigan la pasión de Doña Augusta por las antigüedades, la narración se sitúa en el “rango mitológico greco latino” con el retrato de una pastora galante, firmado por el retratista francés Maurice Quentin de La Tour (1704-1788). La pastora lleva sentado un Cupido, imagen que evoca el debate sobre la edad y la potencia creadora de los ángeles sugerido en la obra de autores como los pintores Doménikos Theotokópoulos, El Greco (1541-1614) y Paul Baudry (1828-1866), y los filósofos Swedenborg y Boehme. Según la narración, el tema del debate “demoró distingos en el Concilio de Trento” (184). La descripción en torno a la figurilla de Cupido con pastora sugiere la reflexión sobre varios estilos pictóricos, lo cual permea de textura el despliegue metafórico. Primeramente, la técnica de Quentin de La Tour, pintor rococó del *ancien régime*, concede texturas aterciopeladas de tonos fríos policromáticos, característicos del uso del pastel. El retrato fue la técnica más trabajada por Quentin de La Tour, cuya destreza e

innovación logró capturar en pastel los rostros de figuras como Rousseau, Voltaire, Dumont, Luis XV y la Marquise de Pompadour. En el pasaje, el uso del sustantivo “galante” para describir a la campesina remite a los ideales propios del rococó, representados por la pintura del francés: lo refinado, lo exótico y lo sensual. Consecuentemente, la figura representativa del amor, personificada en Cupido, implica esos mismos conceptos en el plano mitológico. Diderot consideraba que Quentin de La Tour hacía gala de un fuerte excentricismo que lo llevaba a debatir problemáticas de poesía, ética, política, metafísica y teología clásicas (Richards, 1984).

Esa figurilla de Cupido en la que Doña Augusta había empleado su mesada, puede ser imaginada, considerando el estilo de Quentin de La Tour, como llena de gracia, sensualidad y picardía. El “debate” sobre la edad y fuerza creadora de los ángeles sugiere una examinación de la técnica y forma en que éstos han sido representados en la obra pictórica de El Greco y Baudry. En el primero, los cuadros *La anunciación* (1560-65) y *El bautizo de Cristo* (1560-65) indican el interés del pintor por considerar la dimensión simbólica de los ángeles durante su primera etapa creativa. En la composición de El Greco, y con relación al pasaje novelesco, las figuras de los ángeles son trazadas con formas rectangulares y alargadas que confieren sufrimiento a su expresión. De ahí que el texto incida en la posibilidad de que a partir de las obras de El Greco los ángeles puedan ser interpretados como seres de gran belleza con gran capacidad para el sufrimiento, resultado de haber estado en contacto con Cristo en la tierra.

Por otra parte, los cuadros del pintor francés Paul Baudry (1828-1866), en particular *Diane chassant l'Amour* (1877-79) y *Psyché et l'Amour* (1884) y los retablos

Attributs de Diane (1882) y *Attributs d'Appollo* (1882) del Palacio de Chantilly, se aproximan a lo angélico desde un punto de vista clasicista y naturalista, propio de la Academia de París, con el cual la figura del Cupido queda idealizada en la de un niño regordete, caprichoso y travieso.

Baudry poseía una actitud artística de gran sensibilidad, aunque teñida de cierto sentimiento de superioridad burguesa. Su biógrafo relata que tras su llegada a Tivoli, el pintor se expresaba de la siguiente manera,

C'est le pays le plus beau de monde, mais aussi la population la plus misérable de la terre; les pourceaux habitent avec les gens, et rien n'est immonde comme l'intérieur de ces sauvages. Bienheureuse terre où le bon Dieu a fait le soleil assez chaud pour dispenser les enfants de ces malheureux de se vêtir! Comment, allez-vous dire, ils sont donc nus? (Ephrussi, 1887 : 79).

Independientemente de su actitud social, Baudry realizó el modelo del Cupido clásico por excelencia y muestra de ello ha quedado en los salones del Palacio de Versalles y de la Ópera Garnier.

Volviendo a la novela, se podría decir que en la mónada literaria se percibe una diversificación del pliegue en la medida en que el texto entabla un diálogo de carácter pictórico con elementos esculturales, en particular con la descripción de la figurilla de Cupido. De esta manera, la naturaleza del debate no sólo teológico sino estético permite identificar la obra de estos pintores como extensiones de la primera era imaginaria del escritor cubano, la de la sexología y naturaleza angélica.

Diego Velázquez y Antonio Herrera Toro. Entre otras inserciones pictóricas, existe aquélla que remite al nexo entre la obra *Las lanzas* (1634-35) del pintor barroco

Diego Velázquez (1599-1660) y la pintura *Batalla de Ayacucho* (1890) del pintor venezolano Antonio Herrera Toro (1857-1914). La imagen de la metáfora, en tanto manifestación de la mónada literaria, soporta su significación sobre el lenguaje iconográfico que cada pintura encierra. La mención a estos lienzos se hace en la novela con la narración de las prácticas de artillería de las unidades militares del Coronel José Eugenio frente a los batallones estadounidenses en el campamento de Forth Barrancas: “Y los oficiales cubanos, dirigidos por mí, obtuvieron el triunfo. Los oficiales americanos vinieron a felicitarnos [...] Me recordaba esa tradición que va desde la Batalla de las Lanzas [...] hasta el rendimiento de Ayacucho de los generales españoles” (198). La caballerosidad en los círculos militares invoca la reverencia que presenta la composición velazqueña cuando el general holandés Justin de Nassau recibe respetuosamente al español Spinola después de haber sido derrotado. El famoso cuadro de Velázquez refleja la madurez de su técnica con la cual confiera gran fluidez a los diferentes tonos utilizados. Cuando pintó este cuadro el artista español ya había abandonado su estilo barroco sevillano, deudor de Caravaggio y había encontrado una expresión pictórica propia con la aplicación de tonos policromáticos sobre el lienzo (Brown, 1964). Asimismo, la contraposición de planos pictóricos es el resultado del uso de una perspectiva de carácter aéreo.

A diferencia de la obra de Velázquez, en la obra del pintor venezolano el gesto de rendición no muestra mayores signos de reverencia. Los generales a caballo, encuadrados en el centro de la composición, se presentan en tonos cálidos y tenues. Además, el cuadro de Herrera Toro viene acompañado de un fuerte paisajismo, con una aplicación de color

de baja intensidad debido a la mezcla de tonos sobre la paleta (Calzadilla, 1970). Aunque en la batalla por la lucha independentista del Perú salieran victoriosos los generales del Ejército Unido, no hay indicios pictóricos de gestos cordiales como aquéllos de la pintura de Velázquez, o en los descritos por Lezama en *Paradiso*.

Al hilo de estas alusiones encontramos el paralelismo entre las imágenes pictóricas y la narración del texto, presentando así un diálogo estético-literario dentro de la mónada. Dadas las características bélicas de cada composición, la obra de Velázquez puede ser concebida como una extensión de la cuarta era imaginaria en donde los reyes funcionan como metáforas, mientras que la de Herrera Toro corresponde a una ramificación de la sexta era imaginaria, que recoge lo relativo a las civilizaciones novohispanas. Cabe recalcar que existen otras alusiones pictóricas que remiten a distintos elementos compositivos de obras velazqueñas, específicamente en los capítulos quinto y décimo cuarto, y que corresponderían a su vez a la cuarta era imaginaria.

La escuela de Venecia del *Quattrocento*. La siguiente referencia pictórica que me gustaría analizar es la que se refiere a la escuela de Venecia del *Quattrocento*, integrada principalmente por Carpaccio, Vivarini y Bellini. El despliegue metafórico comienza con la narración de la segunda visita de José Cemí a la casa de Demetrio, amigo del tío Alberto.

Cemí sintió la fascinación de dos atmósferas al cambiar escenografía. Recordó que en la primera visita el oro matinal se había destrenzado como en algunos pintores venecianos que sumergen en las cabelleras reposadas serpientes de cobre brillantado (221).

Estos brillos aluden a la técnica en vitral y entablado de los hermanos Vivarini, cuyo uso de colores isocrómicos, como el dorado, permitía crear un juego de luces sobre el vidrio y la madera. Los temas religiosos de la escuela son muy abundantes debido a su afinidad con la iglesia, que auspiciaba en gran parte la producción artística. No obstante, la temática de la escuela veneciana incluía también paisajes coloquiales de esta ciudad. El leitmotif de lo *grottesche* y la técnica isocromática son características de buena parte de la producción tardía de la escuela (Wohl, 1999). En estas obras el color queda diferenciado entre tres estratos cromáticos y la luz queda incluida como un concepto del color. Con respecto a la diferenciación de la luz, la escuela veneciana aportó a la teoría del arte renacentista los conceptos *proprieta*, *prontezza* y *lume*, así como la diferenciación entre las tres partes constitutivas del *colorire* (Barasch, 1978). De ahí que el texto establezca un despliegue metafórico entre los usos del dorado en la pintura y los destellos de la luz matinal que conforma el telón de fondo de la escenografía novelesca. Esta etapa pictórica dentro del arte renacentista se encuadra en la séptima era imaginaria que comprende lo católico, dada la temática religiosa en la gran mayoría de las obras.

Gustave Courbet. Otro despliegue pictórico yace en la alusión a la obra del pintor realista francés Gustave Courbet (1819-1877). En la escena, Farraluque está pintando la casa de la vecina, donde tendrá un encuentro erótico con la cocinera. “Estaba la brocha sin haber perdido su intacta alegría de un rebuscado elemento para una naturaleza muerta de algún pintor de la escuela de Courbet” (274). Dicha escuela era principalmente realista y aunque Courbet no se interesara especialmente por las naturalezas muertas si lo hizo uno de sus discípulos, François Bonvin (1817-1887) quien

dejara obras muy representativas del género como *Naturaleza muerta con espárragos* (1862) y *Naturaleza muerta con tetera de hierro* (1883). A propósito de Courbet, Gerstle Mack ha declarado que,

the only technical innovation he introduced was an unprecedentedly lavish use of the palette knife. He painted in broad strokes, using any implement that suited his purpose: a brush, a palette knife, a rag, even his own thumb. Courbet's revolution was a one-man revolution (1951: 92).

Lezama introduce una imagen que alude a la relación entre la técnica de Courbet en la brocha con la naturaleza muerta. Esta escena no sólo presenta un despliegue artístico en la mónada sino que también actúa para introducir tenuemente el erotismo que se da unas líneas después. Así la alusión a la técnica de Courbet actúa, hasta cierto punto, como agente unificador de lo erótico. Este despliegue se desplaza hacia la primera era imaginaria que trata lo totémico y fálico.

La composición arte-objeto (estatuilla de bronce de Narciso, jarra griega y viejo niño Lao Tsé). En el capítulo décimo destaca la mención a un conjunto de objetos artísticos: la estatuilla de bronce de Narciso, una jarra griega con efebo desnudo y un viejo niño Lao Tsé. Estos adornos se encuentran decorando la habitación del joven Fronesis y son descubiertos por la inesperada visita e irrupción de Foción. El simbolismo que encierra cada elemento es de gran relevancia, pues se corresponden con el sistema de las eras imaginarias. Los dos primeros se centran en la tercera era imaginaria, la de lo clásico, mientras que el último está situado en la era imaginaria de la sabiduría taoísta. La estatuilla de Narciso remite a aquellas estatuas de la Grecia clásica, como por ejemplo *Estatua de joven* (340 a.C.), en las que la musculatura y movimientos del cuerpo

caracterizan la figura humana trabajada en bronce. Al igual que el *Doryphoros* (440 a.C.) en mármol en las galerías de Pompeya, la movilidad corporal que transmite la escultura con el brazo alzado remite a una actitud bélica (Orborne, 1998). La inserción escultórica remite a la vez al mito de Narciso que vendrá a ser incorporado en la narrativa con el personaje de Fronesis y de su pretendiente Foción. De igual manera, la jarra griega con efebo remite en particular a las jarras propias de los estilos *krater*, *symposion* y *stamnos* del alfarero Vulci Makron (490 a.C.), y cuya iconografía presenta una temática homoerótica. En especial, la jarra estilo *krater* era utilizada en los rituales báquicos y en su base aparecían motivos en forma de genitales masculinos, los cuales remitían a otros aspectos representativos de la ceremonia (Osborne, 1998). Estos motivos aluden también a la tensión sexual que existe entre los personajes de Foción y Fronesis. Por último, la estatuilla de Lao Tsé personifica la mitología y sabiduría del taoísmo o daoísmo, por medio de la cual sus practicantes pueden obtener la inmortalidad. El arte del taoísmo se consolidó a la caída de la dinastía Han en el 220 a.C. y siguió desarrollándose hasta forjar su esplendor con la dinastía Qing (1644-1911), etapa durante la que hubo una mayor producción de arte taoísta, sobre todo de grabados y telas bordadas (Clunas, 1997). La figura de Lao Tsé en la novela sustenta también el concepto de la tríada, representada por José Cemí, Foción y Fronesis, y que en la religión taoísta simboliza la trinidad divina de los Tres Puros: el de Jade, el Superior y el Gran Puro. Esta tríada evoca la triada pitagórica de la Antigua Grecia, del principio y fin, también simbolizada con la figura de Uróboros.

El Bosco. Finalmente, una de las figuras más representativas dentro de la dinámica monádica es la obra del pintor flamenco Hieronymus Bosch o El Bosco (1450-1516). Nuevamente encontramos un despliegue metafórico en el que la narración de lo erótico extrae el lenguaje iconográfico de las obras del pintor. En los contactos sexuales entre Celita y Juliano, “[l]as piernas abiertas, recostadas en la hoja del sueño, mostraban la lujuria que se ve en el interior de un huevo pintado por el Bosco [...]” (422). Precisamente, la alusión a la obra de El Bosco no sólo remite al contraste entre el tema religioso y el mundano en su pintura, sino que invoca también la técnica onírica que tiempo después recupera el surrealismo, sobre todo en las formas de la pintura de Remedios Varo (1908-1963). En *El jardín de las delicias* (1480-1490), hallamos aquellos huevos a los que la metáfora monádica invoca. Esta obra es un tríptico constituido por tres escenas: el jardín del Edén, el jardín de las delicias terrenales y el infierno. En cada uno de los paneles se perciben esferas, o huevos, en los que se ilustran pequeños animales, demonios y seres humanos estableciendo cierto tipo de interacción, la cual se encuentra vinculada a la temática de cada una de las partes del tríptico. Así como en las imágenes eróticas del pasaje, el tablón pictórico plasma algunas imágenes eróticas, de las que destacan los actos homosexuales, orgiásticos y zoofílicos. En la técnica de El Bosco resalta el uso de colores sólidos.

With other hues: greys are warmed by green and lavender, white enhanced by blue and pink, yellow with red. This subtle handling of colour can clearly be seen in the figure of the demon priest in the Lisbon *St. Anthony*. His green cloak is shot through with red and yellow and darker green; browns and ochres the basic head tones of the flesh” (Gibson, 1972).

De vuelta al texto, la alusión pictórica sugiere que las piernas de Celita encierran esa delicia y que al llegar a ella se desencadena una lucha carnal por las pasiones. Dada la amplia temática de las obras de El Bosco, estas alusiones se encuadran tanto en la primera era imaginaria, la filogeneratriz, como en el séptima, la católica, logrando una atemporalidad y pluralidad cultural en la trayectoria de la Imagen.

A lo largo del presente capítulo se han seleccionado y explicado algunas de las alusiones más relevantes a obras artísticas con el objeto de ilustrar cómo el pliegue artístico inserto en la mónada literaria establece un complejo recorrido que atraviesa varias épocas. Cada época se encuentra cifrada en la obra artística a la que el texto hace alusión, y ésta en sí misma contiene códigos y lenguajes representativos de diversas escuelas, estéticas, técnicas y temáticas. El movimiento del pliegue teje una especie de coralidad en la que se conjugan todos los códigos aglomerados en cada obra. La maestría con la que el escritor maneja esos códigos permite entrever la preocupación que existe en su labor literaria por la estética, la historia del arte y su papel en la trayectoria de la Imagen. El diálogo entre texto y obra plástica genera una yuxtaposición de pliegues cuyo impacto modificará definitivamente la parte superior de la mónada. Todos esos ecos artísticos recogidos por la manifestación del pliegue recorren las paredes del laberinto monádico de *Paradiso* hasta ascender al nivel superior. Es ahí donde se destila la teoría de la Imagen para la obtención de una renovadora visión cultural que se aprecia en las páginas de la novela. Antes de explorar las influencias de los múltiples y variados pliegues en el nivel superior, pasamos en el siguiente capítulo al análisis de las alusiones a obras arquitectónicas en el cuerpo de la narración.

Capítulo III

Arquitectura de la Imagen

El presente capítulo se concibe como una continuación del anterior, en tanto que continúa con el análisis de las referencias a obras artísticas para dilucidar la teoría cultural que Lezama presenta en su obra. Aquí nos centraremos en identificar y examinar lo relativo a obras arquitectónicas y, al igual que se hiciera con las obras pictóricas y escultóricas, se analiza su función dentro del texto y dentro del sistema de eras imaginarias que sustenta la concepción cultural lezamiana.

Quizá el aspecto más interesante en lo que se refiere a la arquitectura y a su inserción en la obra de Lezama, sea el hecho de que el escritor dedica un gran esfuerzo en reflexionar sobre las posibilidades que presenta esta realización artística para la construcción de espacios literarios en donde confluyan imagen, metáfora y cultura. Muestra concreta de esto puede ser apreciada en la selección de ensayos periodísticos titulado *La Habana* (1991), en la que Lezama interpreta la arquitectura de su ciudad a través de un discurso estético que gira en torno a la cosmogonía cultural y poética que envuelva la historia de la ciudad. Asimismo, al tratar aspectos arquitectónicos en sus ensayos, Lezama incorpora reflexiones sobre aspectos idiosincráticos del ser habanero, como rasgos socio-políticos, económicos y culturales, que sirven para fundamentar la base sobre la que se estructura el discurso estético. Así, este compendio de ensayos muestra el uso que el autor hace de la arquitectura de la ciudad para articular su poética y su visión del mundo. Es a través de las descripciones de lo arquitectónico cubano que el

lector, internado en el hermetismo y barroquismo estilístico del autor, puede entrever la realidad a través de la lupa de la Imagen, como lo muestra el siguiente fragmento del ensayo *El túnel o añoranzas*: “La Habana [...] puede hablarle de su casa grande de sombra de carnal; de su patio con flores y loros; de sus traspacios con la competencia botánica del mamoncillo, la guanábana o el mango” (64). Como ya se ha mencionado con anterioridad, la metáfora construye sus significados incorporando elementos idiosincráticos en el contexto del espacio arquitectónico. Esto último se aprecia también en las páginas de *La expresión americana*, en las que se alude a la iglesia de Juli en Perú y a la Basílica del Rosario en Puebla como iconos representativos de lo americano y de su expresión esencial.

El número de alusiones a obras arquitectónicas en *Paradiso* es menor que el de alusiones a obras pictóricas o escultóricas, pero contribuyen a profundizar en la propuesta cultural del autor. Por otra parte, su función es la de dar volumen y densidad a los pasajes de la novela, contribuyendo a la creación de perspectiva y escenografía. En el ámbito de la mónada literaria, los despliegues suscitados a partir de las alusiones arquitectónicas vienen a establecer contactos con aquéllas de pintura, escultura y música. De este diálogo estético emana una fuerza transcendental que tendrá resonancia en el nivel superior de la mónada literaria, nivel en el que se elabora la teoría cultural. Además, dichos contactos entre pliegues representan la continuidad y transición características de los procesos monádicos representativos del arte Barroco en lo general, según la teoría de Deleuze,

[1]es mathématiques modernes en ce sens ont pu développer une conception fibrée, d’après laquelle les « monades » expérimentent des chemins dans l’univers et entrent dans des synthèses associées à chaque chemin. C’est un

monde de captures plutôt que de clôtures. /Nous pouvons mieux comprendre en quoi le Baroque est une transition. La raison classique s'est écroulée sous le coup des divergences, impossibilités, désaccords, dissonances. Mais le Baroque est l'ultime tentative de reconstituer une raison que répartissant les divergences en autant de mondes possibles, et en faisant des impossibilités autant de frontières entre les mondes (111).

Rebasar la extensión de las fronteras que supone la particularidad de cada expresión de arte permite que los pliegues monádicos nutran la construcción de un enjambre teórico con respecto a la cultura. De esta manera, *Paradiso*, en tanto hecho monádico y barroco, constituye una racionalidad renovadora y sincrética, un tipo de Imagen omnívora, con la que se posibilita la cohabitación de diferentes eras, periodos mundos e imágenes en tanto aspectos fundamentales de la cultura.

La inserción de las alusiones a obras arquitectónicas se hace en el entramado novelístico siguiendo la misma estrategia utilizada para las alusiones pictóricas y escultóricas, es decir con un despliegue que afecta al nivel léxico, al composicional y al mítico-imaginario. Gracias a la variedad de estilos y momentos representados en cada una de las inserciones arquitectónicas, el recorrido estético que realiza la Imagen atraviesa los momentos claves de la historia de la arquitectura. Según el entender del autor, la Imagen es la causa secreta de la historia, y en su recorrido, establece nexos y diálogos entre los diferentes significados que la expresión artística de una determinada época representa. Para profundizar en el diálogo estético, se analizan en el presente capítulo algunas de las alusiones a arquitectura presentes en la novela. Para mayor claridad a continuación aparece el desglose por capítulo de las alusiones e inserciones arquitectónicas de la mónada literaria:

- Capítulo I: las gárgolas de estilo gótico y las ruinas de Cartago.
- Capítulo II: las galerías de mosaicos pompeyanos, el templo de Luxor, la Hacienda de Cortés y la plaza de Taxco, de la que forma parte también la Parroquia de Santa Prisca.
- Capítulo III: el Palazzo Capitolino y el hotel El Louvre de Matanzas.
- Capítulo IV: la fuente de las ranas de Sevilla.
- Capítulo VI: la iglesia de Montserrat, la catedral de Reims, la torre de Londres, los mosaicos de Santa Sofía, el pentagrama pitagórico, el arquitecto y diseñador Charles Édouard Jeanneret-Gris, conocido como Le Corbusier (1887-1965) y la charada china.
- Capítulo VII: el arquitecto italiano Bautista Antonelli (1547-1616) y el castillo de los Tres Reyes del Morro de Santiago de Cuba.
- Capítulo X: el estilo arquitectónico hindú *gupta*.
- Capítulo XIV: la Plaza de la Greve y de nuevo una última alusión a los mosaicos de Santa Sofía.

Las gárgolas góticas. Aunque pudiera argüirse que la alusión a las gárgolas bien pudo haber sido analizada en la sección de escultura, quizá sea útil recordar que en realidad éstas son una de las marcas más distintivas de la arquitectura gótica del siglo XIV. En concreto, las gárgolas venían a reemplazar a la limahoya propia de los edificios del alto Medievo, y al igual que ésta canalizaban hacia el exterior el agua que caía sobre los paramentos y las cornisas (Sobrino González, 2005). Los elementos de la arquitectura gótica reflejaban la filosofía escolástica de la época. La filosofía y la arquitectura eran así reflejadas en un mismo espacio con fines de trascendencia (Escrig y Pérez, 2004). La obra arquitectónica gótica obligaba al espectador del monumento a elevar la mirada para contemplar lo alto y por extensión el cielo, nido de la divinidad. Así, el arco apuntado de las bóvedas se constituía en el aspecto fundamental en la edificaciones góticas, adquiriendo una linealidad que producía un esquema de construcción esquelético y

alargado (Bell, 2008). Según su función arquitectónica, las gárgolas servían como tubos de desagüe; según la mitología de la época, éstas simbolizaban los demonios y tenían como objetivo recordar a los feligreses la existencia de espíritus malignos de los que podían resguardarse en el interior del recinto sagrado. Esta última interpretación de la gárgola es la que se le da en la metáfora del texto lezamiano.

A nivel léxico, la figura de la gárgola se inserta en la conversación acalorada de la que forman parte el cocinero Juan Izquierdo y la señora Rialta con el fin de debatir el tema de los ingredientes apropiados que hacen un buen quimbombó: “Los ojos del mulato lanzaban chispas y furias, ponían a caminar sus gárgolas [...] El mulato, desde lo alto de su cólera concentrada apartó el cuchillo francés de los cebollinos tiernos y lo alzó como picado por un centella” (21). En lo compositivo, la gárgola materializa la cólera y la ira del cocinero, en consonancia con la alusión mitológica al diablo de las figuras góticas. De esta manera, la inserción arquitectónica constituye un eje metafórico con el que se relacionan aspectos de la psicología del personaje. En el sistema de eras imaginarias esbozado por el autor, la gárgola puede representar una extensión de la era de los reyes míticos, la cuarta, ya que el desarrollo de la arquitectura gótica se dio durante las épocas de grandes monarcas.

Mosaicos pompeyanos y el Templo de Luxor. La Grecia clásica es de gran importancia en la concepción cultural de Lezama quien parece así reconocer la gran influencia artística que ésta ha ejercido a lo largo de las épocas. Pero en Lezama, el concepto de la Imagen no remite sólo a una sola cultura, sino que se empapa de rasgos que corresponden a otras. Así, no nos sorprende hallar elementos de diseño de la cultura

clásica ligados con algunos correspondientes a la cultura egipcia. En el siguiente pasaje, Vivo y Adalberto se ponen de acuerdo para inscribir un mensaje en la puerta del flautista homosexual Martincillo, a quien hacen burla utilizando un eufemismo de carácter sexual cuyo significado remite al templo de Luxor:

[s]e acordaron para dibujar y poner una inscripción alusiva a las secretas galerías de mosaicos pompeyanos [...] Y al pie se leía esta enigmática inscripción egipcia: *Pon las manos en la columna Luxor –y su fundamento en dos ovoïdes. – Pon las manos en larga vara de almendro-, donde dos campanas van* (36).

Efectivamente, lo fálico alude a la temática de los mosaicos pompeyanos y del templo de Luxor. En la arquitectura y diseños griegos de Pompeya abunda la temática fálica y sexual, cuya simbología se asociaba con el poder, el dinero y la virilidad (Beard y Henderson, 2001). El mosaico de la galería del vestíbulo de la Casa de Vettii dedica todo un muro a *Priapus*, dios de la seguridad. Éste aparece con un gran falo atado a una balanza, imagen que dramatiza la capacidad viril del mismo.

Tras la conquista romana, todos estos mosaicos con motivos fálicos fueron transportados a Nápoles, en donde fueron guardados en gabinetes ocultos (Beard y Henderson, 2001). De ahí que el escritor se refiera a las “secretas galerías” que servían para almacenar dichos mosaicos. Paralelamente, el símbolo fálico referido en el pasaje remite visualmente a los dos pilones que encabezan la doble fila de siete columnas que componen el patio central del templo de Luxor. Además, el recinto tebano presenta decoraciones de epígonos de Ramsés II que a su vez sugieren un vínculo con la edificación del templo de Amón en Karnak, en el que se adoraba al dios creador *Ka*. La

alusión del texto al templo egipcio refleja también el interés del escritor por relacionar aquello que él llama *potens* con las diversas deidades que encarnan la capacidad creadora.

Con respecto a los fines religiosos, los planos arquitectónicos del templo de Luxor, localizado en la ciudad de Tebas del Alto Egipto, presentan un dispositivo de patios, pilonos, columnas y capillas laterales que parecen responder a la escenografía necesaria para los festivales religiosos, en particular a aquéllos que implicaban una procesión del arca divina (Molinero Polo, 2000). Resulta interesante añadir que aunque no existan hallazgos arquitectónicos claros de representaciones de carácter sexual en el templo egipcio, sí ha aparecido la figura de la uretra masculina en un bajo-relieve de una de las capillas laterales en donde se realizaba la ceremonia del arca divina (Schwaller, 2007). En el pasaje novelesco existe una correlación metafórica entre lo religioso y lo sexual a la hora de remitir a las características viriles de los dioses *Priapus* y *Ka*, griego y egipcio respectivamente, y a las funciones religiosas en los recintos correspondientes. Asimismo, encontramos que el mensaje grabado sobre la puerta de la habitación de Martincillo apunta a datos históricos sustentados en la arquitectura de diferentes épocas. A este nivel mítico-imaginario, la alusión a los mosaicos pompeyanos entra en la tercera era imaginaria, centrada en lo clásico, mientras que la alusión al templo de Luxor corresponde a la segunda, centrada en el culto a *thanatos* de los egipcios. De esta manera, se presencia el movimiento atemporal realizado por la metáfora y propulsado por el combustible de la Imagen. En cuanto a la mónada literaria, la correspondencia de dos elementos arquitectónicos de distintas eras vendrá a producir un importante eco en las concatenaciones del nivel superior.

Mosaicos de Santa Sofía. Por su relevancia histórica y estética, la alusión a los mosaicos de la basílica de Santa Sofía en Estambul es una parada fundamental en nuestro análisis. En la narración de una escena onírica que protagoniza el joven José Cemí, aparecen descritos enanos

en sus pequeños caballos de madera. Los que entonces parecían en la cámara, eran los enanos que llevaban chaquetillas rojas, con botones forradas de tafetán azul, con inscripciones otomanas, como las que se ven en los mosaicos de Santa Sofía (177).

Específicamente, la inscripción a la que se refiere se encuentra alrededor del ábside principal de Santa Sofía que exhibe la imagen de la virgen *Theotokos* (867 d.C.). La inscripción griega reza: “[l]as imágenes que los impostores aquí borraron/ piadosos soberanos las restauraron” (Bádenas de la Peña, 2004: 86) y alude al periodo iconoclasta (726-843 d.C.) que se desencadenó tras la muerte del emperador Justiniano. La arquitectura bizantina, y dentro de ella Santa Sofía, supusieron una auténtica revolución dentro del mundo del arte occidental. De entre sus elementos arquitectónicos más significativos destacan las cúpulas, cuyos interiores estaban por lo general decorados.

El mosaico que decora el interior de la cúpula principal de Santa Sofía representa la figura de la virgen con el niño Jesús sentado en sus piernas. En un sentido poético, la imagen de Jesucristo en el mosaico corresponde a la noción de resurrección que caracteriza la creación artística según la cosmogonía de Lezama. De ahí que no resulte un hecho casual el que la imagen religiosa aparezca como trasfondo de una narración de ambiente onírico. Así, la afinidad que existe entre poesía y resurrección viene a ser un elemento muy significativo en la vida de José Cemí, que se afianza en particular con la

aparición del guía espiritual, Oppiano Licario, en las últimas páginas de *Paradiso*. Según la cosmogonía cultural de Lezama, la imagen que despierta la resurrección judeocristiana y su ícono, Jesucristo, sintetiza la finalidad de la labor artística, la posibilidad de llegar a ascender a la inmortalidad. La alusión a la basílica de Santa Sofía encierra entonces un gran simbolismo que vuelve a aparecer en el último capítulo de *Paradiso*, en particular al asociarse con la imagen del santo grial. Consecuentemente, la imagen incorporada en el despliegue de la arquitectura bizantina se integra asimismo a la cosmogonía católica de la séptima era imaginaria de Lezama.

El pentagrama pitagórico, Le Corbusier y la charada china. En esta alusión tiene lugar un despliegue artístico basado en la arquitectura en el que se conjugan algunos postulados pitagóricos de numerología con la teoría de “Modulor” del arquitecto francés Charles Édouard Jeanneret-Gris, conocido como Le Corbusier (1887-1965) así como con la numerología de la charada china. La narración comienza por describir los gustos lúdicos de Doña Augusta, tejiendo una metáfora que facilita un salto atemporal de la imagen.

Cuando comprobaba billetes, perseguía que algún guarismo de la cantidad fuera el número cinco, porque, según decía con un pitagorismo improvisado y asimétrico, él era la mitad de las cosas, y lo más aproximado a la mitad de las cosas que no tienen mitad, y como en el azar es muy difícil la unión de dos mitades exactas, prefería lo que Le Corbusier llamaría muchos años más tarde el modular (183).

Del fragmento anterior se puede deducir la importancia que posee el número cinco dentro de la filosofía pitagórica. El interés pitagórico en las matemáticas derivó en múltiples análisis numerológicos. Según esta escuela filosófica, a cada número se le

asignaba un atributo masculino o femenino en virtud de su cualidad impar o par respectivamente. El número cinco, en particular, era de gran importancia puesto que estaba asociado con la idea de la “proporción áurea”, con la cual se venía a representar la unión del primer número femenino, 2, con el primer masculino 3 (Livio, 2006). La adopción del número cinco en la cosmogonía pitagórica es evidente con el uso que hacen del pentagrama y la asociación de éste con la buena salud. En el pasaje de la novela al que nos referimos, se hace especial énfasis en la condición infinita que subyace en el pentagrama pitagórico al referirse a las “cosas sin mitad”. En realidad, el concepto de la proporción áurea²⁷ se genera a partir del número infinito de líneas diagonales que pueden ser trazadas dentro de un pentágono, formando a su vez una serie de pentagramas que reproducirán así pequeños pentágonos (Livio, 2006). Este mismo concepto sería interpretado por Le Corbusier para formular su teoría de “Modulor”. En palabras de Le Corbusier,

[I]a mathématique règne sur l'univers; elle est en particulier inscrite dans les mesures du corps humain. C'est donc en conjuguant la figure humaine, d'une part, et les nombres, d'autre part, qu'un outil exceptionnel de mesure pouvait être décelé. Nous l'avons appelé le « Modulor », car il procède de la « section d'or » chère à toutes les grandes époques d'art. La section d'or est cette mesure privilégiée qui fournit des séries illimitées de dimensions agréables à l'œil (1948: 427).

El arquitecto francés adoptaría su teoría de “Modulor” para formular nuevas técnicas arquitectónicas que respondieran a las necesidades anatómicas de la proporción humana. Su teoría propone un sistema de medidas estandarizadas en función a las partes

²⁷ Este concepto se conoce en francés con el nombre de “section d’or”; en inglés, “golden ratio” o “golden section”.

de la simetría del cuerpo humano. El psicólogo y crítico de arte Rudolf Arnheim ha descrito esta teoría como,

the division of the total height, from the feet to the hand of the vertically raised arm, into two equal parts, at the level of the navel, and he assumes that this total height is divided according to the golden section at the wrist level of the downward hanging arm (1955: 48).

De vuelta al pasaje de la novela, la metáfora de carácter artístico-histórico atraviesa por los postulados del francés para ejemplificar la predilección de Doña Augusta por escoger números que apacigüen su inquietud lúdica. No obstante, la imagen metafórica del pliegue permite resaltar las similitudes que existen entre los pitagóricos, Le Corbusier y Doña Augusta en materia de numerología, base sobre la cual se desarrollan determinados aspectos de arquitectura. El juego de la charada china al que Doña Augusta es aficionada señala el aspecto sincrético de la cultura cubana. La carta de la charada fue introducida a Cuba como parte de las tradiciones que los esclavos chinos trajeron consigo a mediados del siglo XIX. En ésta se encontraba dibujado el retrato de un mandarín sobre cuyo cuerpo estaban representadas imágenes de personas, animales y objetos. El juego de la charada pronto sería incorporado a los hábitos lúdicos de los esclavos africanos, quienes lo asociarían con la adivinación de los sueños y los juegos de azar. En la charada el número cinco aludía simbólicamente a una monja que en Cuba sería vinculada al orisha de la cultura religiosa yoruba Oshún (Canizares, 2001). Según la Santería, los orishas, si así éstos lo desean, pueden predecir el número ganador de la lotería. La alusión remite al sincretismo de la cultura cubana y a la aportación en concreto de la cultura china. El tema sería recogido por Severo Sarduy en *De donde son los*

cantantes, que presenta una nueva formulación barroca de lo cubano como mestizaje. Más allá de eso, la alusión a lo cósmico y esotérico reitera la función que tiene el mito dentro del círculo novelesco, y por extensión de la poética del autor. El mito en Lezama es un aspecto significativo en la configuración de la cultura y el arte porque a través de éste la Imagen recoge y construye un nuevo espacio en el que el advenimiento histórico y cultural se concibe como un sistema de meta-relaciones y no como una línea de progresiones.

A su vez, el lector es testigo del diálogo que el pliegue arquitectónico establece entre tres épocas, permeando de cualidad atemporal al salto metafórico de imágenes contenidas en el texto. En este tipo de despliegue metafórico se puede vislumbrar la manera en que fluye y funciona el diálogo estético que supone la teoría de la cultura de nuestro escritor. Dentro de ésta, tanto el pentagrama pitagórico como el “modulor” de Le Corbusier, en tanto extensión del primero, entrarían en la tercera era imaginaria, es decir en lo griego clásico. Por su parte, la charada china se concibe como extensión de la quinta era imaginaria correspondiente a la cultura del mismo nombre.

El Castillo de los Tres Reyes del Morro y Bautista Antonelli. Por la ubicación real del recinto al que se alude en el siguiente pliegue y su conexión con Cuba, me parece significativo señalar la obra arquitectónica de Bautista Antonelli (1547-1616) expuesta en *Paradiso*. La inserción del Castillo de los Tres Reyes del Morro y de la obra arquitectónica de Antonelli aparece en la conversación entre Alberto Olaya, tío del protagonista, y el teniente Hervás, diálogo que precederá el final trágico de la vida de Alberto. El teniente Hervás relata sus intentos fallidos por escapar de la escuela militar,

que en esa época estaba bajo la dirección del ahora difunto Coronel José Eugenio, y que estaba ubicada dentro de las instalaciones del castillo del Morro.

Aquello fue el intento de una primera salutación, infinitamente rectificada. Creo que reconstruía todos los parapetos, almenas y claraboyas de El Morro, con el mismo cuidado que el arquitecto italiano Juan de Antonelli, trazó el plano de *Tres Reyes*, que como usted sabe fue el primer nombre de esa fortificación (255).

El pliegue monádico asociado con el recinto arquitectónico expone el propósito militar y defensivo de la obra del arquitecto italiano en Cuba. La invasión y el saqueo dirigidos por el pirata Francis Drake en la colonia española de Cartagena obligaron a Felipe II a mejorar las construcciones defensivas de las colonias (Tennant, 2003). Así, el diseño de los edificios defensivos de la ciudad de La Habana se le encomendaron a un arquitecto militar, Bautista Antonelli, que también diseñaría las fortalezas de otros enclaves estratégicos en el circuito comercial del imperio español, como por ejemplo en las costas de los principales puertos de México, Panamá, Venezuela, Puerto Rico, República Dominicana y Cuba. La edificación del Castillo del Morro comienza hacia el año de 1589 y culmina en 1615 con el propósito de proteger la ciudad de cualquier invasión. A pesar de los motivos militares, con Antonelli “surge una arquitectura militar reelaborada con fórmulas creativas que difieren de los rígidos patrones tipológicos preconizados por las “escuelas” y “sistemas” europeos” (Ramos Zúñiga, 1993: 58). Los planos a los que alude el relato remiten a la particularidad del diseño arquitectónico del Morro, una figura poligonal irregular que se acoplaba a la topografía. Con esta referencia se puede vislumbrar el carácter atemporal de la imagen, pues se vincula la empresa

militar del siglo XVI con la del XX, ésta última representada en la relación que la familia de José Cemí tiene con lo militar.

Asimismo, en la narración se desarrolla un fenómeno monádico por medio del cual se sustenta la tesis del autor con respecto a los orígenes de la expresión cultural americana, es decir, la de la importación y adaptación de nociones y cosmogonías europeas. En este sentido, las alusiones del pasaje pueden ser interpretadas como un nexo entre los diferentes postulados culturales del escritor que parecen entender que la producción cultural de América Latina se sostiene sobre los pilares de la cultura occidental europea. Así, Lezama entiende la cultura americana a partir de los presupuestos de la cultura europea, sobre la que se elabora el mestizaje y la hibridación. El mestizaje queda entonces hasta cierto punto como herencia de la estrategia colonial, tanto en la cultura como en la sociedad, y la obra de Lezama vendría precisamente a materializar el establecimiento de una cultura de base europea sobre la que se superponen elementos de diversos orígenes que quedan hasta cierto punto folclorizados. El proyecto colonial, incluso después de la independencia de las naciones de América, sigue vigente en numerosos aspectos de la cultura, en el sentido de que poder/saber del que ésta se desprende viene dictado por una élite que ha controlado la mayoría de los estados americanos hasta recientemente. Para concluir, cabe señalar que en base a los propósitos con los que se produjo la obra arquitectónica de Antonelli, la imagen que se desprende de esta alusión lleva a conceptualizarla como una extensión de la cuarta era imaginaria, correspondiente a la de los reyes metafóricos.

Estilo gupta. El estilo *gupta* de la arquitectura hindú es la última alusión de relevancia arquitectónica que se señala en este apartado de la tesis. Este estilo entra en escena cuando la novela alude a las intenciones que el ingeniero Sunster, futuro suegro del padre de Fronesis, guarda con respecto al porvenir de su hija dromomána.²⁸ El ingeniero Sunster trata de convencer a Fronesis padre de contraer matrimonio con su hija en su afán por resolver la psicosis sexual de la hija, María Teresa, y el mal de amores del futuro esposo:

Fronesis padre se encantó de la solución adoptada por el ingeniero Sunster. La bailarina fugada era esa desviación momentánea que sólo ofrecen las grandes familias, cuando en medio de aquellos candelabros y jarras de metal con esmalte de estilo gupta, alguien se endemonia por el sexo, la frustración o el rapto (381).

Aunque del pasaje se puede desprender que el estilo *gupta* corresponde solamente a obras de escultura, el despliegue monádico vincula un estilo arquitectónico con aquellos elementos ornamentales de la escultura. Así se ejemplifica la propuesta estética-cultural que conjetura la teoría de la Imagen, dentro de la cual esta inserción artística se enmarca en la quinta era imaginaria como prolongación de la temática taoísta, hindú y budista.

Más que un estilo arquitectónico, el periodo denominado como *gupta* da nombre al apogeo cultural de la edad clásica (300-500 d.C.) de la India Antigua. El nombre proviene del préstamo de las dos últimas sílabas del nombre del rey fundador, Chandragupta, de la dinastía (Balmaseda y Lorenzen, 1984). Durante el período *gupta*, proliferó la construcción de templos y altares, *chaitya*, dedicados, en su concepción

²⁸ Dícese de la persona que sufre de dromomanía. Del griego *dromōn*, el que corre, y *maniā*, locura, se le denomina a la tendencia excesiva o condición patológica de trasladarse de un lugar a otro.

inicial, al culto de la figura de Buda, que tiempo después desaparecería con la infiltración religiosa y la adoración a las deidades hindús de Shiva y Vishnu. En arquitectura, el periodo *gupta* se caracterizó por una cargada ornamentación de altares, generalmente trabajada en piedra, de garigoleados florales, de columnas talladas en mármol, arcos de medio punto, galerías que retratan el Ramayana y de detalles en piedra que delinear intrínsecas figuras geométricas (Rowland, 1970). A la luz del despliegue de arquitectura, la imagen que se desprende de la narración remite a la opulencia y apogeo correspondientes a dicho periodo del arte hindú. Por otro lado, se alude a la “desviación” que marca un papel periférico en la psicopatología encarnada por el personaje de María Teresa. Unas líneas más adelante, la narración remite a la secularidad religiosa característica de la familia burguesa de la que forman parte el ingeniero Sunster y María Teresa. Este fragmento puede ser entendido como una crítica a la ausencia de valores teológicos en la sociedad burguesa ante la psicosis colectiva que supuso el cambio de la modernidad, tema sobre el que han reflexionado pensadores como Illich o Lipovetsky. Independientemente de la posible lectura sobre la decadencia burguesa ante la falta de postulados teológicos, la imagen constituye una metáfora que nuevamente traza similitudes entre diferentes épocas, con lo que reitera la capacidad sincrética en el conjugar diferentes lenguajes y significados artísticos. Esta posibilidad sincrética existe, en parte, gracias a la deconstrucción del lenguaje iconográfico que cada mención trae consigo y que se conjuga con el de otras para formar parte del sustento mítico sobre el que se edifica la teoría de la cultura del escritor.

Como se ha visto en las páginas de este capítulo, el despliegue monádico relativo a la arquitectura constituye también un fenómeno de suma importancia, ya que tiene un gran peso en las formulaciones teóricas de lo cultural. Aunque las inserciones de arquitectura no son tan abundantes en número, los contactos que establece la mónada literaria con otros pliegues artísticos se ven influenciados por el recorrido atemporal de la Imagen. De igual manera, la metáfora es el vehículo por medio del cual se cifra un diálogo artístico. En relación a la arquitectura, el discurso estético de la novela reformula y conceptualiza aspectos específicos de la historia del arte y de la cultura que el autor incorpora como elementos fundamentales de su teoría cultural. En el siguiente capítulo el arco del compás se abre hacia el estudio de los despliegues musicales que componen los acordes metafóricos de la mónada literaria, aspecto con el que finalizará el análisis de referencias artísticas y al que seguirá como conclusión final una visión comprehensiva de lo expuesto en estos capítulos para revelar la concepción y teoría cultural de Lezama.

Capítulo IV

Sinfonía de la Imagen: con la música por dentro

A lo largo de los capítulos anteriores se han señalado y estudiado varias alusiones de pintura, escultura y arquitectura con el objeto de ilustrar la manera en que la mónada literaria incorpora determinados lenguajes estéticos con los que se gesta la dinámica del pliegue. Al mismo tiempo, se ha visto cómo el *corpus* novelístico adopta un determinado lenguaje artístico con el que se sustentan las bases teóricas de la noción cultural de Lezama. Continuando con el estudio de alusiones artísticas, el presente capítulo profundiza en aquellas alusiones relativas al campo de la música presentes en *Paradiso*. Dichas alusiones incorporan significados estéticos que son deconstruidos en la novela para entablar un diálogo estético-cultural con otras alusiones y con el propio texto. Con este capítulo se cierra el análisis de las alusiones artísticas, que conforman el nivel inferior de la mónada, para recapitular y explicitar la tesis que sostiene este estudio: cómo las alusiones estudiadas y el diálogo que establecen entre ellas da forma a una particular teoría de la cultura, que sería el nivel superior de la mónada.

La música es para Lezama un arte místico y complejo que conjuga sonoridades musicales, expresiones corporales y procesos poéticos. En *Imagen y posibilidad* (1981), Lezama concede importancia a la música como parte de la expresión poética puesto que

aclaraba formas de nuestro vivir [...] llevándonos a esa sabiduría, la más profunda que el hombre puede alcanzar, «todo es hermoso y constante, todo es música y razón» [...] regalándonos la concepción de un mundo animista rodeado de inmensas posibilidades (125).

Para Lezama, la música es uno de los materiales que da forma a la Imagen. En *Introducción a los vasos órficos* (1988), el escritor hace referencia a “un órfico Himno a la noche” y señala que la imagen “aparece como generatriz, fuente del universo, productora de la calma, multiplicadora del sueño [...]” (409). Entonces, de los postulados del autor se puede deducir que la música y la palabra son fundamentales en el ámbito de la Imagen. Ahora bien, lo que resulta más significativo en el quehacer literario del autor es el peso que éste concede al género musical como instrumento por medio del cual la expresión de la Imagen puede, en ocasiones, presentarse como glorificación de lo cósmico y lo divino. En este sentido, según su interpretación de lo católico, Lezama observa en cada salmo o canto religioso una manifestación imaginaria con la que se puede acceder a la resurrección:

[I]a poesía había encontrado letras para lo desconocido, había situado nuevos dioses, había adquirido el *potens*, la posibilidad infinita, pero le quedaba su última gran dimensión: el mundo de la resurrección (*La cantidad hechizada*, 1970: 29-30).

Esa fuerza generatriz, esa posibilidad infinita denominada *potens*, también inunda la estética que subyace en toda expresión artística. Con respecto a lo estético, nuestro escritor dedica en *Confluencias* (1988) varios ensayos que analizan la producción cultural y artística de la música. A propósito del estilo del compositor Debussy, el escritor dice lo siguiente: “con larvados elementos ondulantes se lograba ascender hasta una cobertura neoclásica. Del impresionismo clásico hasta el impresionismo del subconsciente en que ahora estamos enclavados [...]” (298). Para el autor, la fuerza germinativa de la Imagen – *potens*– ayudada por la expresión musical eleva al ser a un estado de trascendencia

cósmica. Sin embargo, independientemente de los principios estéticos de la Imagen, su fuerza reside en la evocación de un pensamiento, y por tanto de la palabra.

Al igual que sucedía con las alusiones de pintura, escultura, arte-objeto y arquitectura, las menciones musicales se encuentran integradas en el cuerpo de la monada literaria de la misma manera: a nivel léxico, compositivo y mítico-imaginario. En este sentido conviene recordar que los pliegues se desdobl原因 *ad infinitum* gracias a la organización conceptual de la casa barroca. En cada uno de los pliegues el lenguaje estético adquiere un determinado matiz que da una determinada forma al pliegue. El conjunto de formas producidas en la parte inferior de la mónada, y que trascienden según la fuerza de sus expresiones, se convierten en fundamentos del nivel superior de la casa. Así al igual que el resto de las alusiones artísticas ya analizadas, las referencias musicales son pliegues que se manifiestan en el nivel inferior y que sustentan la teoría cultural del escritor. Y a continuación se enumeran las alusiones musicales encontradas en *Paradiso*.

- Capítulo I: el ballet *Las Estaciones*, composición musical a cargo del ruso Aleksandr Glazunov (1865-1936) y coreografía del francés Marius Petipa (1818-1910).
- Capítulo II: el compositor Richard Strauss (1864-1949) y su ópera *Der Rosenkavalier*, así como el músico barroco alemán Johann Sebastian Bach (1685-1750).
- Capítulo III: el compositor austriaco de música clásica Franz Joseph Haydn (1732-1809), pianista del romanticismo Johannes Brahms (1833-1897), el violinista y compositor italiano Niccolò Paganini (1782-1840), el compositor ruso del romanticismo Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893), el compositor francés de operas Jean-Baptiste Lully (1632-1687), el concierto para violín No. 5 del compositor clasicista Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), una cantata del compositor barroco Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741) y el poema sinfónico *La gruta del Fingal* compuesto por el músico romántico alemán Félix Mendelssohn (1809-1847).

- Capítulo IV: la cantante española de ópera María Barrientos (1883-1946), el compositor del barroco francés Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) y el compositor renacentista Giovanni da Palestrina (1525-1594).
- Capítulo V: la cantante mexicana Esperanza Iris (1888-1962) y la sirena acústica de Charles Cagniard de Latour (1777-1859).
- Capítulo VII: un guitarrista mexicano con disfraz de charro.
- Capítulo VIII: la ópera *Tannhäuser* del músico alemán Richard Wagner (1813-1883).
- Capítulo XII: el coreógrafo ruso Vaslav Nijinsky (1890-1950) y el músico húngaro Béla Bartók (1881-1945).
- Capítulo XIV: la ópera *Faust* del compositor francés Charles Gounod (1818-1893).

Como se puede apreciar en el diagrama, la mayor cantidad de referencias a piezas musicales, compositores o intérpretes se halla en el capítulo tercero. Buena parte de estas referencias vienen a colación de la descripción que se hace de Mr. Squabs, un organista estadounidense y protestante puritano que es descrito como un ser carente de cualquier noción cultural. De ahí que este capítulo pueda ser interpretado como una crítica a la sociedad norteamericana en la que la cultura ha sido desprovista de su dimensión trascendental al pasar a ser parte del engranaje del consumismo y utilitarismo. Además, el puritanismo religioso con el que se asocia a Mr. Squabs, enlaza con la noción cultural de Lezama que entiende el catolicismo como una religión que favorece la capacidad artística y creadora de la música, proponiendo así cierta supremacía teológica del catolicismo en los procesos culturales. Nuevamente, la mayoría de las alusiones corresponden a momentos, épocas y figuras representativas de la música y la cultura europea, con lo que se percibe el afán del escritor por entablar diálogos con la producción

artística europea, con la intención posterior de integrarlo en la visión cultural de una América híbrida y mestiza.

El ballet *Las estaciones*. La primera de las alusiones aparece en las páginas del primer capítulo, justamente con la escena que describe el regreso de los padres del protagonista a la casa. El regreso de éstos pone fin a las cuitas de la criada Baldovnia, que ha estado intentando aliviar el asma del pequeño José Cemí desde las primeras líneas de la novela.

A pasos muy rápidos y nerviosos subieron la escalerilla central, mientras el soldado en un no ensayado ballet que podríamos titular *Las Estaciones*, seguía con igualdad de pasos la marcha de la pareja, teniendo al mismo tiempo que portar descomunal paraguas. Despertaba Baldovina por el grito de los centinelas [...] (15).

El ballet *Las estaciones*, compuesto por el músico Alexandr Glazunov (1865-1936), fue representado por el Ballet Imperial y estrenado en el Teatro Mariinski en San Petersburgo hacia el año de 1900. La pieza musical está compuesta de cuatro cuadros (*tableaux*) musicales que remiten a las estaciones del año, exceptuando la última pieza musical que interpreta la *apoteosis* o muerte. Escenográficamente los motivos que adornan cada *tableau* responden a elementos florales representativos de cada estación. En la composición musical del ballet destacan el uso de instrumentos de aire, cuerda y teclado así como la incorporación matizada de percusiones (Swan, 1973). Aunque *Las Estaciones* no entra en el grupo de las obras mayores del autor, del que sobresaldría el ballet *Raymonda*, sí presenta ciertas características típicas de este compositor como lo son el desarrollo polifónico y la particular instrumentación que tiende a suavizar el

cambio musical de tonos. A propósito del contraste filosófico en la composición musical de Glazunov con la de Tchaikovsky, el crítico James Bakst arguye lo siguiente,

Glazunov's preference for rational musical forms could be traced to Taneyev's influence. The epic characteristics, smoothness, and unhurried development of Glazunov's musical conceptions are similar to Borodin's. Although the philosophical conception of Tchaikovsky's symphonic style were foreign to Glazunov's world outlook, the dramatic elements of Tchaikovsky's thematic developments influenced his mature style (1977: 249).

La coreografía del ballet estuvo a cargo del marsellés Marius Petipa (1818-1910), cuyas concepciones estéticas revolucionaron las tradicionales técnicas coreográficas del Ballet Imperial. Como parte de sus transformaciones, Petipa reintroduciría el *pas de deux* de la danza clásica, el uso del tutu corto y pondría especial énfasis e interés en la incorporación de danzas folclóricas a coreografías más amplias y en la organización de nuevas formaciones escenográficas (Torjada Quiroz, 2007). Con relación a este último respecto, Petipa utilizaría la formación lineal y diagonal de los bailarines en el proscenio teatral para maximizar la apreciación estética (Manko, 2005). En *Paradiso*, la alusión al ballet no ensayado remite entonces al caos y al desequilibrio de la pícara escena en la que los centinelas y la moza hogareña se aturden con la llegada del General y su esposa. Dicho ambiente caótico comienza en realidad líneas antes, cuando se describen las peripecias de Baldovina por restaurar la armonía y paz en el sueño del pequeño José Cemí. Asimismo, el pasaje del retorno de los señores aporta cierta tensión narrativa a la escena, ya que sucede al pasaje en el que la nana había conseguido por fin que el pequeño durmiera. La metáfora emprende de nuevo su viaje estético cuando introduce el lenguaje artístico-musical de la alusión al ballet para reproducir auditivamente una imagen

cotidiana. Esta alusión entraría en la tercera era imaginaria de las establecidas por Lezama, la de Grecia, dadas las características clásicas de los ballets y en especial de las temáticas coreográficas.

La ópera *Der Rosenkavalier* de Strauss. La siguiente alusión a la que me gustaría referirme es la que concierne al compositor alemán Richard Strauss (1864-1949) y su ópera *Der Rosenkavalier*. La referencia aparece al hilo de la descripción psicológica y física de Sofía Kuller, personaje que vivía en una vecindad próxima al campamento militar.

[...] dicha *La Poderosa* por el resentimiento de la promiscuidad, mima en lo posible de su escasez a su hijo el caricaturista de cafetines, Adalberto Kuller. La torácica Sofía, en treintena vienesa se deleitaba en las gruesas sutilezas de Strauss habiendo ganado el cofre gótico con la floreada tarjeta inicialada de su futuro el Capitán, en un entono dominical de *Das Rosen Caballieren*. En el altiplano de su desdén du viuda venida a menor, no envidiaba ni recibía palabras de la vecinería. Su desprecio y sus excesos cremosos, le habían otorgado respeto fantasmal (33).

La inserción de la ópera de Strauss se hace con el objeto de relacionar la pantomima cómica que caracteriza esta obra en el tono irónico del pasaje narrativo, sugiriendo así una cadena de significados que apuntan a las nociones post-freudianas de la personalidad y las relaciones humanas, al estilo rococó eduardiano y a la eufonía musical posromántica (Mann, 1964). De ahí que el personaje de Sofía encarne hasta cierto punto la neurosis freudiana y la negación del eros.

Estrenada en Dresden el 26 de enero de 1911, la historia de *Der Rosenkavalier* incorpora con un estilo humorístico las vicisitudes sexuales de Octavian Rofrano, un noble alemán, cuyo amor oscila entre los encuentros íntimos con la Emperatriz de

Wedenberg y la joven Sophie. La pieza reúne los elementos compositivos característicos de Strauss, es decir la técnica sinfónica y las tonalidades musicales en la transición de escenas. La Imagen que se desprende de la alusión a esta obra musical en la novela remite a la estética del siglo XVIII, y por tanto corresponde a la cuarta era imaginaria, la cual remite al periodo de los reyes como metáforas.

La Santa Cecilia de Haydn. Uno de los pliegues musicales que con más claridad reflejan el vínculo que se establece en el sistema poético del autor entre catolicismo y música se encuentra en las páginas del tercer capítulo. En éste, se nos describen las prácticas de piano del frustrado artista Mr. Squabs. Al hilo de las prácticas y con el repaso de ciertos acordes de Haydn sabemos de la represión sexual del personaje. En concreto, la obra musical del compositor austriaco Franz Joseph Haydn (1732-1809) a la que se alude es la titulada *Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae*:

[...] Mr. Squabs, lentamente resentido, había cabeceado hacia el puritanismo cerrado de quien sabe que voluptuosidades cariciosas, al llegar inadvertidamente hacia él, van a repasar una plancha de acero premiado [...] Cuando ceñido de inexorables telas negras ejercitaba escalas en el órgano, repasando a veces la Santa Cecilia de Haydn, al llegar al Resurrexit, en el que el coro glosa el *Judicare vivos et mortuos*, gritaba con voz multiplicada por la soledad de la *capella* en trance de ensayos [...] (53).

Esta composición coral eclesiástica fue un encargo de los miembros del priorato de la Capilla de Viena hacia el año 1766, cuando Haydn asumía su posición de *Kapellmeister* en la Casa de Austria. Las partituras originales fueron destruidas en un incendio producido dos años más tarde, así que el compositor realizaría una segunda partitura en 1782 (Robbins Landon y Wyn Jones, 1988). Así como la primera *Missa*

Cellensis, la segunda partitura fue una obra en Do mayor que integraba el juego sinfónico de instrumentos de aire como el oboe, el fagot, la trompeta, el timbal de concierto e instrumentos de cuerda, así como un coro eclesiástico compuesto de sopranos, contraltos, tenores y bajos. La obra ejecutada reproduce sonidos propios de la iglesia pero que son contrastados por una yuxtaposición de tonos *fortissimo* y *diminuendo*. La pieza del *resurrexit* a la que alude el pasaje novelístico compone el *allegro* de la composición y se caracteriza por un gran movimiento de tonalidades, produciendo una sensación de intensidad en el espectador y cuyo simbolismo se encuentra ligado al acontecimiento católico de la resurrección (Landon, 1977). No obstante, la práctica musical en el pasaje parece haber remplazado en el personaje el goce sexual. En este sentido, con la práctica de esta composición de Haydn puede que el momento clímax, que en la alegoría musical se equipara con la resurrección, sea interpretado asimismo como un éxtasis que sustituye al sexual. La interpretación religiosa que Lezama hace de la música obedece a la idea de que este género artístico es el único que suscita en los seres humanos sentimientos tan profundos como los actos mismos, de ahí que la música pueda reemplazar de facto las actividades o experiencias que evoca.

En la descripción de las prácticas de Mr. Squabs, la metáfora enlaza el carácter religioso de la obra musical, a través de la intensidad sensorial, con el del éxtasis sexual del personaje, quien se esfuerza por resistir la tentación del placer. Debido a los motivos religiosos de la inserción, la Imagen suscitada en este pasaje se inserta claramente en la séptima era imaginaria del sistema mítico del escritor, la que remite a lo católico.

Brahms, Paganini y Tchaikovsky. De entre las alusiones musicales más interesantes destaca la que vincula la labor artística del pianista del romanticismo Johannes Brahms (1833-1897), el violinista y compositor italiano Niccolò Paganini (1782-1840) y el compositor ruso del romanticismo Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893). Estas figuras de la música aparecen en el episodio que narra las maneras y el lugar en donde Andresito Olalla realiza prácticas de violín:

Habían conseguido un atril de madera negra muy pulimentada, con ingenuos relieves en marfil de signos musicales y espirales. Cuando se encontró frente al joven músico le dijo: -Cuando creía que estabas ejercitando algún Tchaikovsky, o mejor algún Brahms, me sorprende un ruido que no debe estar seguramente en la partitura, y veo el atril, liberado de su abundante carga de sonidos, reventando casi en el patio y a tus hermanas corriendo como si el atril se hubiese convertido en un petardo bengalí [...] Conversaron un rato más, el hijo mostrando su extrañeza, estaba convencido de que el gran mérito de Brahms consistía en los dominios de la cuerda [...] Se extrañaba, repetimos, de que Brahms hubiese trabajado sobre motivos de Paganini (61).

El pliegue que se genera de esta alusión disocia varios elementos estéticos de diversos compositores, dándole a la metáfora cierta cualidad atemporal. La primera inserción musical remite al *Opus 35 Violin Concerto* en Re mayor de Tchaikovsky escrita en 1877, y cuyo estilo es muy característico de las composiciones musicales de Beethoven y Brahms. De ahí que el pasaje haga también mención al último de estos dos compositores. La huella de Brahms en Tchaikovsky se hace evidente en el tono clásico que caracteriza el inicio de sus piezas musicales, que suelen hacer uso de un cambio suave de cuerdas, y que es uno de los rasgos de estilo más marcados en el músico alemán. Este cambio de cuerdas permite una transición en la tonalidad que da paso a una nueva intensidad eufónica, la de la *canzonetta* (Markham Lee, 1914). Así, la composición

produce una melodía suave pero compleja. La destreza de Tchaikovsky en la composición y ejecución le proporcionó el título de novísimo en el marco nacional ruso, y lo consagró como uno de los pioneros en la sincretización musical del folclor europeo (Abraham, 1969). El interés de Lezama por Tchiakovsky radica en el hecho de que ambos comparten ciertas afinidades personales. Por un lado, los dos parecen haber sido homosexuales, aunque lógicamente no de manera explícita, dado el contexto histórico en el que vivieron; por otro, el vínculo materno y el impacto de la muerte de la madre marcó en ambos su producción artística. Para Lezama, en concreto, la muerte de la madre constituyó el combustible secreto que le incitaría a completar la redacción de *Paradiso*.²⁹

Con respecto a la obra de Brahms, la mención alude al *Opus 77 Violin Concerto* en Re mayor de 1878, de cuya temática destaca la exaltación de lo bucólico y la gracia idílica, motivos que responden a lo emotivo e intuitivo, rasgos estéticos del periodo romántico (Schauffler, 1972). En contraste con la de Tchaikovsky, esta partitura de Brahms está caracterizada por tonos volubles que dan forma desenvuelta a una rapsodia sinfónica. Inicialmente, la partitura integraba a modo de introducción un movimiento lento de cuerdas con *scherzo* que más tarde sería remplazado por un largo *adagio*. Aunque la pieza responde a la musicalidad propia del periodo romántico, también incluye tonos clásicos que remiten a la tranquilidad sinfónica de Mozart (MacDonald, 1990). Característico del Romanticismo es el último movimiento, que incluye un *allegro giocoso* y que combina ritmos llenos de movilidad y soltura que imitan la danza folclórica de los pastores alemanes. En conjunto, Brahms se caracteriza por su interés en una amplia gama

²⁹ Véase *Interrogando a Lezama Lima* p.8-9 del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas.

de géneros musicales, como conciertos de cello, violín, viola y piano, así como piezas para orquesta. Al igual que Tchaikovsky, el compositor alemán integraba el folclore europeo en sus composiciones.

Por otra parte, Brahms se interesó en la obra de Paganini y en 1866 escribió una serie de interpretaciones sobre ésta con el título *Variations sur un thème de Paganini Opus 35*. Paganini era ya conocido como un virtuoso violinista cuyas composiciones y ejecución reflejaban la madurez y maestría de su técnica. A partir del estudio de algunas piezas claves de la música clásica europea, Paganini había desarrollado una nueva técnica de entonación para cuerdas que generaba tonos musicalmente más agudos pero suaves (Sachs, 1982). Estas nuevas tendencias recibirían los nombres de *staccato* y *pizzicato* y servían para identificar los cambios de modulación que se producían al intercalar la posición de las cuerdas del violín. Más allá de la técnica, la devoción del músico por lo místico permeaba de espiritualidad y religiosidad todas sus piezas, cuya temática incorporaba una lucha entre lo divino y lo demoníaco. Esta inclinación espiritual le permitía expresar en sus partituras intuiciones y afecciones muy íntimas que a su vez proporcionaban gran intensidad melódica a toda la pieza (Fetis, 1876). En este sentido, existe un obvio paralelismo entre Paganini y Lezama, puesto que para ambos la producción artística era una vía de trascendencia espiritual.

Así, esta inserción musical presenta un despliegue monádico de gran significación con respecto a la metáfora y al discurso estético que ésta transmite. La conjunción de estilos musicales hace que el pasaje novelístico adquiriera un gran relieve cultural. La imagen que se plasma en el pasaje, como en otros casos, viene a adquirir una cualidad

atemporal y revela el diálogo estético que existe entre los estilos musicales de estas tres figuras del arte europeo. Por un lado, la alusión a Brahms y a Tchaikovsky representa la música del romanticismo, periodo en el que la exaltación de los sentimientos y la expresión de la subjetividad son elementos clave. Estos elementos son contrastados con el arte de Paganini, de estilo único e inclasificable, pero que ejerce una gran fluencia sobre otras obras artísticas, como la de Brahms. A pesar del aporte cultural de estas figuras, se observa la fascinación de nuestro escritor por mostrar las bases europeas en la producción y configuración cultural de América. Esto último es aparente en el pasaje que narra cómo el padre de Andresito interpreta los sonidos de violín producidos por su hijo como notas que remiten a un estilo europeo, pero que se folclorizan al ser insertados en la geografía cultural de La Habana. A nivel mítico-imaginario, las alusiones pueden clasificarse de la siguiente manera. Debido a la naturaleza mística del proceso de creación, la obra de Paganini puede ser comprendida como parte de la séptima era imaginaria que resalta lo católico, mientras que las de Brahms y Tchaikovsky bien podrían ser conceptualizadas como una continuación de la cuarta era imaginaria, la cual corresponde al periodo de los reyes milenarios.

La ópera *Tannhäuser* de Wagner. Esta referencia se encuentra en las páginas del octavo capítulo en el que se evoca a la ópera del músico alemán Richard Wagner (1813-1883), estrenada en la Gran Opera de París el 19 de octubre de 1845. La alusión a *Tannhäuser* coincide con la descripción de un encuentro sexual entre uno de los personajes más “sexualizados” de la novela, el joven Farraluque, y una mujer que había solicitado sus servicios como pintor.

Pero la madona a cada recorrido de la alfombrilla lingual, se iba extendiendo con cautela hasta el círculo de cobre, exagerando sus transportes, como si estuviese arrebatada por la bacanal de Tanhauser! Tanteaba el frenesí ocasionado por el recorrido de la extensión fálica, encaminándose con una energía imperial hacia la gruta siniestra (275).

La trayectoria de la imagen produce una metáfora que se sirve de la obra de Wagner para describir la excitación y el descontrol del personaje femenino. Al igual que el primer acto de la ópera de Wagner, el citado pasaje narrativo transmite un gran erotismo. En concreto, la bacante del pasaje literario invoca la imagen de las ninfas y sirenas que forman parte de la corte de Holda, la diosa Venus del amor, quien habita en el interior de la montaña Venusberg y cuya belleza es el anzuelo con el que atrae a apuestos caballeros que quedan presos en el interior de la montaña. La comparación metafórica que el texto establece con la bacante de la ópera también evoca los cantos oníricos del primer acto, que sirven como fondo al baile de ninfas que tiene lugar cuando el caballero Tannhäuser rehúye de los encantamientos de la diosa Venus. Las escenas de carácter trágico son acompañadas magistralmente por un contraste de notas que producen un laberinto sinfónico. Los argumentos de las óperas wagnerianas están relacionados con los de las novelas sociales del siglo XIX, como por ejemplo las escritas por Dostoievski, Balzac y Zola (Raphael, 1969). En cuanto a la inserción artística y a su imagen, podríamos decir que, puesto que la metáfora oscila entre la descripción del *fellatio* y la actitud seductora de las ninfas de Venus, ésta se encuadra en la tercera era imaginaria, aquélla que remite a lo clásico griego y a su cosmogonía erótico-teísta.

Béla Bartók. La última de las alusiones musicales de este capítulo aparece en una de las historias que dan forma al collage mítico-literario del capítulo décimo segundo, la que se refiere al personaje de Juan Longo.

[Juan Longo] era un crítico musical que en su edad mayor había quedado viudo [...] Después de un tiempo, muy breve, que estimó discreto para su luto, comenzó de nuevo su asistencia a *vernissages*, a reuniones crepusculares que se daban para oír un nuevo disco de Bela Bartok [...] Encontró muy pronto en esos ambientes de artísticas melindrosidades, una cincuentona rebajada de la aglomeración irregular de las grasas por la calistenia sueca, el Hebert suizo y la ducha a presión (501).

La imagen del pasaje vincula el estado de viudez de Juan Longo con la música de Bartók y las nuevas “melindrosidades” artísticas. Es decir, la muerte de la esposa puede ser interpretada como una nueva reconfiguración estética del impresionismo musical que surgió en torno a los movimientos nacionalistas de la música folclórica, en este caso el del compositor húngaro. La adaptación de estilos y técnicas es muy representativa de la experimentación tanto musical como composicional de Bartók, quien absorbe y sincretiza elementos clásicos de la música de Wagner, Brahms, Debussy, Schönberg, Stravinsky, Alban Berg, Hindemith y un largo etcétera (Honegger, 1974). La experimentación estética del húngaro también le permitió realizar comparaciones melódicas entre diversas partituras y elementos musicales que dio lugar a una nueva teoría armónica de composición. Posteriormente, esta nueva teoría sería clave para la composición artística de la mayoría de sus piezas. Asimismo, las observaciones de carácter etnográfico que el músico hiciera vendrían a develar aspectos particulares de las músicas folclóricas de magiares, rumanos y eslavos, y con ello sería uno de los pioneros en el campo de la

etnomusicología (Stevens, 1964). De ahí que Lezama también comparta ciertas semejanzas estéticas con Bartók; mientras el húngaro adopta rasgos de los maestros de la música occidental, el escritor sincretiza igualmente códigos estéticos, en su mayoría europeos, como base sobre la que construye su universo poético.

A pesar de los tonos de burla y resignación, el texto de *Paradiso* considera el simbolismo de la muerte al hablar de los cambios que alteran la rutina del personaje de Juan Longo. Este simbolismo puede ser leído como una extensión de los postulados de Lezama sobre la muerte, la resurrección y la divinidad, y en especial sobre los contenidos míticos de las eras imaginarias. Éstos se hallan en la segunda, sexta y séptima eras, que remiten al culto a *thanatos* de los egipcios, al culto a la sangre de las sociedades precolombinas y a la noción católica de la resurrección, respectivamente. Puesto que la imagen general que se desprende del pasaje no parece tener vínculo ninguno con la segunda ni con la sexta era, podríamos entonces insertarla como parte de los contenidos de la séptima.

Hasta este capítulo se han estudiado e identificado los mecanismos a través de los cuales la incorporación de la obra artística en el texto novelístico permite que se establezca un discurso de carácter estético en el seno de la novela. La dinámica que se gesta en el nivel inferior de la casa barroca viene a tener un impacto significativo en aquellos procesos monádicos del nivel superior. De los ecos de mayor importancia que trascienden al nivel superior se encuentran el pliegue del nivel compositivo, el estético y el del nivel mítico-imaginario, cuyos contenidos se integran en la teoría cultural

de Lezama. En el siguiente apartado, que constituye la conclusión de este trabajo, se dará cuenta de los diferentes procesos monádicos de la parte superior de la casa barroca, utilizando el marco teórico deleuziano de la nueva armonía (*la nouvelle harmonie*). Este análisis se hará, por supuesto, con relación a las alusiones estéticas realizadas en el nivel inferior que han sido hasta ahora el objeto de estudio de esta tesis. Finalmente se tratarán con mayor profundidad los aspectos clave que dan forma a la teoría de la cultura cifrada en *Paradiso*, así como se reflexionará sobre su posible significado.

Interpretación y conclusión

Nueva armonía o la configuración mítica del pasado: en torno a una teoría de la cultura en *Paradiso*

A lo largo de los capítulos anteriores se ha ilustrado el proceso a través del cual *Paradiso* incorpora diversos códigos estéticos y culturales, fundamentalmente a través de alusiones artísticas. La variedad de éstas, las diferentes funciones que desempeñan en el contexto narrativo y el efecto estilístico que producen dan forma y tono a la visión cultural que *Paradiso* encierra. A la luz de la teoría del pliegue, hemos demostrado cómo la novela se concibe como una mónada en la que confluyen diversos pliegues estéticos que gestan una dinámica que sustenta la teoría de la cultura que la novela en su desarrollo va presentando.

En vista de lo anterior, este último apartado tiene como propósito sintetizar las claves de la teoría cultural que Lezama propone y las dimensiones de ésta. A partir de la multiplicidad de diálogos que emanan del pliegue, este análisis pretende determinar sintéticamente la singularidad y relevancia de los tres aspectos fundamentales que conforman la visión cultural de *Paradiso*.

El barroco como expresión cultural del ser americano

El presente estudio ha partido de la base de que *Paradiso* responde tanto en su forma como en su contenido a una serie de interrogantes cuyas respuestas constituirían la poética del autor. Las preguntas que Lezama intenta contestar con *Paradiso* serían las

siguientes: ¿cómo se puede concebir culturalmente el hecho americano desde una perspectiva autóctona que no caiga en esencialismos?, ¿se puede entender la cultura americana sin otras?, ¿cómo se expresa una cultura nacida del mestizaje y del sincretismo?, ¿no implica el concepto de cultura en sí mismo el hecho de la superposición de diversas realizaciones del conocimiento? Con *Paradiso* Lezama propone, como respuesta a esos interrogantes, una cultura híbrida, plural y, en suma, multidimensional, que incorpora diferentes concepciones del mundo, elementos de diverso origen cultural y diferentes estéticas, entre otros muchos aspectos. El objeto de esta tesis ha sido precisamente dilucidar cuál es la propuesta cultural de Lezama teniendo en cuenta en concreto el tipo de alusiones estéticas que la obra realiza. Esta superposición, que aquí hemos llamado la casa barroca, produce contradicciones y contrastes, niega el orden dicotómico de la realidad y permite en última instancia una expresión nueva y genuina.

Teóricamente, la visión de la casa barroca aparece a medida que las interacciones estéticas del pliegue se van desplazando en un movimiento ascendente desde el nivel inferior hasta el superior. Como hemos mencionado con anterioridad, la alusión e inserción de hechos y movimientos artísticos impulsa una fuerza monádica que afecta en última instancia a la parte superior de la casa. En ésta, los diferentes ecos estéticos producen una visión de conjunto de la teoría cultural que la novela ha ido progresivamente esbozando. Según Deleuze,

C'est l'étage supérieur qui n'a pas de fenêtre: chambre ou cabinet obscur, seulement garni d'une toile tendue « diversifiée par des plis », comme un derme à vif. Ces plis, cordes ou ressorts constitués sur la toile opaque, représentent les connaissances innées, mais qui passent à l'acte sous les sollicitations de la matière (1988: 6).

Esa unidad que se desprende del conjunto de alusiones es la visión cultural y estética que se proyecta desde la obra y que al mismo tiempo la sostiene. Tal y como indica Deleuze, este entramado formado por los diferentes juegos de pliegues, que en su conjunto acaban produciendo una unidad total, sustenta un “nuevo sistema”, “una “nueva armonía”, que es la esencia de lo barroco.

Si le Baroque a instauré un art total ou une unité des arts, c'est d'abord en extension, chaque art tendant à se prolonger et même à se réaliser dans l'art suivant qui le déborde. [...] Cette unité extensive des arts forme un théâtre universel qui porte l'air et la terre, et même le feu et l'eau [...] Plier-déplier, envelopper-développer sont les constances de cette opération, aujourd'hui comme dans le Baroque. Ce théâtre des arts est la machine vivante du « Système nouveau », la nouvelle harmonie, machine infinie dont toutes les pièces sont des machines, « pliées différemment et plus ou moins développées » (1988:168-169).

Así, *Paradiso*, gracias a su estructura de pliegues y despliegues, es una síntesis orgánica de la estética barroca. La teoría de la cultura que se desprende de *Paradiso* refleja la integración de los diferentes códigos estéticos que han ido desgranándose en cada alusión o pliegue, y que articulan en última instancia un producto esencialmente barroco. Los ecos que trascienden hasta el nivel superior constituyen las columnas sobre las que se edifica esta cosmogonía meta-cultural. Desde los primeros capítulos de la novela, en los que se muestra el paralelismo existente entre la historia de los Cemí y la formación de la nación cubana, hasta las yuxtaposiciones narrativas de los últimos capítulos en donde la acción se desenvuelve en un espacio mítico fuera del transcurrir del tiempo, la alusión artística se encuentra constantemente presente en la narración.

El conjunto de las inserciones de arte revelan la evidente tendencia de Lezama a citar el arte europeo y mediterráneo. Principalmente, destacan las menciones a obras

greco-latinas o del renacimiento, barroco, neo-clasicismo y romanticismo europeos. Cabe recordar además que todos estos períodos de la historia del arte se encuentran recogidos en la teoría de las eras imaginarias del autor.

En líneas generales, la propuesta de una cultura nacional cubana que Lezama está intentando articular se construye sobre una base fundamentalmente europea. El barroco europeo y el concepto ideo-estético que lo sustentó —que la complejidad del alma y de la experiencia humana sólo puede ser representada con complejidad formal— está en la base de la poética del autor. Lezama entiende que la expresión del ser y, en concreto, la expresión del ser americano, es sólo posible con la negación del vacío, de ahí que sus estrategias lingüísticas y estilísticas sean las propias del *horror vacui*: el uso repetido de recursos de dificultad formal como la elipsis, la parábola, o la anamorfosis del círculo, y la adjetivación y ornamentación hiperbólicas. En este contexto, el autor parece utilizar el conjunto de movimientos artísticos como contrapunto al Barroco. Si la historia del arte presenta un movimiento pendular en el que se puede observar que la sucesión de un movimiento artístico se contrapone a la estética de aquél que le precede, la intención de Lezama es la de matizar los contrastes estéticos y deshacer esa bipolaridad o dicotomía estética, al fundir todos los movimientos en lo que él entiende que es la genuina expresión americana.

Lezama entiende que “Europa con su blancura y su abstracción [...] hizo la cultura” (*Confluencias*, 1988: 321) y esta idea está presente a lo largo de toda la novela en los diversos y abundantes diálogos artísticos entre figuras, hechos y movimientos. Como propuesta de la expresión de la realidad y del lenguaje americanos, *Paradiso* se

construye inicialmente sobre una base cultural europea. Sin embargo, y ahí está la innovación lezamiana, la cultura europea queda rebasada o superada por la hiperbolización de todo lo que de ella procede, por la posibilidad de que en Cuba –y Latino América por extensión– todos los movimientos artísticos que se sucedieron cronológicamente en Europa se puedan dar en un mismo momento histórico. El barroco americano de Lezama, no es un barroco puro, sino un post-barroco en el que hay tanto clasicismo como romanticismo.

Es cierto, que al presentar la narrativa de lo cubano y latinoamericano sobre los códigos estéticos europeos, el autor cae en el peligro de exotizar lo local, puesto que lo está presentando en contraste, y en ese sentido parece que la referencia a lo europeo aluda de alguna manera a lo primigenio u original. Sin embargo, cabe también interpretar que el uso de códigos estéticos puramente europeos puede en ocasiones implicar una crítica de éstos. A este respecto, Lezama dice lo siguiente:

Europa está sola en la playa. No hay la novela de Afganistán ni la metafísica americana. Y aquel verso “tenemos que fingir hambre cuando robemos los frutos”. ¿Hambre fingida? ¿Eso es lo que nos queda a los americanos? Aunque no estemos en armonía ni en ensueño, sacudido de la blancura y la abstracción, y se puede oír su acompasada risotada baritonal, recibe otras flores en la orilla, mientras la uña de su cuerpo raspa la corteza de una nueva amistad (1988: 321).

De este pasaje se puede deducir que Lezama reconoce la hegemonía cultural que Europa ha ejercido y admite que su tradición empapa la cultura americana. Sin embargo, al cuestionarse el papel que le queda por jugar al americano en la formación de su propia cultura, Lezama está pensando en sí mismo y en su novela: al americano no le queda sino recoger todo lo que ha recibido y fundirlo, redefiniéndolo y aceptando contradicciones

que otras estéticas han rechazado, como el caos a la par que la armonía o lo divino a la par que lo humano. La realidad y el ser americanos se expresan culturalmente mediante la superposición de elementos variados. La teoría de la cultura que *Paradiso* encarna y propone se sirve de códigos europeos para entenderse precisamente en su diferencia. Es de ahí de donde emerge la crítica hacia lo europeo desde la perspectiva del escritor cubano. En América se renueva y se regenera el arte europeo sobre una realidad que precisamente atenta contra los presupuestos de éste. Así, la expresión barroca americana que la novela propone se basa en dinámicas de tensión y fragmentación que están ya en la estética europea y que ahora son deconstruidas, soldadas y fundidas en una nueva expresión que se ajusta a la necesidad del ser americano (Bejel, 1990).

Por último, Lezama intenta transmitir en su obra que la experiencia estética es histórica y cultural. Para el escritor no es el orden del progreso el que dicta la producción cultural de una determinada sociedad, sino la necesidad de ésta por expresarse. En este sentido, la cultura puede ser entendida según el espacio y el tiempo en los que se concibe. Más allá de esto, Lezama entiende que la expresión cultural nace de una necesidad del individuo por transmitir su visión del mundo desde el momento y el espacio que ocupa. En la medida en que el individuo materializa su concepción del mundo a través de la expresión artística es capaz de reflexionar sobre lo que realmente significa y compone su experiencia. Así, la cultura está cifrada en los procesos disímiles de la estética, que son reconfigurados en los postulados de las eras imaginarias, y que le sirven al propio Lezama para interpretar y comprender la cultura.

La imagen como clave cultural

Paradiso incorpora pintura, escultura, arte-objeto, arquitectura y música en su *corpus* con el objeto de articular los signos y los eventos de un mundo atemporal en donde confluyen metáfora, arte e imagen. Como hemos visto en nuestro análisis, el hecho cultural se inserta en el texto a nivel compositivo y mítico-literario. El primero disocia los elementos estéticos de la obra y los hace corresponder con un sistema mítico-cultural de gran alcance que trasciende épocas y estilos. Así, por ejemplo, encontramos alusiones que relacionan diversas estéticas que en principio parecerían irreconciliables entre sí, como el estilo barroco con el clasicismo inglés, el surrealismo con la pintura renacentista italiana, el estilo de Paganini y de Brahms con el de Tchaikovsky, o el zigurat babilónico con el templo egipcio. En este sentido el propio Lezama señala que “podemos vislumbrar la Imagen más allá del símbolo y más allá de la imaginación, pues hay en el símbolo como un recuerdo de la cifra que lo atesora” (1988: 403). Se deduce de esto que el origen de la cultura reside en el recuerdo, cifrado en la Imagen, a partir de la cual se establece una teleología (Bejel, 1991).

Así pues, en esta dinámica de diferencias y semejanzas resulta imprescindible destacar el papel de la Imagen, postulado máximo del autor. La Imagen es lo que permite entablar dichas semejanzas y relaciones, lo que llena de atemporalidad la condición de la metáfora. La Imagen está en el origen de formación de la cultura, puesto que a través de ella se sintetizan códigos fundamentales de todo momento artísticamente significativo. En este sentido, la importancia de la alusión a un artefacto egipcio, por ejemplo, no radica en el objeto *per se*, sino en su simbolismo y significado dentro del sistema estético-

cultural del periodo y civilización a los que pertenece. Basándose en su concepción de las eras imaginarias el autor incorpora a la novela, en una suerte de dinámica mitológica, las diferentes civilizaciones y estilos artísticos en los cuales la Imagen ha alcanzado mayor significación. Es su tratamiento de la imagen lo que relaciona a los diferentes movimientos y culturas.

Es decir, la historia de la humanidad concebida no como sucesión de datos y acontecimientos sino como un inmenso mural de imágenes que a la vez establecen patrones arquetípicos en el tiempo. [...] La concepción del mundo como imagen implica entender a ésta como "un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen que es la última de las historias posibles", con lo que se supera la dualidad realidad/recreación para instaurar la creación (Bustillo, 1990: 296).

De esta manera, la teoría de la cultura en *Paradiso* se cifra en el collage formado por el conjunto de todas las imágenes que sintetizan las diferentes épocas culturales y que de ellas se desprenden. Así, la novela podría conceptualizarse como una configuración mítica del pasado cultural en tanto que engloba códigos y simbolismos de distintas épocas asimilados por la noción de la Imagen. *Paradiso* reconstruye la historia a través de la Imagen, recogiendo el saber del pasado histórico, recopilando los mitos y apartándose de todo historicismo casual. El resultado es una nueva historia de la humanidad en el que la lógica temporal y causal no es operativa, pues la única lógica posible es la de la Imagen (Mataix, 2000b). Así, en la novela la cultura se presenta como una superposición de épocas a través de las cuales cada hecho artístico se corresponde con su misma estética y con otras. Es la Imagen la que recoge y transmite cada época estética para configurarla según la cosmogonía del autor. Aunque *Paradiso* no logra incluir la riqueza y el sincretismo cultural que Lezama había detallado en su postulado

de las eras imaginarias, la Imagen sí incorpora tanto lo artístico como lo narrativo, gracias a los recursos del lenguaje y en especial a la metáfora.

El mito como espacio de lo cultural

El último aspecto clave en la concepción cultural de Lezama sería el mito, íntimamente relacionado con la imagen, pues ésta necesita del mito para poder articularse. El mito es un espacio que cae fuera del tiempo, descolgado del orden cronológico, en donde todas las posibilidades de la cultura confluyen. Lezama entiende que la variada producción cultural de diferentes épocas y lugares, desde las expresiones del arte rupestre hasta las manifestaciones artísticas del renacimiento o el muralismo mexicano, surgieron de la necesidad ontológica de representar no sólo el entorno, sino las claves y misterios de la existencia humana. Es ahí donde radica el origen de diferentes cosmologías y religiones, con sus respectivas mitologías o explicaciones del mundo.

Como hemos visto, Lezama otorga una importancia crítica a su concepción de la religión y la mística mitológica. En la mayor parte de las eras imaginarias encontramos indicios de la mitología mística de diferentes épocas, en concreto de lo angélico, del culto egipcio a la muerte, del orfismo, del taoísmo, de las mitologías precolombinas, de lo católico y del teocentrismo. A partir de la trascendencia de lo mítico en la cosmogonía del autor, la cultura se entiende hasta cierto punto como un puente entre lo humano y lo divino o cósmico. De aquí que en las páginas de *Paradiso* se aluda a la poesía como una vía de trascendencia y de ahí también la devoción que José Cemí le acaba profesando. En tanto que *alter ego* de Lezama, José Cemí encarna la vocación del verbo, el ansia de

inmortalidad cifrada en la trascendencia de la palabra. La poesía (y *Paradiso* en ella) supone para Lezama un viaje espiritual y cultural desde el infierno hasta el paraíso (Coronado, 1981). José Cemí como personaje es la superposición de otros muchos, del propio Lezama, de Orfeo, de Dante, de Milton, es por lo tanto, un personaje mítico, el particular Ulises de *Paradiso*.

De esta cualidad mítica participan todos los personajes de la novela puesto que el tiempo de ésta es el del mito, es decir, un no-tiempo. Así, por ejemplo, no es casual que un personaje ordinario en el texto novelesco pueda hablar de los tratados de pintura de Da Vinci con tanta familiaridad como si hubiera sido uno de los más cercanos confidentes del artista florentino; el cocinero de la familia conoce los secretos culinarios de Oriente; Doña Augusta tiene predilección por las antigüedades barrocas, por los cuadros de Brueghel, por la charada china y por la numerología pitagórica; un soldado raso invoca los planos del arquitecto Antonelli en su afán por escapar de la edificación militar; un viudo reflexiona sobre su soledad al son de la música de Bartók. Los personajes de *Paradiso* han sido engendrados desde el *potens*, encarnando la inmortalidad, es decir, cayendo en la dimensión de lo mítico. Son personajes que se mueven en la atemporalidad cultural, lo cual les permite acercarse al mundo con otra actitud, percibiendo el viaje de la Imagen a través del mito hecho palabra. Los personajes constituyen la memoria colectiva y la mitología del texto, sobre las cuales se articula la noción cultural. A partir del mito se plantea la posibilidad de la yuxtaposición de prácticas artísticas y culturales muy diversas, borrando los límites entre lo finito y lo infinito (Maturó, 1977). Con esto, la cultura responde a la manera a través de la que el ser busca su propia significación, no

como finalidad sino como aproximación a lo inexplicable. Es así que para Lezama la cultura puede ser reflejada en el acto más banal y cotidiano, pero no por serlo adolece de elementos que le permiten desprender su imagen y significado para equipararse con otros hechos igualmente culturales. Con esto cabe resaltar brevemente la diferencia entre un hecho artístico y uno cultural. El primero se refiere a la experiencia estética, mientras que el segundo alude a las implicaciones sociales, políticas y económicas de lo artístico.

En el discurso que Mario Vargas Llosa pronunciara en la Universidad de Granada en el año 2009, tras ser nombrado doctor *honoris causa*, el escritor afirmaba que “al hombre culto la cultura le servía por lo menos para establecer jerarquías y preferencias en el campo del saber y de los valores estéticos” (2009: 6). Lezama es ese hombre culto que dedica un gran esfuerzo intelectual a establecer un sistema de jerarquías que le sirva para poder discernir con mayor claridad las implicaciones de todo hecho artístico y de toda expresión cultural.

En *Paradiso*, Lezama se sirve de la cultura como macrocosmos a partir del cual se da forma a un universo autónomo, el de su propia novela. A su vez, la cultura se sirve del mito y éste se engendra a partir del reflejo que la Imagen adopta con la fusión de lo más significativo de cada época artística. *Paradiso* es capaz de ir abriendo a través de todos sus poros una esfera cultural que cincela la visión del mundo y la poética de Lezama. Ésta no sólo se propone como la expresión orgánica y propia de lo cubano y de lo americano, sino como la expresión propia del ser.

Bibliografía

- ABRAHAM, Gerald. The Music of Tchaikovsky. Port Washington: Kennikat Press, 1969.
- ARENAS, Reinaldo. Antes que anochezca. Barcelona: Tusquets, 1993.
- ARNHEIM, Rudolf. "A Review of Proportion". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14.1 (1955): 44-57.
- ARRÓM, José Juan. "Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima" *Revista Iberoamericana* 92-93 (1975): 469-477.
- AUDIAT, Louis. Bernard Palissy: Étude sur sa vie et ses travaux. Paris : Didier Éditeurs, 1868.
- BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro. "Percepción histórica y estética de Santa Sofía". *Elogio de Constantinopla*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004. pp. 85-110.
- BAJTÍN, Mijaíl M. Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI, 1982.
- BAK, Jolanta. "Paradiso: una novela poética". *Coloquio internacional sobre la obra de Lezama Lima*. Volumen II. Madrid: Espiral: 1984. pp. 53-62.
- BAKST, James. A History of Russian-Soviet Music. Westport: Greenwood Press, 1977.
- BALMASEDA, Lourdes y David LORENZEN. "El estado en la India antigua; inscripciones de la época de los Gupta (300-500 d.C.)". *Estudios de Asia y África* 19.2 (1984): 217-252.
- BARASCH, Moshe. Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art. New York: New York University Press, 1978.
- BARBÓN GARCÍA, J. "Tres proverbios neerlandeses". *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología, Sección iconográfica* 78.9 (2003): 519-520.
- BAUDELAIRE, Charles. Curiosités esthétiques. Paris : Calmann-Levy, 1913.
- BEARD, Mary and John Henderson. Classical Art: From Greece to Rome. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- BEJEL, Emilio. José Lezama Lima, Poet of the Image. Gainesville: University of Florida Press, 1990.
- , "La historia y la imagen de Latinoamérica según Lezama Lima". *La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana* 77 (1991): 129-137.
- , "Creative Redemption in Providential Teleology". *Gay Cuban Nation*. Chicago: University of Chicago Press, 2001 pp. 113-127.
- BELL, Julián. El espejo del mundo: Una historia del arte. Barcelona: Paidós, 2008.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio. "De la plantación a la Plantación". *La Isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. New Hampshire: Ediciones del Norte, 1989.

- pp. 1-65.
- BOEHME, Jacob. The aurora. London: J.M. Watkins, 1960.
- BROWN, Jonathan M. "On the Origins of "Las Lanzas" by Velázquez". *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 27.3 (1964): 240-245.
- BUSTILLO, Carmen. Barroco y América Latina: Un itinerario inconcluso. Monte Ávila: 1990.
- CAISSO, Claudia. "José Lezama Lima y el neo-barroco americano". *Confluenze* 2.1 (2010): 31-39.
- CALABRESE, Omar. Neo-Baroque: A Sign of the Times. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- CALZADILLA, J. Pintores venezolanos. Madrid: Editorial Mediterráneo, 1970.
- CANCLINI, Nestor García. Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- CANIZARES, Raúl. Santería cubana: el sendero de la noche. México: Lasser Press Mexicana, 2001.
- CASCALES Y MUÑOZ, José. Francisco de Zurbarán: Su época, su vida y sus obras. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1911.
- CASTAÑEDA REYES, José Carlos. "Del simbolismo del espejo en el Antiguo Egipto". *Memoria del XII Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África*. México: Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México, 2007. pp. 1-51.
- CENNINI, Cennino d'Andrea. Il libro dell'arte. New Haven: Yale University Press, 1932.
- CENTRO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS DE LA CASA DE LAS AMÉRICAS. Interrogando a Lezama Lima. Barcelona: Anagrama, 1971.
- CHIAMPI, Irlemar. "Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima". *Nueva revista de filología hispánica* 35.2 (1987): 485-502.
- CLUNAS, Craig. Art in China. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- CORONADO, Juan. Paradiso múltiple (Un acercamiento a Lezama Lima). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- CORTÁZAR, Julio. "Para llegar a Lezama Lima". *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1967. pp. 135-155.
- CORBUSIER, Le. "L'habitation moderne". *Population* 3e Année.3 (1948) : 417-440.
- DE GRANDIS, Rita. "Incursiones en torno a hibridación: Una propuesta para discusión de la mediación lingüística de Bajtín a la mediación simbólica de García Canclini". *Revista crítica literaria latinoamericana* 23.46 (1997): 37-51.
- DE LOS RÍOS, Valeria. "Anamorfosis en la obra de Severo Sarduy". *Alpha* 23 (2006): 247-258.

- DELEUZE, Gilles. Le pli: Leibniz et le baroque. Paris : Éditions de minuit, 1988.
- DOBRY, Edgar. “Barroco y modernidad: de Maravall a Lezama Lima”. *Orbis Tertius* 15 (2009): 1-8.
- EPHRUSSI, Charles. Paul Baudry: Sa vie et son œuvre. Paris : Ludovic Baschet, 1887.
- ESCRIG PALLARES, Félix y Juan Pérez Valcarcel. La modernidad del gótico: Seis puntos de vista sobre la arquitectura medieval. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.
- FETIS, François-Joseph. Nicolo Paganini and The History of the Violin. London: Schott & Co., 1876.
- FOWLER, Víctor. “El demonio anda entre los pucheros”. *La maldición: Una historia del placer como conquista*. La Habana: Letras Cubanas, 1998. pp. 95-111.
- GIBSON, Walter S. Hieronymous Bosch. New York: Oxford University Press, 1972.
- GOMBRICH, E.H. In Search of Cultural History. Oxford: Oxford University Press, 1969.
- GONZÁLEZ, Reynaldo. Lezama Lima: el ingenuo culpable. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- GONZÁLEZ, Roberto Echeverría. “Lo cubano en Paradiso”. *Coloquio internacional sobre la obra de Lezama Lima*. Volumen II. Madrid: Espiral: 1984. pp. 31-52.
- GROSSMANN, F. “Holbein Studies I”. *The Burlington Magazine* 575.93 (1951): 39-44.
- LANDON ROBBINS, H.C. Haydn: The Years of ‘The Creation’ 1796-1800. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- and David Wyn Jones. Haydn : His life and music. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- LALLIER, François. La voix antérieure: Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud. Bruxelles : La Lettre volée, 2007.
- LEZAMA LIMA, José. Muerte de Narciso. La Habana: Úcar García, 1937.
- . La expresión americana. La Habana: Instituto Nacional de Cultura, 1957.
- . Tratados en La Habana. La Habana: Úcar García, S.A., 1958.
- . Paradiso. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1968.
- . La cantidad hechizada. La Habana: UNEAC, 1970.
- . Imagen y posibilidad. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- . Confluencias: Selección de ensayos. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- . “Introducción a los vasos órficos”. *Confluencias: Selección de ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1988. pp. 407-414.
- . Paradiso. Ed. Cintio Vitier. España: Archivos, 1988.
- . La Habana. Madrid: Verbum, 1991.
- . La materia artizada. Madrid: Tecnos, 1996.

- ". "Cuadernos de apuntes". *Antología para un sistema poético del mundo de José Lezama Lima*. Ed. Iván González Cruz. Valencia: Universidad de Valencia, 2004. pp. 527-535.
- LIVIO, Mario. La proporción áurea: Historia de Phi, el número más sorprendente del mundo. Barcelona: Ariel, 2006.
- MACDONALD, Malcolm. Brahms. New York: Schirmer Books, 1990.
- MACK, Gerstle. Gustave Courbet. Connecticut: Greenwood Press, 1951.
- MANKO, Vanessa. "Marius Petipa". *Dance Teacher* 27.1 (2005): 74-75.
- MANN, William. Richard Strauss: A Critical Study of the Operas. London: Cassell, 1964.
- MAÑACH Y ROBATO, Jorge. Indagación del choteo. Miami: Mnemosyne Publishing Co., 1969.
- MARKHAM LEE, E. The Music of the Masters Tchaikovsky. New York: Brentano's Union Square, 1914.
- MARTÍN SEVILLANO, Ana Belén. Sociedad civil y arte en Cuba: Cuento y artes plásticas en el cambio de siglo (1980-2000). Madrid: Verbum, 2008.
- ". "De Virgilio Piñera a Reinaldo Arenas: Homosexualidad o disidencia". *Revista Hispano Cubana* 4.2 (1999): 77-86.
- MATAIX, Remedios. Para una teoría de la cultura: la Expresión americana de José Lezama Lima. Alicante: Universidad de Alicante, 2000a.
- ". Paradiso y Oppiano Licario: una "guía" de Lezama. Alicante: Universidad de Alicante, 2000b.
- MATURO, Graciela. "El sustrato mítico religioso como base de la integración latinoamericana". *América Latina: Integración por la cultura*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1977. pp. 51-82.
- MOLINERO POLO, Miguel Ángel. "Templo y cosmos". *Arte y sociedad del antiguo Egipto*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2000. pp. 69-94.
- MONGUIÓ, Luis. "Contribución a la Cronología de Barroco y Barroquismo en España". *PMLA* 64.5 (1949): 1227-1231.
- MORENO FRAGINALS, Manuel. El ingenio: complejo económico social cubano del azúcar. La Habana: Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1964.
- MOREUX, Serge. Béla Bartók. New York: Vienna House, 1974.
- MURDOCH, Tessa. "Jean, René and Thomas Pelletier, a Huguenot Family of Carvers and Gilders in England 1682-1726. Part I". *The Burlington Magazine* 139.1136 (1997): 732-742.
- ORTIZ, Fernando. "Los factores humanos de la cubanidad". *Etnia y sociedad*. La Habana: Pensamiento Cubano, 1993. pp. 1-20.
- ". Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar. Madrid: Cátedra, 2002.

- OSBORNE, Robin. Archaic and Classical Greek Art. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- PAZ, Octavio. Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . "Carta 3 de abril de 1967". *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas, 1970. p 316.
- PEREIRA, Manuel. "El curso délfico". José Lezama Lima. *Paradiso*. Ed. Cintio Vitier. España: Archivos, 1988. pp. 598-618
- POYO, Gerald E. "La experiencia cubana en los Estados Unidos, 1865-1940: Inmigración, comunidad e identidad". *Cuban Studies 21*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1991. pp. 19-36.
- RAMA, Ángel. La ciudad letrada. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- RAMOS ZÚÑIGA, Antonio. "La fortificación española en Cuba, siglos XVI-XIX". *Atrio* 5 (1993): 49-64.
- RAPHAEL, Robert. Richard Wagner. New York: Twayne Publishers, Inc., 1969.
- REYNOLDS, Joshua. Reynolds' Discourses. London: Walter Scott, 1887.
- RICHARDS, Louise S. "A Study for a Pastel Portrait of Jacques Dumont Le Romain by Maurice Quentin de La Tour". *The Bulletin of Cleveland Museum of Art* 71.10 (1984): 341-347.
- ROWLAND, Benjamin. The Art and Architecture of India: Buddhist, Hindu, Jain. Maryland: Penguin Books, 1970.
- SACHS, Harvey. "Niccolò Paganini". *Virtuoso: The Life and Art of*. New York: Thames and Hudson, 1982.
- SANTÍ, Enrico Mario. "Párradiso". *MLN Hispanic Issue* 94.2 (1979): 343-365.
- SARDUY, Severo. De donde son los cantantes. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- . La simulación. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.
- . "Un heredero". José Lezama Lima. *Paradiso*. Ed. Cintio Vitier. España: Archivos, 1988. pp. 590-597.
- SCHAUFFLER, Robert Haven. The Unknown Brahms. Westport: Greenwood Press, 1972.
- SCHWALLER DE LUBICZ, R. A. El templo en el hombre: Arquitectura sagrada y el hombre perfecto. Madrid: Edaf, 2007.
- SCHOLZ-HÄNSEL, Michael. El Greco: Domenikos Theotokopoulos, 1541-1614. Alemania: Taschen, 2004.
- STEVENS, Halsey. The Life and Music of Béla Bartók. New York: Oxford University Press, 1964.
- SWAN, Alfred J. Russian Music and Its Sources in Chant and Folk-song. London: John Baker, 1973.

- SWEDENBORG, Emanuel. Angelic Wisdom concerning Divine Love and Wisdom. New York: Citadel Press, 1965.
- TENNANT, Anne W. "Architect of a King's Defense". *Americas* 55.5 (2003): 6-15.
- TOMAN, Rolf. Baroque: Architecture, Sculpture, Painting. Germany: Könemann, 1998.
- TORTAJADA QUIROZ, Margarita. "El concepto moderno del ballet: los Ballets Rusos y el retorno de la danza masculina". *Casa del Tiempo* 97 (2007): 60-65.
- ULLOA, Leonor A. y ULLOA, Justo C. "José Lezama Lima: configuración mítica de América". *MLN* 113.2 (1998): 364-379.
- ULLOA, Justo C. "Severo Sarduy: Pintura y literatura". *Hispanamérica* 14.41 (1985): 85-94.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Breve discurso sobre la cultura*. Universidad de Granada, junio 2009. En línea octubre 29, 2010. pp. 1-10.
- VILAHOMAT, José R. Ficción de racionalidad: La memoria como operador mítico en las estéticas polares de Jorge Luis Borges y José Lezama Lima. Newark: Juan de la Cuesta, 2004.
- VILALTELLA, Javier G. "Escritura-pintura y reproducciones en Lezama Lima". *Revista crítica literaria latinoamericana* 56.2 (2002): 87-91.
- VILLEGAS, Víctor Manuel. El gran signo formal del barroco: Ensayo histórico del apoyo estípíte. México: Instituto de investigaciones Estéticas, 1956.
- VON BUTTLAR, Adrián. Jardines del Clasicismo y el Romanticismo: El jardín paisajista. Madrid: Nerea, 1993.
- WOHL, Hellmut. The Aesthetics of Italian Renaissance Art: A Reconsideration of Style. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- XIRAU, Ramón. Poesía y conocimiento: Borges, Lezama Lima, Octavio Paz. México: Joaquín Mortiz, 1978.
- YURKIEVICH, Saúl. "José Lezama Lima: el eros relacionable y la imagen omnívoda y omnívora". *La confabulación con la palabra*. Madrid: Taurus, 1978.
- ZÁMBRANO, María. "La Cuba secreta". *Orígenes* 20 (1948): 3-9.