

Universidad Nacional  
Facultad de Filosofía y Letras  
Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

EL TEATRO COMO UNA ESTRUCTURA SUBYACENTE  
EN LA NOVELA *PARADISO* DE JOSÉ LEZAMA LIMA

tesis que para optar por el grado de  
Licenciatura en Literatura con énfasis en Español

presenta

Selene Fallas Salazar

-2010-

El teatro como una estructura subyacente en la novela *Paradiso* de José Lezama Lima

TESIS DE GRADO

Sometida el 12 de noviembre del 2010 a consideración de La Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Nacional, como requisito para optar por el grado de

LICENCIADA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA CON ÉNFASIS EN LITERATURA, por

Selene Fallas Salazar

TRIBUNAL EXAMINADOR:

---

Dra. Margarita Rojas González

---

M. Lelia Villalobos Rodríguez

---

M.A. Gabriela Núñez

---

Lic. Mónica Zúñiga

## DEDICATORIA

*A todos los que como yo se adentraron en las páginas de Paradiso y, a pesar del naufragio, encontraron la fuerza para volver a la playa.*

*A Eduardo, mi Ítaca, mi asidero.*

*A Kaleb y Kamil espero que algún día encuentren su Odisea.*

## AGRADECIMIENTOS

*A Margarita Rojas por su confianza, pero, sobre todo, por poseer la virtud de Job y no abandonarme, aunque lo mereciera.*

*A mis lectoras Ana Rodríguez y Mónica Zúñiga por sus importantes sugerencias.*

*A mi madre Ana por ser un ejemplo de tenacidad.*

*A Marcel porque su existencia ya hace que el mundo sea mejor.*

*A Tita por su fuerza y por todos sus consejos.*

*A mi padre y mis hermanos.*

*A Gaby por su amistad incondicional.*

*A Mauricio, Francisco y Damaris por dar el ejemplo.*

*A Angélica, Jesús, Dennis y César porque su amistad me acompaña y me inspira.*

## ÍNDICE

DEDICATORIA .....	3
AGRADECIMIENTOS.....	4
ÍNDICE.....	5
RESUMEN .....	9
José Lezama Lima .....	10
Cronología de su obra y algunos reconocimientos .....	12
Las ediciones de <i>Paradiso</i> .....	14
CAPÍTULO I .....	17
Introducción .....	18
Hipótesis.....	19
Objetivo general.....	19
Objetivos específicos.....	19
Justificación .....	20
Estado de la cuestión .....	22
Marco teórico.....	36
Algunos conceptos semióticos: Ubersfeld, Bajtín y Lotman .....	36
Elementos lúdicos y teatrales .....	39
El barroco .....	45
CAPÍTULO II .....	48
Apertura del telón: Análisis capítulo por capítulo de la novela .....	48
Introducción .....	49
Capítulo I .....	49
El escenario de la primera prueba .....	49
Capítulo II .....	58
Máscaras y roles.....	58
Capítulo III .....	64

Estructuras escénicas .....	64
El tablero de ajedrez .....	68
Capítulo IV .....	70
El escenario de la infancia .....	70
Capítulo V .....	76
Las triadas y la distribución de personajes .....	76
Capítulo VI .....	84
Todo está escrito, cada personaje en su papel .....	84
Capítulo VII .....	89
El cuadrado escénico.....	89
Capítulo VIII .....	94
El personaje del diablo .....	94
Capítulo IX .....	99
El cuerpo y la sombra .....	99
Capítulo X .....	107
La locura del mundo.....	107
Capítulo XI .....	111
El actor y el coro.....	111
Las escenas de Fronesis.....	112
Cemí y Foción .....	114
Capítulo XII .....	116
Un escenario, dos tiempos.....	116
El escenario del héroe: Atrio Flaminio .....	121
La melancolía saturnina enloquece a la esposa de Juan Longa .....	122
Capítulo XIII .....	126
El mundo como obra de arte .....	126
El juego de los ocultos.....	128

Capítulo XIV .....	132
El carnaval .....	132
El teatro .....	136
CAPÍTULO III .....	138
Simetrías entre los roles del tarot y los de la novela .....	139
Introducción .....	139
Los arcanos mayores y los roles que desempeñan en la novela.....	141
El Loco (El sin número) .....	141
I El mago .....	143
II La Sacerdotisa.....	144
Una figura femenina, maternal, figura del pasado y del presente: .....	144
III La Emperatriz.....	146
IV El Emperador .....	148
V El Sumo Sacerdote .....	149
VII El Carro .....	151
VIII La Justicia .....	152
IX El Ermitaño .....	154
X La Rueda de la Fortuna.....	155
XI La Fuerza .....	1
XII El Colgado.....	158
XIII Sin Nombre.....	159
XIV La Templanza .....	160
XV El Diablo .....	161
XVII La Estrella .....	164
XVIII La Luna .....	165
XIX El Sol .....	167
XX El Juicio .....	168

XXI El Mundo .....	169
CAPÍTULO IV .....	171
Conclusiones .....	172
RECOMENDACIONES .....	176
Anexos.....	177
Anexo 1.....	178
Tarot Egipcio.....	178
Anexo 2.....	179
Tarot de Carlos VI.....	179
Anexo 3.....	179
Anexo 4.....	180
Tarot Visconti-Sforza .....	180
Anexo 5.....	180
Anexo 6.....	181
Tarot de Marsella: Arcanos Mayores y Menores.....	181
Anexo 7.....	182
Tarot gitano .....	182
Anexo 8.....	182
Anexo 9.....	183
Tarot de Madame de Lenormand .....	183
Anexo 10.....	184
Tarot Italiano .....	184
Anexo 11.....	185
Tarot de Aleister Crowley.....	185
Anexo 12.....	186
Tarot de Dalí.....	186
Referencias bibliográficas .....	187



## RESUMEN

El presente trabajo es un análisis de la novela *Paradiso*, del escritor José Lezama Lima. El Capítulo I, contiene una breve introducción al trabajo, la hipótesis, el objetivo general y los específicos; además la justificación, el estado de la cuestión.

El estado de la cuestión podría reseñarse en las siguientes tendencias: Límites entre la lírica y la narración, el barroquismo de la narración, lo simbólico en *Paradiso* como novela iniciática y la búsqueda de elementos cubanos en la novela.

El marco teórico se organiza del siguiente modo: Algunos conceptos del teatro: Ubersfeld y Lotman, elementos lúdicos y teatrales: los arcanos mayores una estructura de roles presentes en la novela y el barroco, como el gran marco de referencia, no como un factor de estilo, más bien, como un elemento epistemológico que atañe a los personajes, al espacio y al narrador.

El Capítulo II es el más extenso, pues la novela cuenta con XIV Capítulos, cada uno de los cuales fue reseñado y analizado en busca de los aspectos teatrales que subyacen a la narración de la obra.

El Capítulo III advierte en los Arcanos mayores del Tarot, una estructura de roles presente en la novela. Se identifica a cada uno de los veintidós Arcanos con algún personaje de la novela, a partir de la similitud de características o de su función dentro de la novela.

Finalmente, el Capítulo IV expone las conclusiones y recomendaciones derivadas de la investigación realizada.

## José Lezama Lima

Lezama Lima nace un 19 de diciembre, en Campamento de Columbia, La Habana, Cuba para el año de 1910, hijo del Coronel de artillería José María Lezama y Rodda y de Rosa Lima y Rosado. Poeta, ensayista y narrador es considerado una de las más grandes figuras que ha dado la literatura insular. Cursó la carrera de derecho en la Universidad de La Habana. En toda su vida sólo abandonó la isla dos veces, para visitar México y Jamaica. Entre sus actividades como promotor cultural destaca la dirección de la revista literaria cubana más importante de entonces, *Orígenes*, de la que fue fundador, junto a José Rodríguez Feo, en 1944.

En esta última revista se expusieron las tendencias literarias de sus fundadores y colaboradores, entre sus participantes, destaca el poeta Juan Ramón Jiménez. Los principales amigos y compañeros de ruta de Lezama por entonces fueron: Cintio Vitier, Eliseo Diego y Virgilio Piñeira, además del poeta y sacerdote español Ángel Gaztelú.

Gran conocedor de Luis de Góngora, devoto del idealismo platónico y ferviente lector de los clásicos, Lezama vivió plenamente entregado a los libros, a la lectura y a la escritura. Para muchos especialistas, el conjunto de la obra lezamiana representó, dentro de la literatura hispanoamericana, una ruptura radical con el realismo y la psicología. El escritor argentino Julio Cortázar fue uno de los primeros en manifestar su admiración por la propuesta de Lezama.

Su libro de poemas inicial fue *Muerte de Narciso* al que siguieron *Enemigo rumor*, *Aventuras sigilosas*, *La fijeza* y *Dador*. Sin embargo, la obra que consagró a Lezama dentro de las letras hispanoamericanas fue la novela *Paradiso*. Pese a no

limitarse a los elementos autobiográficos, en *Paradiso*, se muestran algunas similitudes con la vida del autor.

Póstumamente se publicó una novela incompleta *Oppiano Licario*, la segunda parte de *Paradiso*, en la que Lezama desarrolló la figura de Oppiano. Precisamente el carácter póstumo de las versiones definitivas de la obra de Lezama, aparecida casi siempre en forma fragmentaria, es una de las señales del magisterio que ejerció en la literatura de su país, que puede rastrearse mejor en las revistas que dirigió: *Verbum* (1937), *Espuela de plata* (1939-1941), *Nadie parecía* (1942-1944) y *Orígenes* (1944-1957).

A través de ellas el poeta se convierte en una figura imprescindible para la juventud intelectual cubana, a la que atrajo también con su famoso don conversacional y a la que animó en la creación literaria.

En 1964, tras la muerte de su madre, contrae matrimonio con María Luisa Bautista. Lezama. Muere el 9 de agosto de 1976, se sospecha que el asma y las enfermedades asociadas a la obesidad, fueron la causa de su deceso.

## Cronología de su obra y algunos reconocimientos

1935 Publica su primer trabajo, el ensayo "Tiempo negado", en la revista Grafos, en la que al año siguiente se publicó su primer poema titulado "Poesía".

1937 Aparece la revista *Verbum*, dirigida por José Lezama Lima (J.L.L.). Publica Muerte de Narciso.

1938 Publica "Coloquio con Juan Ramón Jiménez".

1939 Dirige la revista *Espuela de plata*.

1942 Junto a Ángel Gaztelu, publica la revista de poesía *Nadie parecía*.

1943 [http://www.cubaliteraria.cu/revista/Marx\\_Ahora/IMAGES/spacer.gif](http://www.cubaliteraria.cu/revista/Marx_Ahora/IMAGES/spacer.gif) El 18 de mayo, la Sociedad Pro-Arte Musical estrena en el Auditorium el ballet *Forma*, basado en sus textos, con coreografía de Alberto Alonso e interpretado por Alicia y Fernando Alonso.

1944 Dirige la revista *Orígenes*, junto con José Rodríguez Feo.

1945 Publica *Aventuras sigilosas*.

1948 Ofrece, en la Sociedad Lyceum, la conferencia "Las imágenes posibles" y da lectura a su ensayo "En una exposición de Roberto Diago", con motivo de la muestra del artista.

1949 Publica *La fijeza*. Comienzan a aparecer en *Orígenes* los primeros capítulos de *Paradiso*.

1951 Lee, en el Lyceum, su ensayo "Sierpe de Don Luis de Góngora".

1957 En el mes de enero pronuncia cinco conferencias en el Instituto Nacional de Cultura, que se publican con el título de *La expresión americana*.

1959 Publica *Dador*.

1965 Publica *Antología de la poesía cubana*.

1966 Publica *Paradiso*.

1968 Participa como delegado al Congreso Cultural de La Habana, donde lee su ponencia "Sobre la poesía".

1970 [http://www.cubaliteraria.cu/revista/Marx\\_Ahora/IMAGES/spacer.gif](http://www.cubaliteraria.cu/revista/Marx_Ahora/IMAGES/spacer.gif) Aparece su *Poesía completa* y un nuevo tomo de sus ensayos: *La cantidad hechizada*.

1972 Por su *Poesía completa* se le otorga el Premio Maldoror de poesía de Madrid y, en Italia, el premio a la mejor obra hispanoamericana traducida al italiano, por *Paradiso*.

## Las ediciones de *Paradiso*

La novela *Paradiso*, la obra cumbre del escritor cubano José Lezama Lima, no sólo es una narración compleja en cuanto a su forma y contenido, sino que, además, se vio afectada por una serie de erratas en todas sus ediciones, lo que contribuyó a empeorar sus problemas de recepción.

*Paradiso* da a conocer su primer capítulo en la revista *Orígenes*<sup>1</sup>, para el año de 1949, dicho capítulo se presenta en dos entregas en los n. 22 y 23 de la revista. Posteriormente, fueron apareciendo los capítulos II, III, XIV, IV y V, en los n.31, 32, 34, 38 y 39, respectivamente.

Hasta el año 1966 se publicó la primera edición de *Paradiso* en La Habana por medio de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos), sin embargo, en esta impresión se localizaron setecientos noventa y ocho erratas, que afectaban el sentido de la obra (por ejemplo: alegría por alergia, raíz por nariz, destruir por destupir, me gusta por me asusta, la lucha por la liebre, para señalar algunas). De estas erratas su autor corrigió (de puño y letra) tan sólo doscientas veinticinco en un ejemplar que aún se conserva en la Biblioteca Nacional de Cuba.

La edición argentina fue publicada en 1968 por Ediciones La Flor, sobre esta impresión comentó Lezama en carta a Emmanuel Carballo (1968): «*La vergonzosa edición argentina se hizo sin el menor uso cortés. No pidieron permiso, no cuidaron el*

---

<sup>1</sup> La revista *Orígenes*, fue una de las más importantes vitrinas literarias de la época (fundada y dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo). En dicha revista alternaban, entre muchas otras, las voces de importantes escritores(as) como: Juan Ramón Jiménez, Gabriela Mistral, Gilberto Owen, Luis Cernuda, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Robert Callois, Ángel Gaztelu, Virgilio Piñera, Cintio Vitier, Elíseo Diego, Fina García Marruz, Roberto Fernández Retamar, Albert Camus, Virginia Woolf.

*texto, y, colmo y pasmo, todavía en estos momentos no me han mandado un solo ejemplar»* (Lezama, 1988: 721).

En 1968, la editorial mexicana Era, realiza una edición revisada por el autor y bajo el cuidado de Julio Cortázar y Carlos Monsivais, aunque esta edición gozaba de muy buena reputación, gracias al propio Lezama, quien en carta a Emanuel Carballo (1968) afirma: *«saboreo el Paradiso mexicano, en su impecable edición»* y asegura que en ella *«está el verdadero Paradiso»* que ya podrá ser leído *«sin el sobresalto de las erratas, esos piojos de las palabras, como decía Flaubert»* (Lezama, 1988: 721), la confrontación de dicha edición con la cubana y el manuscrito original, no confirma este juicio tan aventurado del autor, pues, el mismo Lezama, posteriormente (1970), en la carta que envía a Didier Coste, traductor de la novela al francés, recomienda usar la edición mexicana, a pesar de que confiesa no haberla leído: *«Yo creo que dado el cuidado con que se hizo, sus erratas deben ser pocas, aunque yo no la he leído, pues la revisión de la misma me fatigaría»* (Lezama, 1988: 723).

Cintio Vitier (Vitier: 1988, XXXVI) señala que se encontraron ochocientas noventa y dos erratas en la impresión mexicana (de las cuales cuatrocientas ochenta y nueve provenían de la edición de la UNEAC).

Este hallazgo convierte a la edición de Era en una impresión menos confiable que la cubana y se constituye en un verdadero problema, pues no había, hasta la fecha, una publicación fidedigna de esta importante novela de las letras latinoamericanas.

#### Ediciones póstumas

En 1980 Cátedra realiza una edición de la novela, estuvo a cargo de Eloísa Lezama Lima, quien se basa en la publicación mexicana (Era), pero la confronta con un

ejemplar de la edición cubana con las erratas anotadas por el autor. Esta edición intenta normalizar la prosa lezamiana y corregir la puntuación (que Lezama relacionaba con su trastorno respiratorio) «*Las frases mías están hechas así como con respiraciones verbales, más que por un ritmo de relación sintáctico*» (González, 2006:77-78). La edición española, en su intento de hacer prevalecer la norma, no conserva, en muchos casos, el estilo del autor.

Este problema editorial no fue superado, sino hasta 1988, cuando gracias a un equipo de colaboradores dirigido por Cintio Vitier se concreta la edición de *Paradiso* en la colección Archivos. En esta se cotejan el manuscrito original, los capítulos aparecidos en Orígenes, la primera edición cubana y la edición mexicana (Era).

La edición es meticulosa y respeta el estilo narrativo del autor, de acuerdo con Vitier: «*Nuestro criterio en esta edición ha sido el de la máxima fidelidad posible a las características personales de la escritura de Lezama*» (Vitier: 1988, XXIX).

La edición Archivos, resuelve el problema editorial que enfrentó la novela durante veintidós años, era más que necesario y merecido que una novela de las dimensiones de *Paradiso* contara con una edición en la que sus lectores pudieran confiar. Es realmente admirable la labor realizada por Vitier, sobre todo, porque reivindica a uno de los más grandes (aunque no de los más estudiados ni reconocidos) escritores del siglo pasado: José Lezama Lima.



## **CAPÍTULO I**

## Introducción

El presente trabajo se gesta en el curso Relato Latinoamericano 1, impartido por la Dra. Margarita Rojas González, en el cual, algunos capítulos de *Paradiso*, eran de lectura obligatoria; cuando se buscó material de apoyo para el análisis de esta obra, se pudo observar, con sorpresa, que en Costa Rica, no había ninguna tesis dedicada a esta monumental novela de las letras latinoamericanas.

Entonces se tomó la decisión de empezar un análisis de esta narración y, aunque, se consideraron muchas teorías desde las cuales leer *Paradiso*, se optó por analizar el teatro como una estructura subyacente en esta obra.

El trabajo desarrollado muestra un estudio de los aspectos del teatro presentes en la novela; se realiza un análisis detallado (capítulo por capítulo) de la obra, para evitar desvíos y confusiones en esta novela tan extensa. Cada capítulo es, en sí mismo, un relato completo y para cada capítulo intervienen personajes o escenarios diferentes, lo cual da a la obra una estructura muy teatral.

La primera lectura de *Paradiso* se planteó buscando la relación de esta novela con la alquimia, el tarot, el ajedrez y la astrología, este análisis se llevó a cabo para cumplir con alguno de los trabajos del curso, pero, luego se comenzó a buscar algo que englobara este simbolismo, entonces, se llegó al teatro.

El teatro es un espacio que lo permite todo, además se relaciona con el juego. No hubo un período en donde esto estuviera más claro que en el Barroco, pues, se puede mencionar que uno de los tópicos más importantes de esta estética era, precisamente, el

del mundo como un teatro. Este símbolo implica que cada uno “aparentaba” o “jugaba a”, en la vida.

El barroco heredó muchos temas, que los escritores latinoamericanos supieron reinventar, entre ellos: la melancolía saturnina; el tempus fugit; el mundo al revés; el mundo como laberinto, gran plaza o mesón; memento mori y el mundo como teatro.

En la novela analizada están presentes estos tópicos del Barroco enlazados siempre al teatro es esto lo que se intenta probar en las siguientes páginas.

### Hipótesis

La narración de *Paradiso* es, en términos estructurales y semióticos, comparable a los cánones de la representación teatral.

### Objetivo general

Demostrar la relación existente entre la estructura teatral y la estructura narrativa en *Paradiso* de José Lezama Lima.

### Objetivos específicos

1. Realizar un análisis detallado (capítulo por capítulo) de la novela, en busca de las estructuras teatrales subyacentes en la narración.
2. Identificar los rasgos del rol (presentes en los Arcanos mayores del Tarot) en los personajes seleccionados de la novela.

## Justificación

“procuremos inventar pasiones nuevas o reproducir  
las viejas con pareja intensidad.”

J.L.L.

Este estudio responde a la necesidad de abordar una obra que, hasta ahora, en nuestro país no se había analizado, por lo menos, en una tesis. Intenta redescubrir una obra literaria de gran importancia en la narrativa latinoamericana que, generalmente, se deja de lado. Además, esta lectura de *Paradiso* desde el teatro, es bastante novedosa, pues las investigaciones que se han hecho de esta novela (como se puede ver en el estado de la cuestión) no habían tomado en cuenta este aspecto.

Es esta la razón que motivó a emprender la presente investigación, pues se intenta demostrar que la obra da suficientes indicios para sustentar este análisis.

Toda investigación, aún cuando teóricamente esté respondiendo a un interés científico, es también motivada por intereses personales, pues la persona que investiga, aún cuando intenta ser objetiva, se interesa a un nivel personal por el tema que está trabajando, este caso, sin duda, no es la excepción.

Es inexplicable el deseo de conocer, de desentrañar, de remover, de hurgar en la literatura con el único propósito de reconocer, de entender, de hallar un sentido a lo que los autores han planteado.

¿Qué llevó a emprender esta odisea?, varios motivos, pero el fundamental es reivindicativo, pues parece injusto que una novela de la trascendencia de *Paradiso*, no haya sido tema de tesis en nuestro país, parece injusto que un escritor como Lezama

Lima sea destinado al olvido. Es probable que el motivo de esta ausencia, de este vacío en los estudios nacionales se deba a que este autor se ha señalado como crítico, no obstante, la transparencia en la literatura, en la buena literatura, no existe. Siempre hay significados, sentidos de orden simbólico que hacen inagotables a las obras literarias.

Este trabajo no pretende más que dar una nueva lectura de esta obra, una lectura que ha dialogado con las otras que se han dado (fuera del país) y que espera poder dialogar con futuras investigaciones que se hagan (dentro o fuera de este territorio). La propuesta es revalorar, redescubrir, si se quiere, una obra y un autor que, lamentablemente, en nuestro país y en nuestras universidades (excepto por el curso Relato latinoamericano 1, impartido por la Dra. Rojas González) no son tomados en cuenta.

Hoy es extraño que en las universidades no se estudie a Márquez o Borges, sin embargo, Lezama está ausente.

Este trabajo se justifica en la profunda admiración que produce la desbordante maestría de este escritor, si bien, la investigación es un proceso, un camino, la meta de cualquier estudiante que pasó por una universidad, investigar algo que se admira, más que un trabajo, es un placer. El gusto por la relectura, por hallar nuevos sentidos al volver sobre un capítulo, el deleite de aproximarse teóricamente a algo que ya, intuitivamente, atraía.

Se justifica esta investigación con una palabra: pasión, motor imprescindible para emprender cualquier tarea. Existe un profundo respeto por la figura de Lezama, el viajero inmóvil, residente de Trocadero 152, un hombre cuya erudición sería aplastante, de no ser por su tono emocionado y su mágica estética.

Una vez se atrevió a afirmar: “En Cuba sólo hay dos José: Martí en el siglo XIX y Lezama en el XX”, en esa grandeza, se encuentra sobrada justificación para realizar esta investigación

## Estado de la cuestión

Respecto a la novela se ha escrito bastante, muchos de los libros que analizan esta obra han sido publicados en México, no obstante se hace difícil conseguirlos en Costa Rica, pues la mayoría no han sido reeditados. La literatura que ha generado esta obra en Cuba ha sido también difícil de localizar, sobre todo las tesis, no obstante sobre el tema que plantea esta investigación, la crítica es más que escasa.

El texto de Junco Fazzorali en el que se desarrolla una comparación de *Paradiso* con el Tarot y el texto de Reynaldo González en el que se esboza el carácter escénico de algún capítulo de la novela, son los únicos que se relacionan ligeramente con la presente investigación, pues en ambos casos, el enfoque de los estudiosos es diferente al que se ha pretendido en esta investigación.

A continuación, se acotarán algunas citas breves, pues ninguno de estos artículos trata el tema de la presente tesis, aunque estudios como el de Margarita Junco Fazzorali, el de Irlemar Chiampi, Margarita Mateo Palmer, Reynaldo González y Maximino Cacheiro, han sido de gran utilidad para desarrollar la presente investigación, pues han arrojado algunas luces al tema planteado.

Julio Cortázar<sup>2</sup>, por ejemplo, en «Para llegar a Lezama Lima», expone:

¿Una novela? Sí, en cuanto hay un hilo semiconductor —la vida de José Cemí—al que van o del que salen los múltiples episodios y relatos conexos o inconexos. Pero ya de entrada ese «argumento» tiene características curiosas (...) Más importante es observar que falta en *Paradiso* lo que yo llamaría el reverso continuo, la urdimbre que «hace» una novela por más fragmentarios que sean sus episodios. No es un reparo, puesto que lo esencial del libro no depende para nada de que sea o no sea una novela como la que podría esperarse (Cortázar, 1967:147).

---

<sup>2</sup> Se cita en orden cronológico.

Básicamente, Cortázar se refiere a lo poco que coincide la escritura de la obra con una novela, más bien, con una narración. Cortázar ve en estas páginas más un poema, una epopeya, tal vez, pero no una novela, aunque argumenta que siempre que lee algo de Lezama no se enfoca en lo que debería esperarse (formalmente) de un género, sino que se deja llevar por la lectura. No obstante, más que un estudio crítico, él expone su apreciación de la obra. Cortázar fue uno de los escritores que más se interesó en *Paradiso*, de hecho, fue editor de la novela para México.

Julio Ortega en el artículo «Aproximaciones a *Paradiso*» propone:

...toda la novela vendría a ser el debate y el descubrimiento de un cauce que conduce al hallazgo y formulación de una concepción de la realidad a partir de la poesía (Ortega, 1970:19).

Ortega define la obra, más o menos, en los mismos términos que Cortázar, sin embargo, él lo acerca más a la narración poética y lo lee como una poética en sí.

César López en «Sobre *Paradiso*» expresa:

Primero, estamos en la disyuntiva, pésele a quien le pese, de la clasificación; pues aparte de la indicación indirecta de la solapa, en ningún otro lugar de la edición se dice que ella sea una novela...y sin embargo, se trata de eso: una novela monumental que en tanto escrita por un poeta resulta su mayor poema. Protestas aparte. (...) El poeta va a llevar sus teorías vivencias y realizaciones anteriores hasta sus últimas consecuencias y el resultado es un objeto paradójico, una suerte de entidad mítica y fabulosa: poema—novela — poema (López, 1970: 183).

López vuelve sobre la forma, hace hincapié en la discusión o disyuntiva que envolvió a la novela al principio: ¿poema o novela? Y lo sintetiza, para él son las dos cosas. Una suerte de centauro de las letras latinoamericanas.

José Juan Arrom en «Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima» expone:

*Paradiso* apenas tiene que ver con los treinta y tres últimos cantos de la *Divina comedia*. El paraíso de José Lezama Lima es Cuba. Pero no sólo la Cuba de tierra, agua y sol que yace anclada en el Mar Caribe. Es además una Cuba vislumbrada a través de recuerdos han sido alterados por una alucinante visión poética. Y a lo que creo que alude el título,

correspondiendo al nombre del protagonista, es al paraíso de los taínos (Arrom, 1975:423).

El articulista propone que el nombre Cemí es de origen taíno y es la palabra que se usaba para designar a los dioses y a las imágenes que los representaban. Propone que Lezama con esta imagen paradisíaca de Cuba, continúa con la tradición que inicia con las páginas de Colón, cuando describe la edénica belleza de la isla recién descubierta.

No muy lejano a esta hipótesis, pero con otro enfoque, más relacionado con el ritual Ramón Xirau en «*Poesía y conocimiento*» comenta: “Los tres personajes protagónicos encarnan el Caos (Foción), el Orden (Fronesis) y la Iluminación (Cemí), siendo este último quien conduce a los tres”. (Xirau, 1978: 221).

El autor inserta la obra en un universo mítico, relacionado, con las culturas precolombinas de Latinoamérica.

Margarita Junco Fazzorali en «*Paradiso y el sistema poético de José Lezama Lima*» manifiesta:

La enfermedad tiene gran importancia en *Paradiso*, ella abre la novela como un heraldo que llegara a anunciarnos el destino poético de Cemí. El asma marca un ritmo especial en la vida de su víctima que luego repercutirá en su poesía: lo hace morir y resucitar en cada ataque, lo limita enormemente en sus actividades callejeras (...); también imprime un ritmo especial a su poesía (Junco Fazzolari, 1979:60).

La autora realiza un interesante análisis sobre el asma, la enfermedad de Cemí, también relaciona las ronchas (signo de piel sensible) con la sensibilidad poética del protagonista. Además hace un recuento de las estrategias narrativas de Lezama para lograr detener el tiempo en algunos pasajes de la novela. También para Junco Fazzorali, el protagonista cumple un destino heroico. Por otra parte, la autora, menciona una estructura tarótica de la novela (basada en el estudio de Magali Fernández Badilla), por ejemplo: “El sexto (Arcano) es el de los amantes y en el capítulo correspondiente se



celebra la boda de los padres de Cemí y vemos su vida en los primeros años de matrimonio con sus pequeños hijos Violante y José” (Junco Fazzorali, 1979:48).

No obstante, en la interpretación de que cada uno de los capítulos está relacionado con un Arcano Mayor del Tarot, y de que los capítulos respetan el número del Arcano, se observa un problema de perspectiva en cómo se aborda el tema en este caso, pues la lectura del Tarot supone creencia en el azar, por lo tanto, los arcanos no deberían quedar en orden, este análisis se podría replantear con el propósito de identificar al Arcano correspondiente a cada capítulo. Por otra parte, la lectura se hace un poco forzada pues, si bien la carta número seis se llama los amantes, su significado simbólico no es el de dos enamorados, sino el de dos caminos, entre los que hay que elegir: “Esta lámina refleja la ansiedad, la incertidumbre, y lleva con toda naturalidad a pensar en el conflicto interno de alguien que, enamorado entre dos mujeres a la vez, no se decide a elegir entre una y otra” (Bayard, 1999:173).

En esta investigación el tema del Tarot se plantea desde otra perspectiva, pues, en realidad son los personajes quienes se asocian con los Arcanos, de este modo, hay una combinación más azarosa de como aparecen en la vida del protagonista y la influencia que tiene sobre él.

En «El *Paradiso* de Lezama Lima» Carmen Ruiz Barrionuevo explica:

Parece evidente que el propósito de Lezama Lima en *Paradiso* es — rompiendo lazos relacionales— el de erigir en mito, el de convertir la propia vida en una especie de tradición sagrada que, construida de acuerdo con modelos también sagrados, pueda alcanzar la perdurabilidad. Por eso la entraña mítica que conduce en el fondo el itinerario vital del hombre, rige también el mundo de *Paradiso* en el que arquetipos, simbologías y esoterismos configuran un mundo singular (Ruíz, 1980:11).

Ruiz Barrionuevo emprende su crítica desde una perspectiva fundamentalmente poética, señala la estrecha relación de la búsqueda esencial de la poesía con el mito, de

este modo, la obra vendría a ser un poema mítico, que narra los rituales llevados a cabo por su protagonista para alcanzar la trascendencia, a través de la palabra.

Jolanta Bak en «*Paradiso: una novela poética*» afirma:

Si nos detenemos a pensar en cualquier definición de la narrativa en general y de la novela en particular, pronto concluiremos que sus elementos constitutivos en el caso del libro de Lezama o no existen o no funcionan (...). La conclusión es sencilla: o es una novela malograda o no sabemos leerla. Me inclino a pensar que estamos frente a un problema de lectura. Mientras no nos dejemos vencer por completo en nuestra búsqueda de una coherencia narrativa, no sabremos cómo leer este inmenso poema en prosa que el autor quiso llamar novela (Bak, 1984:53).

Bak coincide con gran parte de la crítica y no logra ver *Paradiso* como una novela o narración, argumenta que la obra se inscribe en el canon de la lírica.

La presente investigación considera que, aunque indudablemente esta obra literaria tiene fuertes vínculos con la poesía, tampoco se le debe negar su carácter narrativo, pues como se espera demostrar la lírica no es el único género subyacente en las páginas de *Paradiso*.

Por su parte, Eileana Albala en «*Paradiso: ruptura del modelo histórico*»<sup>3</sup> señala:

La observación de que el lenguaje del narrador y el de todos los personajes coincide, exactamente, de una manera elevada. Aquí se rompe con una tradición pero en esta ruptura aparece como una ampliación importante la inclusión descriptiva de los rasgos físicos del habla de cada uno de los personajes. Este tipo de descripción demostrará muy pronto que era más importante conocer esos rasgos que escuchar voces verosímiles y perfectamente adecuadas a la capacidad mental del personaje (Albala, 1985:56).

Albala estructura su ensayo en cinco capítulos: “Homolenguaje”, donde se dedica a observar y ejemplificar cómo el autor de *Paradiso* propone y crea nuevos términos para dejar establecida la consistencia de un objeto nuevo. “Signo infantil, novela del significante”, donde explora la antinomia esencial que diferencia el signo de los niños del signo del adulto. “Profundidad y dialéctica de la expresión solitaria”, donde analiza

---

<sup>3</sup> Este ensayo obtuvo el Premio Pedro Enríquez Ureña sobre las humanidades en América Latina.

o diferencia la intuición del concepto, la ciencia de la poesía, dentro de la narración lezamiana. “Realismo total”, aborda el problema de la forma que capta la realidad en la novela, toca el deseo de realidad en esta novela y, finalmente, en “Paradigma total” se estudian las modalidades y rupturas vistas en los capítulos anteriores, pero se unifican y redondean para organizar el análisis que se realiza en un contexto histórico específico.

Albala habla de una ruptura del modelo histórico, pues la narración se inserta en la historia que ha analizado y lo retoma como un todo sintetizado.

Carlos Fuentes en «*Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*» comenta:

La novela (*Paradiso*) propone una reintegración de aquello que sucumbió y se fragmentó bajo el fenómeno de la Conquista: la relación catolicismo-arte, el sincretismo poético entre la España barroca y lo mágico latinoamericano, y la restauración del sentimiento trágico sumergido en la Contrarreforma (Fuentes, 1990:255).

Fuentes plantea, igual que Xirau, que la obra es una reconstrucción de la cultura mítica contemporánea, es decir, que la dinámica del mito está articulada en la estructura de la novela. El autor interpreta el barroquismo latinoamericano como el legado de una Conquista que no permitió la expresión directa de lo que ésta significó en la cultura hispanoamericana. Es decir, el barroco americano cumpliría la misma función que el barroco español, encubrir una realidad inaceptable.

Irlemar Chiampi, una de las más destacadas estudiosas de Lezama, en «Sobre la lectura interrumpida de *Paradiso*» sugiere que hay procedimientos mediante los cuales Lezama extravía al autor:

Si devolvemos el problema recepcional de *Paradiso* al hecho estético que le dio lugar, cabe examinar, desde una perspectiva funcionalista-pragmática cómo este texto recorre ciertos dispositivos para arriesgar la continuación del sentido y provocar el efecto de ilegibilidad. Se trata no ya de perseguir el «sentido oculto» (un tesoro escondido bajo los signos oscuros), sino los procesos de ocultamiento del sentido (...) 1) establecer un recorrido por las contigüidades periféricas de los significantes, para generar una asociación poética; 2) cruzar los atributos de los objetos; 3) provocar la diseminación verbal (Chiampi, 1991: 154).

Chiampi analiza desde la teoría de la recepción<sup>4</sup>, con estos procedimientos logra explicar los blancos<sup>5</sup> que se producen en la obra del autor. La autora desentraña el juego de la escritura lezamiana, no sin reconocer que aun el autor deja elementos que sólo la imaginación de cada lector puede interpretar dentro de esta dinámica de lectura. Chiampi reconoce que Lezama se propone crear un nuevo lector latinoamericano, de esta manera explica el debate que ha ocasionado esta obra, no obstante, lejos de juzgarlo oscuro o ininteligible, lo considera una respuesta al boom, o sea, un contra-boom.

Cintio Vitier, uno de los más destacados críticos de la literatura cubana, afirma en «Un párrafo para Lezama»: “*Paradiso* es la historia de la formación de un poeta que busca la alquimia del oro primigenio en la mezcla de la riesgosa eticidad de Fronesis y en la incandescencia cognoscitiva de Licario, sazónada por las gotas sulfurosas de Foción” (Vitier, 1994:63-64).

Vitier lee la obra desde la perspectiva de su personaje central, Cemí y desde la búsqueda de este, del camino que se traza para llegar a la palabra.

Reynaldo González en *Lezama Lima: el ingenuo culpable*, expone: “Otro sentido del juego puedo hallarlo en el placer que muestra al mover sus personajes, al hacerlos desaparecer o reencontrarse, como quien dirige un movimiento coreográfico” (González, 1994:161).

---

<sup>4</sup> Teoría propuesta por Hans-Robert Jauss, para su creador, este enfoque debía marcar una etapa radicalmente nueva, incluso una suerte de revolución en los estudios literarios. El anuncia [1969] incluso un cambio de paradigma en las ciencias de la literatura, y lo explica del modo siguiente: se trata de un modo de análisis que desplaza radicalmente la atención del analista de la pareja autor-texto [en la que, según Jauss, ya nos habíamos detenido demasiado tiempo] hacia la relación texto-lector.

<sup>5</sup> Los blancos es el término que utiliza la teoría de la recepción para referirse al proceso de escritura que no sólo no está conectado con el texto, sino que además, hace imposible la conexión del texto con la experiencia del lector.

El autor detecta el sentido del juego en la narración lezamiana, sin embargo, González no desarrolla esta idea, apenas lo menciona, además no lo enmarca en una lectura desde el espacio teatral, el autor menciona otros juegos, presentes en la novela, como el ajedrez o los yakis, pero no los relaciona con el sentido total de la obra.

Carmen Ruíz Barrionuevo en «*Paradiso* de Lezama Lima: una pervivencia de la transgresión», expone:

Nadie hoy día negaría su carácter de novela, pero resulta cada más claro que la única manera de entenderla es leyendo toda su obra en unidad, y eso es lo que alcanzó genialmente Lezama, una obra unitaria en la que existe únicamente la literatura, la palabra, y cuyos modos de expresión son aleatorios, pues poesía, ensayo o novela surgen de la necesidad interior del autor (Ruíz, 1995:483).

Ella mantiene la tesis de que *Paradiso* es la culminación de la poética lezamiana, es por esta razón que la comprensión de la novela, es más exacta cuando se lee la totalidad de la obra del autor, de esta manera el lector, podrá acceder al sistema poético del mundo lezamiano. La autora explica que, si bien, la obra es una novela, la estructura narrativa y las imágenes poéticas, la acercan demasiado a la lírica.

Raquel Carrió en «La imagen histórica en *Paradiso*» afirma: “En mi opinión — comparto la de otros— este discurso por imágenes se organiza (a nivel de la estructura interna del texto) en tres ciclos que articulan y diferencian el proceso de aprendizaje de Cemí, hilo conductor de la novela” (Carrió, 1996: 546).

Carrió establece tres ciclos en la vida de Cemí, relacionados con la muerte, la familia y el encuentro con Oppiano Licario, estos ciclos marcarían el destino del protagonista: la palabra.

Benito Pelegrín en «Las vías del desvío en *Paradiso*. Retórica de la oscuridad» comenta:

La lectura se hace laberíntica y exige unos esfuerzos de comprensión que son como una *ascesis*, como una progresiva ascensión hacia la claridad de

un sentido que siempre está más allá, más alto, y siempre se escurre. Esa escritura de Lezama, es, entonces, iniciática, ofrece su propia vía para su intelección meramente formal, inmanente (Pelegrín, 1996: 645).

Este autor analiza los recursos estilísticos que utiliza Lezama para llevar al lector por el laberinto de su obra. La sintaxis, rodeo de la perífrasis, la comparación, la metáfora, la metonimia, la morfosintaxis (usos originales del adverbio, usos y abusos del adjetivo y empleo del oxímoron) y ludismo. Estas son las categorías que analiza para explicar el estilo lezamiano.

César Salgado en su artículo «Finezas de Sor Juana y Lezama Lima», comenta:

La fineza aparece entonces como una estrategia de regeneración de la riqueza, como un método para resurgir después de la hecatombe, desarrollando nuevos lazos de intercambio, identificando nuevos bienes, ingeniando nuevas estrategias de repartición fuera de los caminos «formales» de una economía coercitiva. Este factor utópico de una *economía-otra* es, incidentalmente postulado íntegro de la tesis del barroco americano expuesta por Lezama cuando él lo describe en *La expresión americana* (Salgado, 1998: 100).

Para Salgado la «fineza» es como un aspecto característico de los personajes lezamianos; este rasgo, desde luego, caracterizó también la obra poética de Sor Juana Inés de la Cruz, escritora con la que Salgado (entre otros autores) ha relacionado a Lezama. No obstante, aunque ambos utilizan «finezas» y ambas obras tienen algunas similitudes, también tienen importantes diferencias. El autor establece que la «fineza» más importante de ambos escritores viene a ser la capacidad de reinventar el barroco desde el discurso americano.

Irlemar Chiampi en «La proliferación barroca en *Paradiso*», retoma la obra para exponer un nuevo enfoque:

De este modo, la fragmentación y la multiplicación de acciones y personajes, al diseminar y elidir el centro proliferante, acaba, paradójicamente, por recobrar su fuerza de gravedad. Es decir, el fenómeno de descentración, provocado por el movimiento centrífugo de los signos en proliferación, se convierte en la más plena forma de indicación del centro generador (Chiampi, 2000: 192).

Destaca la influencia barroca en la obra lezamiana, como una constante que resume las modalidades de su prosa y, a manera de hipótesis, enuncia cuatro tipos de proliferación: la de tipo sintáctico, la de tipo narracional, la de tipo verbal y la de tipo semántico. Define como proliferante el estilo narrativo lezamiano y lo relaciona con el barroco en tanto que todos los elementos al parecer dispersos, regresan al centro que los justifica y genera.

Maximino Cacheiro en *Diccionario de símbolos y personajes en Paradiso y Oppiano Licario de José Lezama Lima*, se propone orientar al lector sobre los significados simbólicos más importantes que se presentan en la novela, ya sea de índole onomástico, o bien, las referencias a lugares geográficos. El libro aplica los significados simbólicos dados a ciertas palabras o personajes, los ubica dentro de la obra. Este tipo de texto más que aportar en términos de enfoque o proponer una lectura, es un acercamiento filológico, intenta describir el valor simbólico de los personajes, lugares u objetos, pero carece de una propuesta general del sentido que puedan tener estos símbolos para la lectura total de la novela.

Remedios Mataix en «*Paradiso y Oppiano Licario: una «guía» de Lezama*» afirma:

La concepción del poeta como «ser para la resurrección» que Lezama elabora como oposición al ser para la muerte de Heidegger y el existencialismo, encuentra en el personaje de Oppiano Licario y en la segunda parte de la novela-guía de Lezama una representación clara (Mataix, 2001:61).

Mataix considera que el barroco (formal) es el instrumento expresivo que porta la imagen de lo esencial poético, sin embargo, la articulista asocia a José Cemí e Ynaca Licario, como las dos mitades del andrógino, que es la suma de la metafísica sexual lezamiana y, al mismo tiempo, formarán el texto, por eso deben estar juntos, para recrear la «súmula» de Licario, poema extraviado tras la muerte de este personaje, y que sólo puede reencontrarse con la unión de José e Ynaca.

Margarita Mateo Palmer en *Paradiso: la aventura mítica*<sup>6</sup> expone:

Oppiano Licario, convertido en ser causal, «dueño de la vivencia oblicua y del súbito», de las relaciones entre lo incondicionado y lo causal, ha alcanzado la posibilidad infinita en su última y máxima dimensión. La madurez alcanzada por Cemí, de la cual es expresión su último recorrido nocturno en la novela, le permitirá recibir como herencia espiritual el legado de su maestro y guía. (...) Su muerte, la más fecunda de todas, hace renacer al héroe mítico de *Paradiso* al ofrecerle las llaves de la creación (Mateo Palmer, 2002: 262-263).

El estudio de la autora sobre la novela comprende un extenso análisis basado principalmente en la teoría de Joseph Cambell. La autora propone una lectura de *Paradiso* en la que Cemí es el héroe y todos los pasajes constituyen algún tipo de prueba para consagrar al protagonista como un héroe mítico. El destino del héroe lo lleva a la poesía. La autora hace un análisis del mito desde diversas perspectivas teóricas (Claude Lévi-Strauss, Iuri Lotman, Roland Barthes, Roger Callois, entre otros) y hace evidente las estructuras míticas que presenta la novela.

José Ramón Alcantara en «Transmutación textual: la lectura de *Paradiso* de José Lezama Lima como rito de iniciación» afirma:

La propuesta de Lezama Lima se inspira en una rearticulación mítica de la realidad a través del lenguaje, con el propósito de develar la estructura imaginaria de una cultura, en la cual se encuentra su verdadera identidad. Lezama proponía ya en *La expresión americana*, el acercamiento que me parece encontrar en *Paradiso* (Alcantara, 2003:46).

Alcantara considera que la estructura verbal de la obra y la estructura mítica correspondientes incitan la intervención del lector como participante del proceso que se engendra en la lectura. Este autor propone que el papel del lector de *Paradiso* es una participación (activa) en el ritual de la lectura.

Thomas Barège en el artículo “Godofredo el “di(h)ablo” en *Paradiso* de Lezama Lima” explica:

El personaje de Godofredo, aunque muy secundario, juega un papel en *Paradiso*. No sólo sirve para divertir al lector. Nos enseña mucho sobre la

---

<sup>6</sup> Este ensayo obtuvo el Premio Alejo Carpentier 2002.



poética de Lezama, porque Godofredo el Diablo, o mejor decir, el Di(h)ablo, tiene un papel mucho más poético que narrativo. Tiene también un papel narrativo, pero no corresponde a los criterios de referencia narrativos como los que hemos heredado de la novela tradicional. Cada personaje *debe* ser útil en un sentido casi escatológico al gran plano elaborado por Lezama cuyo sentido verdadero tiene que ver con la creación. Su creación novelesca sirve para demostrar la verdadera naturaleza de la creación artística que casi me parece es de orden místico. Barège

El articulista propone

Dolores Nieves Rivera en «Los relatos intercalados en *Paradiso* y su función» establece que

La crítica, en general, ha considerado aspectos que se podrían resumir de la siguiente manera:

1. Límites entre la lírica y la narración: Cortázar, Ortega, López, Bak, Carrió.
2. El barroquismo de la narración: Chiampi, Pelegrín, Salgado.
3. Lo simbólico en *Paradiso* como novela iniciática: Xirau, Junco Fazzoralli, Ruiz Barrionuevo, Fuentes, Vitier, Mataix, Mateo Palmer y Alcantara.
4. Búsqueda de elementos cubanos en la novela: Arrom, Vitier.

Esta sería, *grosso modo*, la clasificación de los artículos aquí reseñados, excepto el de González y Cacheiro, que no obedecen estrictamente a alguno de estos enfoques.

Por otro lado, el tema del teatro como un elemento que se entremezcla con la narración, fue analizado por Flora Ovares y Margarita Rojas en su artículo: “El escenario de los sueños: el teatro en Asturias”, (1999) Borges y Bioy Casares, señalan la relación existente entre el teatro y la narrativa, a partir de elementos como el traje, la máscara y el disfraz. Observan la particularidad del género dramático que posee un espacio propio cuya materialidad determina de manera peculiar su reflejo en la narrativa. La ilusión escénica toma el lugar de la realidad, sustitución que se profundiza

con la presencia de los actores y de un espacio y de objetos igualmente materiales. En esta condición dual se sostiene el símbolo del teatro como mundo, presente, según las autoras, en Asturias, Borges y Bioy Casares, a partir de aspectos como la relación entre el teatro y el sueño, la oposición entre el ser y la apariencia, y la estructuración de otros espacios como la casa, la ciudad y el propio libro como teatros.

Las autoras Flora Ovares y Margarita Rojas, también abordan el tema del teatro como fondo o poética en el artículo: “*Alejo Carpentier: El gran teatro de la historia*”, observan que como en la narrativa de otros autores contemporáneos, el teatro, a partir de elementos como el espacio y el símbolo, constituye el marco explicativo de la visión del mundo de la literatura escrita por Alejo Carpentier. En este caso, se trata de la unión del espacio (Mundo) y el tiempo en el símbolo del Gran Teatro del Mundo: el Mundo se llena de contenidos históricos y los personajes viajan a lo largo de las regiones y de las épocas, generalmente momentos álgidos de la Historia, lo cual los obliga a reconocer el papel que les toca actuar en dichas circunstancias. Las autoras concluyen que, en la obra de Carpentier, el individuo, contemplador marginal del gran espectáculo histórico, termina su búsqueda cuando finalmente comprende que le es imposible "desertar del terreno de los hombres". La realización de las aspiraciones individuales no se encuentra si no cuando cada uno se responsabiliza del papel que le toca actuar en el Gran Teatro del Mundo.

Damaris De la O y Gabriela Salas, en su tesis para optar por el grado de licenciatura: “Del lado acá de las candilejas: configuraciones teatrales en cinco relatos de Guerra del tiempo, de Alejo Carpentier” (2009) afirman que estos relatos se construyen bajo el tópico barroco del mundo como teatro. Las autoras llegan a esta conclusión tras un detallado análisis de los personajes, el espacio y el tiempo, comentan que Carpentier recurre a la estructura teatral y al tópico barroco del mundo como un teatro para

demostrar el carácter lúdico de la vida y la importancia del protagonismo del ser humano en ella.

El tema del tarot como elemento de análisis fue desarrollado por Viviana H Fernández en el artículo: “Arquetipos junguianos y arcanos mayores en *Cien años de soledad*”, (2009) la autora utiliza a los arcanos mayores para hacer su lectura de los personajes de la novela *Cien años de soledad*, a quienes define como arquetipos, es decir, símbolos de los principios o leyes universales. Los arquetipos pueden ser experimentados externamente como mundo, o internamente como inconsciente. La autora realiza la siguiente equiparación:

<b>Arcanos del tarot</b>	<b>Personajes de la novela</b>	<b>Arquetipos</b>
(sin número) El Loco	Francisco el Hombre / José Arcadio Buendía	El loco
I - El Mago	El gitano Melquíades	El creador del mundo
II - La Papisa	Amaranta Buendía	La madre celestial
III - La Emperatriz	Úrsula Iguarán	La madre
IIII - El Emperador	El coronel Aureliano Buendía	El padre
V - El Papa	José Arcadio Buendía	El padre espiritual
VI - Los Enamorados	Aureliano Segundo, Fernanda del Carpio y Petra Cotes	La encrucijada
VII- El Carro	Gastón	El conquistador
VIII - La Justicia	Fernanda del Carpio	El equilibrio
VIII - El Ermitaño	Aureliano Babilonia	El anciano sabio
X - La Rueda de la Fortuna	Aureliano Segundo	El destino
XI - La Fuerza	José Arcadio y Rebeca Buendía	La firmeza
XII - El Colgado	Mauricio Babilonia	El sacrificio
XIII - (sin nombre)	La Muerte	La transformación
XIIII - La Templanza	Santa Sofía de la Piedad	La moderación
XV - El Diablo	El Judío Errante	La sombra

XVI - La Torre	El padre Nicanor Reyna	La liberación
XVII - La Estrella	Meme Buendía	La esperanza
XVIII - La Luna	El olvido / Pilar Ternera	La obscuridad
XVIII - El Sol	José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo	El niño
XX - El Juicio	Prudencio Aguilar	El renacimiento
XXI - El Mundo	Remedios, la bella	La totalidad

El análisis que se realiza de los personajes de *Paradiso* y los arcanos mayores en la presente investigación difiere al de Fernández en la aproximación teórica, pues en este estudio no se toman en cuenta los elementos psicoanalíticos, sino la semiótica teatral planteada por Ubersfeld, por lo tanto, los personajes no se equiparan con arquetipos, sino con roles.

#### Marco teórico

La estructura del marco teórico que permitirá realizar la presente investigación se fundamenta en tres pilares: el teatro (escenario y personajes), el tarot (como una estructura de roles) y los tópicos del barroco.

Algunos conceptos semióticos: Ubersfeld, Bajtín y Lotman

Para analizar la estructura teatral se utilizan las propuestas de Anne Ubersfeld y Iuri M. Lotman, que se complementarán con algunos aportes de Mijail Bajtín con respecto a la máscara o al carnaval.

La semiótica contemporánea reformula el concepto de personaje y lo define como un lugar donde confluyen distintas funciones, o sea, que deja de considerarse al personaje como la copia de un ser (Ubersfeld, 1989: 85).

El personaje teatral, de acuerdo con el sistema de actuación de Stanislavski, debe estar lo más apegado posible a la realidad, esto por la idea de que el discurso dramático tiene un sentido preconcebido y una intencionalidad literaria, sin embargo, la semiótica contemporánea, en cambio, considera que es el espectador quien completa el sentido, el espectador participa directamente en el fenómeno teatral, así como el lector participa en el literario.

Ubersfeld dialoga con esta teoría de la autonomía, la preexistencia del personaje es uno de los medios que aseguran la preexistencia del sentido, sin embargo, propone que no existe el personaje textual en toda su pureza, pues el personaje viene acompañado del discurso (de su discurso como personaje) (Ubersfeld, 1989: 86).

La autora, lejos de ver en el personaje una verdad que permita construir un discurso organizado, lo considera como el punto en que se dan cita funcionamientos relativamente independientes (Ubersfeld, 1989: 89).

Para analizar el personaje, de acuerdo con Ubersfeld, se deben tener en cuenta los siguientes aspectos: “que el personaje es sujeto de un discurso, que el personaje puede ser considerado como el equivalente de una palabra y puede inscribirse, en consecuencia, como una figura retórica” (Ubersfeld, 1989: 90).

Estos conceptos serán de gran ayuda para analizar a los personajes centrales de *Paradiso*, los cuales enuncian su discurso desde el registro del narrador, del mismo modo que el personaje teatral lo hace desde el registro del director o el autor de la obra.

Existen algunos recursos para dar individualidad al personaje, el primero de todos es el nombre, pero, además se pueden mencionar los rasgos físicos o las peculiaridades históricas; por otro lado, también hay maneras de desindividualizar al personaje, por medio de la máscara. De esta manera el actor representa a otro, es el disfrazado. De acuerdo con Bajtín, “el complejo simbolismo de la máscara es inagotable” y el autor

explica que, “en el grotesco popular, la máscara cubre la naturaleza inagotable de la vida y sus múltiples rostros” (Bajtín, 1971: 42).

En cuanto al escenario, o espacio teatral, se debe reconocer que está ligado al personaje. “El lugar escénico es siempre una imitación de algo. El espectador se ha habituado a pensar que el lugar escénico reproduce un lugar de la realidad exterior” (Ubersfeld, 1989:111).

El lugar escénico es un dato de lectura inmediata del texto teatral en la medida en que el espacio concreto es el referente (doble) de todo texto teatral. Para Ubersfeld, la dualidad del espacio escénico está relacionada con la representación o simbolización de un espacio sociocultural. El referente del texto teatral remite a una cosmovisión, a un contexto de los objetos en el mundo exterior. Los objetos que aparecen en escena tienen, por tanto, un valor icónico. Por otro lado, los gestos los desplazamientos y la voz del personaje también son elementos que intervienen en la configuración de la espacialidad escénica. El espacio escénico es dual pues está integrado tanto por los objetos y su contexto, como por los personajes y su discurso (verbal y no verbal).

Lotman también se refiere a la dualidad del espacio escénico, sin embargo, la explica como la división que existe entre el escenario y la sala, cuya proporción está enmarcada en una relación existencia-inexistencia. El autor explica que, cuando inicia la representación teatral, la sala oscurece, el espacio real desaparece, para dar paso a lo ficticio. Lotman, además, se refiere a la doble naturaleza del destinatario, pues el diálogo y las acciones el mensaje va dirigido a los personajes y al espectador (Lotman, 1999:66).

Ubersfeld y Lotman coinciden en que el espacio teatral está formado por el escenario y la sala; sin embargo, puede afirmarse que existe un tercer espacio oculto a los espectadores e incluso a los actores que están en escena: el espacio detrás del escenario.

Este espacio se comporta diferente, pues no corresponde a la representación. Este espacio se define en el binomio realidad ficción, pues corresponde a esa transición (De la o y Salas, 2008:57).

### Elementos lúdicos y teatrales

Estudios sobre el tarot determinan que, en primera instancia, era una baraja de juego, no tenía ningún propósito adivinatorio, el juego, como el arte, son un refugio, un lugar que no es la realidad, pero desde el cual se le puede dar otra perspectiva a la misma. El juego es una actividad que se realiza por entretenimiento, por diversión, bajo esta misma premisa surgió el espectáculo teatral, que tenía (y tiene en algunos casos) como único propósito, el de entretener al público, distraerlo. El teatro y la lectura de las cartas adivinatorias son actividades asociadas al ocio, como lo explica Huizinga:

El contenido significativo de «lo serio» se determina y agota con la negación del juego. Lo serio es lo que « no es juego» y no otra cosa. El contenido significativo de juego, por el contrario, ni se define ni se agota por el de «no serio», pues el juego es algo peculiar y el concepto de «juego», como tal, de un orden más alto que el de «no serio». Lo serio trata de excluir el juego, mientras que el juego puede muy bien incluir en sí lo serio (Huizinga, 1968: 66).

Tanto el teatro o, la literatura, como el tarot, corresponderían a espacios «no serios», son espacios que dan espacio a otra realidad, se permite presumir que las condiciones son o serán distintas para quienes aceptan entrar. El actor asume las “circunstancias dadas” de su personaje, el consultante escucha cuál será su futura situación, es un juego en donde se prueba a ser otro, a observar otra realidad o a esperarse inmerso en el escenario predicho.

Estas acciones se enmarcan más en las características del juego, que según expone Roger Caillois en *Teoría de los juegos* son las de una actividad:

- 1—libre: a la cual el jugador no podría obligarse sin que el juego pierda en seguida su naturaleza de diversión atractiva y alegre;
- 2—separada: circunscrita en límites de espacio y tiempo precisos y fijados de antemano;
- 3—incierta: cuyo desarrollo no podría determinarse, ni conocerse, previamente al resultado, pues cierta latitud en la necesidad de inventar debe obligatoriamente dejarse a la iniciativa del jugador;
- 4—improductiva: que no crea bienes, ni riqueza, (...);
- 5—reglamentada: sometida a convenciones que suspenden las leyes ordinarias y que instauran momentáneamente una legislación nueva, que es la única que cuenta;
- 6—ficticia: acompañada de una conciencia específica de realidad segunda o de franca irrealidad en relación a la vida corriente (Caillois, 1958: 21,22).

La lectura o la observación de una pieza teatral deben ser actividades que se realicen voluntariamente, de otro modo, el lector o espectador, no estaría dispuesto a seguir la reglas del “juego”, pues no está a voluntad y se resistirá, continuamente, a dejarse llevar por las reglas que el narrador o el director esté planteando. La lectura, como bien lo decía Borges, no debe ser obligada, lo mismo ocurre con el tarot, el consultante va por su propia voluntad, la primera regla es, entonces, válida para ambas actividades.

Incierta, definitivamente todas estas actividades cumplen con esta función, pues no se sabe cuál será el desenlace de una obra literaria, hasta que no se lee. El de una pieza teatral puede conocerse, sin embargo, en la puesta en escena, la primera vez que se ve, se desconoce el matiz que el director y los actores le darán a la obra literaria. De igual modo, cuando se consulta el tarot, cada carta se escoge al azar y se desconoce cuáles serán las cartas que el consultante tomará, precisamente el tarot se consulta para dar respuestas, pero se desconoce la sentencia hasta que la lectura de estas cartas finaliza.

La segunda regla se refiere al espacio, si bien, la lectura no parece necesitar un espacio físico particular (se puede leer en casi cualquier parte) el libro constituye, en sí mismo, un espacio cerrado, al que se entra con el deseo o la intención de participar de lo que se narra, al menos como testigos. El lector entra en el libro, lo mismo que el



espectador entra en el teatro o en el cine, con la diferencia de que el lector es quien otorga un rostro y un espacio a los personajes en su cabeza. Por otro lado, en el teatro, esta separación de espacio es muy evidente, el escenario o lugar de actuación, y la sala o sitio ocupado por los espectadores, sea cual sea la distribución del espacio, siempre existirá esta división. En lo que respecta al tarot, es necesario que exista una mesa, en donde se despliegan las cartas, hay también una división entre el espacio “mágico” (las cartas) y el real (el consultante).

Improductiva, es decir, que no produce ganancia material o remuneración, no es un trabajo mediante el cual se ganará el sustento, quien lee un libro, observa una obra de teatro o consulta el tarot no recibe un sueldo por hacerlo, lo hace en sus ratos de ocio y porque desea hacerlo.

Tanto la literatura, como la puesta en escena o la lectura del tarot son actividades que están reglamentadas, además, no sólo están reglamentadas para quien escribe la obra literaria, quien dirige y actúa en la puesta en escena o para quien lee el tarot; también están reglamentadas para quien participa de la actividad y la completa (lector, espectador y consultante).

La última característica, la de ser una actividad acompañada de una conciencia específica de segunda realidad, también se cumple en las actividades de lectura, expectación o consulta, todas requieren esta conciencia de que se observa, se lee o se consulta algo ficticio, en el sentido de que no es la realidad inmediata, es verosímil, pero no verdadera.

Ahora bien, no sólo estas actividades del teatro y el tarot tienen en común que adoptan las características del juego, además, en ambas se puede establecer una estructura de roles.

Ubersfeld anota que en la Comedia del Arte todos los actores son roles, determinados por una función impuesta por el código, esto mismo podría decirse de los Arcanos Mayores del Tarot, que tiene un comportamiento previsible, no alterable: su discurso está fijado en piedra. De este modo se interpretará el tarot en esta investigación, como un conjunto de roles que se impone a los actores o personajes.

La relación que se pretende encontrar se basa en las cartas y los personajes o capítulos, de este modo, cada personaje y algunos capítulos estarán encarnados, por qué no decir determinados por una carta de esta baraja, a su vez las cartas están dibujadas como un rol, en el sentido en que lo explica Ubersfeld:

¿Qué es un rol? Greimas y F. Rastier lo emplean con frecuencia en el sentido de función (el rol actancial, o el rol actorial—el rol de *agresor*, por ejemplo). Nosotros lo emplearemos en el sentido con que lo usa Greimas (*Du sens*): actor codificado limitado por una función determinada. Como el actor, el rol es una de las mediaciones que permiten pasar de un «código» actancial abstracto a las determinaciones concretas del texto (personajes, objetos). (...) Así, los personajes de la comedia clásica no son propiamente actores sino roles: el padre Noble (la Barba), la joven doncella, el traidor, el galán, el indiano, el gracioso... (Ubersfeld, 1989: 81).

Lotman dedica un capítulo de *La semiosfera* a la función del muñeco en el sistema de la cultura, y concluye: “el hombre se crea un segundo mundo, es decir, él jugando, duplica su vida, se apropia de ella emocionalmente, estéticamente, cognoscitivamente. En esta orientación cultural, los elementos de juego estables —el muñeco, la máscara, el *emploi*— desempeñan un papel psicológico–social enorme. De ahí las posibilidades extraordinariamente serias y amplias inherentes al muñeco en el sistema de la cultura” (Lotman: 1999, 165).

Los muñecos estudiados por Lotman permiten la equiparación con las cartas del tarot, además, el análisis del sentido o el valor de los juegos presentes en la novela, a partir de una lectura semiótica.

Respecto al simbolismo de los arcanos, se tomará el criterio de Jean-Pierre Bayard, que se complementará con el de Riffard. Son veintidós arcanos mayores (ver anexo1) los cuales Bayard analiza desde una perspectiva histórica y simbólica, que para esta investigación se definen como veintidós roles presentes en la narración de *Paradiso*.

El escenario puede compararse al espacio del juego, de hecho, Ubersfeld afirma que el escenario teatral funciona como un tablero de ajedrez, en este sentido, podemos emparentarla con Huizinga, que expone como una condición de juego el espacio en el que se realiza, y equipara, entonces, todos los escenarios como mundos temporarios dentro del mundo habitual (Huizinga,1968:27).

El autor define el juego como “una acción libre que se ejecuta para imitar algo, está situado fuera de la vida corriente, pero puede absorber por completo al jugador, sin que haya interés material, se ejecuta dentro de un determinado tiempo y espacio y se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para descartarse del mundo habitual” (Huizinga, 1968: 26-27).

El autor de *Homo ludens* analiza el juego como eje fundamental de la cultura, por tanto, todas las artes, y hasta los rituales “sagrados”, tienen su origen en el teatro, el autor, como ya se anotó, define el juego como jugar a, y expone: ese ser otra cosa y ese misterio del juego tiene su expresión más patente en el disfraz (...) “El disfrazado juega a ser otro, representa «es »otro ser” (Huizinga, 1968: 28).

La categorización del juego de Huizinga, permite el análisis del valor de la máscara, disfraz en *Paradiso*, complementándolo con el sentido barroco de la máscara, y a esto se podría sumar el carnaval, que aparece en varios capítulos de la novela, a modo de ensoñación.

El carnaval, como explica Bajtín, ofrece una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parece haber construido, al lado de mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida. Esto creaba una especie de dualidad del mundo (Bajtín, 1987:11).

El espacio del carnaval, constituye un espacio irreal o ficticio, pues responde a una licencia para que todos “actúen”, el rey y el mendigo, el diablo y dios, todos tiene un espacio para “jugar a” e incluso, cada uno puede representar a su opuesto (la mujer al hombre, el anciano al niño, el rico al pobre, etc). El carnaval, como lo expone Bajtín, es un espacio paródico, donde las estructuras jerárquicas se borran. De hecho, explica, “el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, (...). Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente” (Bajtín, 1987: 12-13).

Se podría afirmar que muchos de los tópicos del barroco son herederos de esta cosmovisión del carnaval, desde luego, el enfoque es un poco diferente, no obstante, el tópico del mundo al revés calza muy bien con esta lógica carnalesca, del mismo el mundo como teatro, pues si bien es cierto todo el mundo es un teatro, ocurre lo mismo que en el carnaval: no hay escapatoria cada uno debe actuar su papel, el tópico de memento mori que deriva el *carpe diem*, se ubica en la lógica carnalesca de vivir el presente, del ahora, el hoy.

## El barroco

Finalmente se delimitará el barroco, a partir de diversos autores, se repasará su génesis y sus tópicos.

Barroco, palabra que primeramente se utilizó para designar un tipo de piedra, y que llegó hasta las joyerías para identificar una especie de montura, posteriormente se incorporó al arte, para caracterizar el siglo XVII, pero ahora, ha trascendido hasta nuestros tiempos, con un sentido más amplio, y como expone el propio Lezama Lima: el barroco es una forma esencial (Lezama, 1969: 189).

Severo Sarduy en su libro *Barroco* señala que el barroco es el paso del círculo de Galileo a la espiral de Kepler, tomando en cuenta que el barroco europeo significó repuesta al período clásico, al cansancio en el que este los había sumergido. Se podría adoptar la propuesta de Sarduy, el círculo: espacio cerrado por definición, frente a la elipse, espacio de convergencia (Sarduy, 1974: 19).

En América, sin embargo, el barroco adquiere otros matices y funciones, se convierte en la expresión que fusiona lo autóctono americano, con lo occidental impuesto, surge como la fusión tensa entre las creencias indígenas y la religión católica, pero, además, el colono, no se manifiesta contra el clasicismo, sino contra la situación de dominio de la que es víctima. El barroco americano nace como una expresión de rebeldía, un manifiesto en el que los americanos se niegan a olvidar del todo sus raíces pero, al mismo tiempo, adhieren a estas lo europeo. No podemos hablar de una mimesis ciega, en América, cada movimiento se transformaba, era tocado por la exuberancia, por la fusión o convivencia de etnias (indígena, europea, africana).

El barroco europeo, el español, principalmente, si bien, aporta a la literatura universal obras de valor inigualable, figuras imprescindibles para los siglos posteriores,

su cuna es una sociedad agotada, este estilo viene a refrescar, a sobrepasar cualquier estilo de expresión alcanzado con anterioridad. Bruce Wardropper lo define como el abandono de la medida (Wardropper, 1985: 15).

El barroco español, surge de una sociedad en crisis y como explica Maravall: “frente a su destinatario la cultura barroca se propone moverlo (...), en cierto modo, hacer partícipe al mismo espectador” (Maraval, 1980:52).

La sociedad española requería moverse, el ser humano debía ser movido y conmovido en ese momento; en cambio; el barroco americano no intenta esto, su objetivo es expresión, manifestación de su origen, no intenta conmover, la americana era una sociedad conmovida, su afán fue mostrarse íntegra, exacta, sin abandonar ninguno de sus componentes.

Los especialistas en el barroco español definen los siguientes como sus tópicos más importantes los siguientes:

1. El desengaño. Consecuencia de una España en crisis.
2. La melancolía saturnina. Bajo el símbolo de Saturno se suele expresar la melancolía por el paso del tiempo y la vejez.
3. *Tempus fugit*. La inestabilidad de los seres humanos y la fugacidad de las cosas.
4. *Adynata* o mundo al revés. Se altera el orden lógico por el que debería corresponder si hubiera justicia en el mundo.
5. Mundo como laberinto gran plaza o mesón. El mundo es un sitio donde las apariencias engañan, un espacio que tiende a confundir y un lugar de paso.

6. Concordia de opuestos, que surge bajo la figura del oxímoron, muy utilizado por los poetas de este período.
7. El mundo como guerra. “La vida del hombre milicia es en la tierra”, exponen algunos de los más importantes autores de la época.
8. *Homo homini lupus*: “El hombre lobo del hombre”. El ser humano no es de confiar, no hace el bien a sus semejantes, sino que se aprovecha de ellos.
9. *Carpe diem*: Se deriva de la sentencia *Memento mori*: “Recuerda que has de morir”, entonces aproveche mientras aún esté vivo. El *carpe diem*, presentaba dos versiones: la epicúrea (gozo carnal) y asceta (aprovechamiento intelectual).
10. Mundo como teatro. El mundo es un teatro donde todo es apariencia.

En la novela se identificarán y analizarán algunos de estos tópicos.

## CAPÍTULO II

Apertura del telón: Análisis capítulo por capítulo de la novela.



## Introducción

Este capítulo responde a la necesidad de analizar la novela capítulo por capítulo dada su complejidad. Se realiza una paráfrasis de la obra y se extraen los elementos del teatro subyacentes a la narración.

*Paradiso* consta de catorce capítulos, se realizará una lectura minuciosa de cada uno, en el intento de comprobar la hipótesis planteada y con el propósito de cumplir con el primer objetivo de esta investigación.

## Capítulo I

El primer capítulo se ambienta en el hogar de la familia Cemí, residencia del protagonista de esta obra: José Cemí, personaje que se caracteriza por su debilidad física y entereza intelectual. Este capítulo muestra a su familia y su primer entorno. La lectura de *Paradiso* como una aventura mítica, de Mateo Palmer, afirma que en este episodio el héroe (José Cemí) enfrenta su primera prueba. En este episodio se establecen varias escenas, pero, la más importante es la enfermedad de Cemí y su convalecencia.

El escenario de la primera prueba

Las primeras líneas de la novela hablan ya de cómo será el proceso narrativo que se aventurará el lector a iniciar, sin duda hay que mover un tul para adentrarse en la prosa lezamiana, porque en esta novela, el narrador presume que si se entra en el libro es con previo conocimiento del juego que se empieza a desplegar.

La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero (1)<sup>7</sup>.

La acción de Baldovina es similar a la que acaba de realizar cada lector: con su mano ha separado los tules (hojas de papel) para poder iniciar el relato, el mismo inicio de una pieza teatral: el telón se abre para dar espacio a la escenografía.

La novela, el principio del paraíso, tiene un marco temporal preciso: las doce de la noche. Este espacio temporal facilita o justifica el uso de elementos teatrales, por ejemplo, se apagan las luces del campamento, como sucede en el teatro cuando va a iniciar la función, la luz ambiente se apaga para dar paso a las luces de la obra, que en la novela están constituidas por postas fijas (que hacen las veces de “la diablo” que funciona en el teatro); con la incorporación de estas luces se puede observar un rasgo narrativo que se mantendrá a lo largo de toda la obra: “y las linternas de las postas de recorrido se convirtieron en un monstruo errante que descendía a los charcos, ahuyentado a los escarabajos” (3).

En Lezama, todo lo inanimado adquiere vida: las ventanas, las casas, las paredes, las luces, etc. Pero, se debe notar que en este caso las luces actúan como el espectáculo mismo descendiendo hasta los seres humanos para provocarles: “La puerta entreabierta adonde había llegado Baldovina, enseñó a la pareja con las mantas de la cama sobre sus hombros,(...)” (3).

El narrador continúa ofreciendo un ambiente teatral; Baldovina observa desde las puertas, enmarcando la escena, y lo que ve es a dos personajes disfrazados; sin embargo, el narrador no busca ocultar que está mostrando personajes y espacios absolutamente teatrales y no tarda en hacer que el lector lo note:

---

<sup>7</sup> La edición utilizada de la novela es: Lezama Lima, *Paradiso*, edición crítica, coordinador: Cintio Vitier, Madrid, Colección Archivos, 1997. A partir de ahora las citas de la novela se harán referidas a esta edición y las páginas aparecerán directamente entre paréntesis.

El teatro nocturno de Baldovina era la Casa del Jefe. Cuando el amo no estaba en ella, se agolpaba más su figura, se hacía más respetada y temida y todo se valoraba en relación con la gravedad del miedo hacia esa ausencia (4).

Con esta frase el narrador evidencia que se está disfrutando de una pieza teatral, pero además, introduce al lector en la psicología de los personajes que dirige. La presencia de la que habla el narrador es la misma que siente el actor aunque su director no esté en escena, del mismo modo se manifiesta en los personajes y en los lectores, esta presión la ejerce el narrador, se conoce que su voluntad continúa moviendo los acontecimientos.

La sala, al centro, era de tal tamaño que los muebles parecían figuras bailables a las que les fuera imposible tropezar ni aún de noche (4).

También, formando torres, las cajas con los sombreros de estación de Rialta, que así se llamaba la esposa del Coronel (5).

De nuevo se nota como el narrador lo convierte todo en piezas de un escenario, incluso los muebles se humanizan para que el espectáculo mejore, esta vez para incluir al lector dentro de una atmósfera de control.

Se podría asegurar que en esto consiste la metáfora del paraíso, hay un orden que no ha sido transgredido, está la presencia del creador, y el orden será perfecto mientras esta presencia pueda controlar su entorno. Los objetos de “utilería” en este caso sirven también para introducir el nombre de un personaje Rialta, que se menciona en relación directa con el primer eje de este relato: el coronel. Se la ubica dentro de este orden como su esposa e inmediatamente se la relaciona con sombreros de estación, esto podría sugerir un ánimo cambiante, sin embargo, no es el caso de Rialta, más bien, cabría para ella la posición de adorno, de ornamento a la figura de poder.

El gallego Zoar y Truni, la hermana de Morla, el ordenanza del Coronel, se vistieron y acompañaron a Baldovina a ver a la criatura (7).

El gallego Zoar lucía sus pantalones de marino, los que usaba para estar dentro del cuarto con su mujer. Su esposa, Truni, se había echado sobre su cabeza una sábana de invierno, zurcida con sacos de azúcar, un imponente cuadrado de paño escocés, salpicada además por pedazos de camisa oliva usada por el ejército en el invierno (7).

Al igual que en el teatro, se prepara a los actores para su número, el narrador describe los vestuarios de cada uno, para que el lector no pierda ningún detalle de la escena que protagonizarán Truni y Zoar mientras intentan curar a Cemí a partir de una serie de ritos. La escenificación de estos movimientos rituales convierten las acciones en un verdadero espectáculo, en el cual los tres personajes se sincronizan para que su acto dé el resultado esperado y son comparados con la Santa Trinidad, personalizados de este modo:

Truni = el Espíritu Santo

Zoar = el padre

Baldovina = la hija

Su actuación se extiende hasta que Cemí, tras orinar, consigue el alivio. Respecto a la orina, afirma Bajtín:

No olvidemos que la orina (como la materia fecal) es la alegre materia que rebaja y alivia, transformando el miedo en risa. Si la segunda es intermediaria entre el cuerpo y la tierra (el eslabón cómico que vincula a esta con aquél), la orina lo es entre el cuerpo y la mar. Así, el diablillo del misterio, que encarna el elemento líquido salado, se convierte hasta cierto punto, bajo la pluma de Rabelais, en la encarnación de otro elemento alegre, la orina (como veremos más adelante ésta tiene propiedades curativas especiales) (Bajtín, 1971: 301).

No es entonces, para nada casual, que Cemí sane después de orinar, pues en este primer momento de dificultad el personaje principal supera el miedo a la muerte, transforma, por medio de la orina, su dolor en alivio.

Una vez que Cemí está fuera de peligro, la escena acaba:

El niño comenzó a dormir y ella, recostando la cabeza en el traje que se había quitado y que utilizaba ahora como almohada y como capucha para taparse la cara, se encordó en un sueño gordo como un mazapán (9).

La escena ha llegado al final, el acto-ritual que realizaron los sirvientes ha llegado a su fin, el actor se desviste y se abandona al sueño, pero no por mucho tiempo, el segundo acto ya empieza a organizarse.

El Coronel y su esposa, vienen de regreso, cuando salen del teatro, hay un terrible aguacero, esto ocasiona la siguiente escena:

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 el descomunal paraguas (10).

Los padres de Cemí salen de su casa para disfrutar una ópera; mientras ellos observan una función, el lector observa la escena que transcurre en su casa, de modo que, tanto ellos como los lectores se convierten en público. Cuando acaba la ópera, acaba también la primera escena, que tuvo lugar en el hogar de la familia Cemí; mientras el Coronel y Rialta observan la ópera, el narrador muestra que la obra más importante se desarrolla en el hogar de José Eugenio y no en el teatro del campamento.

El recurso del teatro dentro del teatro, es usado por el narrador, para dar carácter de realidad a la segunda obra, como lo explica Lotman:

El juego con la oposición «real—convencional» es propio de cualquier situación de «texto en el texto». El caso más simple es la inclusión en el texto de un sector codificado con el mismo código que todo el restante espacio de la obra, pero duplicado. Esto será el cuadro en el cuadro, el teatro en el teatro, el filme en el filme, o la novela en la novela. El carácter doblemente codificado de determinados sectores del texto, identificable con la convencionalidad artística, conduce a que el espacio básico del texto sea percibido como «real» (Lotman: 1999, 103).

Lo curioso, es que el narrador los incorpora como espectadores del otro teatro, en el cual ya no hay sincronía, pero no por eso deja de ser un espectáculo, de hecho es el

más importante, pues se enmarca dentro de los tópicos del Barroco del mundo como teatro.

De nuevo son los sirvientes quienes dan movimiento a la obra, quienes actúan de manera graciosa para salvar el espectáculo o la situación, buscando siempre el bienestar de sus amos, en esta escena desincronizada que producen para evitar que la pareja sea tocada por la lluvia.

Los padres de Cemí entran a casa y se enteran de lo sucedido con el pequeño José Eugenio, pero afortunadamente ya el peligro ha pasado, entonces no hacen si no dar gracias de hallar a su hijo vivo, sobre todo cuando toman conciencia de que el niño pudo haberse quemado, pues lo friccionaban con alcohol y luego observaban con una candela el progreso de las ronchas.

Al día siguiente, es la hermana de Cemí la primera en entrar a escena: “ Su hermana, que estaba escondida detrás de una cortina, la apartó de repente y le dijo con malicia, alzando su pequeño dedo índice: *Pepito, Pepito,/ si sigues jugando,/te voy a meter/ un pellizquito /que te va a doler*” (10).

La niña está oculta tras las cortinas, lo mismo que el actor, y espera la señal para salir frente a público y exponer su parlamento que, en este caso, es evidentemente aprendido; no se oculta que está actuando, no se trata de maquillar con un parlamento que podría parecer espontáneo, aunque casi ningún parlamento del teatro lo sea (excepto en el teatro experimental); por el contrario, nuevamente desnuda su juego, muestra en qué forma está utilizando a los personajes como actores de una obra, o bien retoma el tópico Barroco de la vida como obra de arte.

Al musitar las palabras finales de ese monólogo, cortaba con el francés unos cebollinos tiernos para el aperitivo; parecía que cortaba telas con una somnolencia que hacía que se le quedara largo rato la mano en alto (13).

En este caso, de nuevo un sirviente, Juan Izquierdo, cocinero de la casa, se presenta actuando, recitando un parlamento aprendido, pero hay algo más interesante, si bien es cierto se ha relacionado la novela con los tópicos del Barroco, o sea, el teatro occidental, en esta escena existe la clara influencia del teatro japonés, que a partir de la técnica denominada *mié*, permite que los actores estiren al máximo sus movimientos, su actuación. Así se presenta este personaje, realizando un ejercicio que congela o estira la acción para darle un mayor dramatismo.

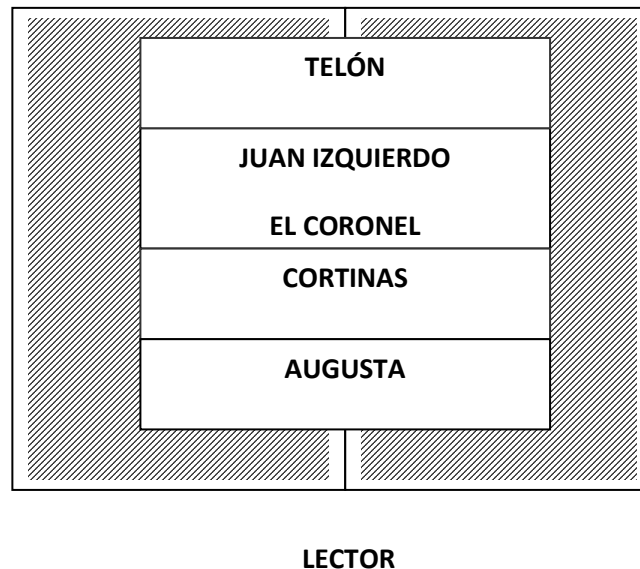
Una vez que el cocinero es presentado, tiene lugar una discusión entre éste y sus patronos, que luego lo echan de la casa, mientras el cocinero está ausente, se puede notar como consigue el narrador que los hechos afecten el espacio físico inmediato: la casa. Esta siempre sufre los mismos trastornos que la familia, o bien, lo que ocurre a los personajes se refleja en la casa: “La casa se desazona. La tarde fabricaba una soledad, como la lágrima que cae de los ojos a la boca de la cabra” (15).

Al irse el cocinero, la sazón de la mesa afecta el humor de todos, incluso el de la casa, quien también pierde el gusto (se desazona). A lo largo de la narración, la casa, cobrará vida, tomará las actitudes, encarnará los estados anímicos de sus habitantes, con esto el narrador consigue lo que el director con la escenografía, intensificar el efecto de los acontecimientos en el espectador. La escenografía es un eco de lo que ha ocurrido en las tablas con los personajes y visibiliza el dolor o la alegría, crea la atmósfera que agudiza la percepción de lo que internamente trabaja el actor, lo que busca expresar el director con su propuesta escénica para una obra hay una premisa en cada escenografía que se muestra a público, esto permite que las obras de teatro se monten en varias ocasiones, pues cada puesta en escena, busca saciar su propia necesidad expresiva y corresponde a su contexto socio-histórico.

Al final del capítulo se encuentra la siguiente cita (refiriéndose a Juan Izquierdo):

Su telón de fondo era sombrío e irresoluto. Muy pronto, el Coronel se le acercó, pegándole un golpe en el hombro y le dijo: -Mañana ve a cocinar, para que nos hagas unas yemas dobles que no tengan orejas de elefante-. Se rió alto, teniendo la situación por el pulso (...) La señora Augusta, detrás de las persianas, que eran como decía el Coronel, sus gemelos de campaña, había visto la precisión desenvuelta de la escena (19).

Nuevamente, el narrador esclarece la naturaleza teatral de los hechos, muestra la actuación del cocinero, lo sumerge en una escenografía que avala su estado anímico y finalmente muestra a Augusta, que, como los lectores, espeta la escena tras una ventana (el texto)



En el esquema anterior se puede observar la estructura de este escenario:

Primer plano: Juan Izquierdo y el coronel, conversan.

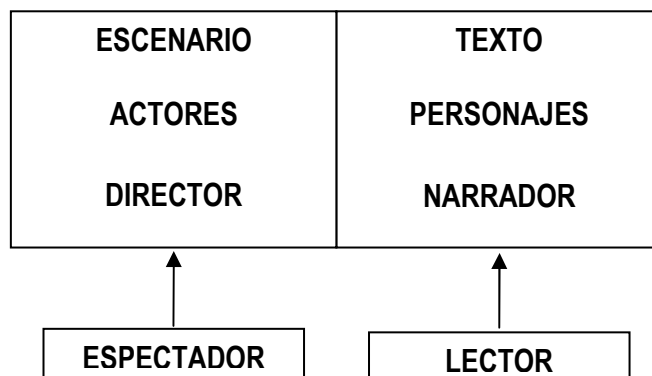
Segundo plano: doña Augusta observa la primera escena.

Tercer plano: el narrador o texto, que funcionan como macro escenario.

Cuarto plano: el lector que observa simultáneamente las tres escenas.



Hay una equiparación entre texto y escenario, personaje y actor, narrador y director, lector y espectador.



Como explica Ubersfeld: “el espacio es un dato de lectura inmediata del teatro en la medida en que el espacio concreto es el referente (doble) de todo texto teatral” (Ubersfeld:1989,109). La autora propone tres formas en las que el espacio se manifiesta en el texto:

1. El espacio teatral es, ante todo, un lugar escénico por construir; sin él, el texto no puede encontrar su emplazamiento, su modo concreto de existencia.
2. Lo esencial de la espacialidad, los elementos que permiten la construcción del lugar escénico están sacados de las *didascalias* que proporcionan como sabemos:
  - a) indicaciones de lugar más o menos precisas y detalladas según los textos teatrales;
  - b) los nombres de los personajes (que, no olvidemos, forman parte de las didascalias) y, al mismo tiempo, un determinado modo de ocupación del espacio.
  - c) indicaciones de gestos y movimientos que permiten, cuando se dan, imaginar el modo de ocupación del espacio
3. La especialización puede provenir de los diálogos. La mayor parte de las indicaciones escénicas de Shakespeare proceden, sencillamente de los diálogos (Ubersfeld, 1989:109-110).

En este caso las observaciones del narrador funcionan como didascalias y los diálogos y movimientos funcionan igual que en el texto dramático, pues permiten ubicar las situaciones en un espacio delimitado, o sea, escénico.

## Capítulo II

Este capítulo muestra a los personajes que habitan el campamento, el narrador, transporta a sus lectores por un breve recorrido en la vida de los vecinos de Cemí, permite tener una visión panorámica del vecindario, estos relatos funcionan como fotografía de los personajes y sus casas. En este capítulo, además, se anuncia la muerte del Coronel, por medio de símbolos. En este pasaje el protagonista continúa siendo un niño.

### Máscaras y roles

Este capítulo muestra a José Cemí mientras regresa de la escuela; viene jugando con una tiza, rayando un paredón, de pronto alguien lo toma del brazo y se lo lleva al campamento: habían equivocada la presa, pues pensaban que era el responsable de que el paredón apareciera pintado:

Fue tironeado hasta el centro del patio, comenzando aquel bulto a dar grandes voces. Tan torrencial gritería contribuía a mantener la indistinción de la persona que lo había traspuesto. Le parecía a Cemí aquello un remolino de voces y colores, como si el paredón se hubiese derrumbado e instantáneamente se hubiese reconstruido en un patio circular (21).

El escenario se remontó a los orígenes del teatro occidental, porque es un escenario circular, y evoca inmediatamente a la cultura helénica, que representaba sus obras en espacios abiertos, de este modo el narrador hace que el lector se transporte a la génesis de las artes dramáticas, incluso se podría identificar cada uno de los elementos de la tragedia: el coro (los vecinos que gritaban), el director del coro (quien arrastra a Cemí) y Cemí como el protagonista de la obra.

En medio de la confusión aparece un personaje que rescata a Cemí del equívoco:

—Tonto, idiota del grito, ¿no te das cuenta que es el hijo del Coronel?

Cogió a Cemí, lo llevó a su cuarto, mientras la vecinería precisaba al infante, que tironeado por Mamita, cobraba ahora su primer plano (31).

Mamita es el personaje que presiente la muerte del Coronel, funciona como la pitonisa, la que descifra el oráculo y conoce los destinos:

a Mamita cada vez que se acercaba al Coronel, se le producía una especie de terrífica alegría, llena de presentimientos, pues tenía la intuición de que aquel sostén de muchos estaba siempre perseguido muy de cerca por la muerte (30).

Mamita es un personaje protector, ella está al cuidado de sus nietos: Trinidad, Vivino, Tranquilino y el ordenanza. Ella es la mujer frágil en apariencia, que, sin embargo, vela por la seguridad de los otros.

Soltó la carcajada al ver a la pequeña vieja, que había atravesado todo el campamento insurreccionado, con su caja de pasteles, para impedir que fusilara a Vivo. A pesar de su brevedad la escena tuvo algo de la *antique grandeur*, llevada con garbo criollo (30).

En esta escena Mamita se muestra del mismo modo en que aparece a rescatar a José Cemí: es una figura guardiana, como la dama en el partido de ajedrez, su sola presencia ampara a cualquier otra pieza, se impone ante cualquiera que pretenda hacer daño a sus protegidos.

En este capítulo el narrador presenta a los habitantes del campamento en cortos relatos que, sin embargo, son detallados y muestran lo más significativo de las personalidades expuestas:

Juan Cazar, bombero retirado, ebanista de viruta jengibre, hace himeneo legalizado con Petronila y su hija Nila, (22).

(Sofía Kuller) En el antiplano de su desdén de viuda venida menos, no enviaba ni recibía palabras de la vecinería (22).

(Adalberto Kuller) Por la noche, salía con una caja plana, llena de caracoles de muy diversa pinta. En la mesa de los cafés nocturnos, se acercaba con fría cortesía, reproduciendo con el colorido de sus caracoles los rostros de las ociosas (22).

(Martincillo) Era de un pálido de gusanera, larguirucho y de doblado contoneo al sentir la brisa en el torcido junco de sus tripillas (22).

El narrador va presentando escenas de cada uno de los personajes, de modo que nuevamente hace sentir al lector como espectador, lo adentra en la intimidad de los hogares, para que disfrute la actuación que se despliega frente a él.

Otra relación que presenta esta novela con el teatro barroco es que el narrador muestra que los personajes simulan sus acciones:

(A. Kuller)Fingía éste unos respiros y entrecortados movimientos de disimulada frigidez; (24).

(Liba)como una napolitana vendedora de flores, abría los brazos en arco como al desgaire, mientras fingía que pensaba en cosas inencontrables, (24).

(Capitán)Vio la confusión de agujetas y guindas, cupidillos y piñas de cristal, y quería hasta saludar y empujar la cortina, como un segundo acto que planteó y cortó el nudo (24).

Cada uno desempeña el papel que le es asignado y también la casa se comporta imitando la conducta de sus habitantes: “El otro cuarto parecía que temblaba cada vez que el epiléptico hermano de la cuarentona Lupita entraba en los diez y siete desmayos o ausencias que lo poseían cada día” (25).

Otra característica del teatro que se presenta en este pasaje es la repetición, pues sólo en un escenario, durante cada función, el actor realizará mecánicamente sus movimientos: estornudos, llanto, risas, etc.

Una vez más el narrador contrasta la vida cotidiana con la obra de arte, transforma al lector en espectador, no describe los hechos como producto de la improvisación, sino del ensayo:

Lupita cada luna quincenal iba a visitar a un japonés rameado que en Bejucal era dueño de la tienda (...).

Pegaba el japonés galante tres o cuatro golpes con su cabeza en el suelo, y después como un luchador de judo trezaba un salto. Y ya había cumplido con el venerable menguante de esa quincena (25).

Los personajes tienen funciones escénicas muy específicas, sus movimientos están marcados, cada uno conoce ya su rutina, por eso hay armonía entre actores y actrices, pues ninguno opaca el movimiento del otro. Todos llevan a cabo su papel, sin que su acto interfiera con el de su vecino y cada uno tiene su momento para mostrarse:

Thomas fue colocando al gendarme en la misma posición que él creía se encontraba cuando se verificó el traslado de las nubes de humores. Alzó su mano derecha, como en un alegoría del siglo XVI (33).

Aún los movimientos que parecerían más naturales son arreglados para lograr que tengan el efecto de una escena, en este caso el lector es enviado inmediatamente a una alegoría, es decir al arte. El narrador no le otorga un segundo a la improvisación, cada movimiento, conversación, juego, tiene un referente artístico y el narrador subraya constantemente el carácter de pieza o sujeto escénico que tienen sus personajes.

Al avanzar la lectura del segundo capítulo, el narrador se volverá a remontar a Grecia, si bien es cierto que con el título se ubica al lector en la creación, en el inicio del mundo, durante la narración, constantemente se vuelve a la cuna de las arte occidentales: Grecia.

Existe en el texto la necesidad de reflexionar sobre el arte: los personajes no escapan a su destino, son piezas que nunca tendrán autonomía, por tanto sus acciones no serán naturales nunca, ni aún cuando eso aparentaran: “el mexicano volvía a tener la antigua concepción del mundo griego, el infierno estaba en el centro de la tierra y la voz de los muertos tendía a expresarse y ascender por las grietas de la tierra” (34).

El narrador utiliza esta metáfora para mostrar el mundo que encontró el Coronel fuera de su casa, el infierno lo rodeaba, pues ya no estaba cerca de su familia, ni de su tierra:

Creyó ser víctima de un conjuro. Con la toalla limpió la niebla del espejo, pero tampoco pudo detener la imagen en el juego reproductor. Avanzaba la toalla de derecha a izquierda, y aún no había llegado a sus bordes, volvía la niebla a cubrir el espejo. A través de ese primer terror, que había sentido en su primera mañana mexicana, aquella tierra parecía querer entreabrir para él su misterio y su conjuro (35).

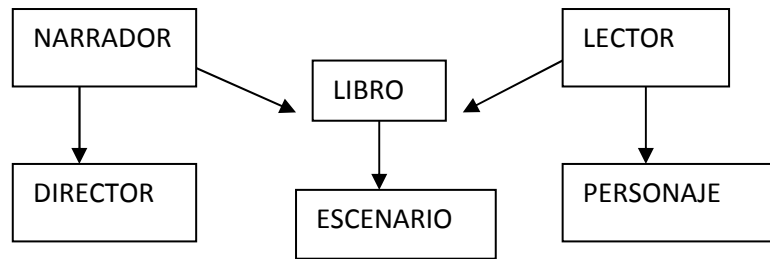
El Coronel no puede ver su reflejo, la niebla se lo impide, esto podría tomarse como un hecho premonitorio, pues su muerte está muy cercana. En México el Coronel no se

siente cómodo, se siente alarmado, quizás porque presiente que su personaje está cercano a abandonar el escenario: “El coyote deslizaba frases de conspiración mal hilvanadas, parecía un falso conspirador o como si él mismo temblase en la encomienda” (36).

En esta actividad se vuelve al teatro: cada uno tiene un disfraz, un papel que representar, en el caso del coyote será el traidor, aunque su intento se ve frustrado, pues el Coronel descubre lo que pretendía hacer y lo reprende. Respecto al coyote Cacheiro Varela expone:

La imagen del coyote apela a su carácter agresivo, fiero, destructivo. Veamos cómo la desarrolla Lezama. Vivo se enmascara de coyote en Taxco, Méjico, donde es protagonista de una conspiración, abortada, contra el Coronel. Le utilizan por su relación con él, pero éste lo desenmascara ante el miedo de Vivo y su propia perplejidad casi graciosa. Es símbolo, por lo tanto de la traición (Cacheiro, 2001:57).

El narrador insiste en colocar a cada personaje como actor de una pieza ensayada, se da poco espacio para la improvisación, cada personaje tiene muy estudiada su situación en la obra y de este modo el narrador deja de ser un dios, para convertirse en el director de un grupo de actores, los personajes no han sido creados, el proceso de creación no se expone como tradicionalmente se ha hecho en la literatura occidental, el narrador no ha dado vida a una historia, el narrador es producto de un escritor, que no es dios, que es un personaje que dentro del teatro tiene la función de escribir, pero eso no significa que su posición sea superior a la de los actores o espectadores, cada uno desempeña su papel. El libro es un escenario plano y el lector un espectador (un actor que está sentado del otro lado del escenario) que también es controlado y cuyas reacciones también serán miméticas, también copiará a los lectores clásicos.



El narrador constantemente llama la atención del lector (espectador) sobre la escenografía y el vestuario, que están tan vivos como los personajes, del mismo modo en que el personaje imita al arte, la escenografía imita a los personajes:

A su regreso, reapareció el Coronel por la cubierta de estribor, alzando a la altura de sus ojos la chaqueta del traje de gala. Acariciaba el azul de la manga -Al fin puedo percibir el azul anegado en lo bituminoso. *Vitrum astroides* nos dice Goethe-repetía-, (...) (37).

El narrador señala el color azul de la chaqueta, se puede visualizar al Coronel con su traje de gala, paseando por el barco, alegre pues regresará a su hogar y nostálgico pues presiente su muerte, de ahí que en este momento es más sensible a aquello que estimula sus sentidos, su sensibilidad se agudiza mientras acaricia los adornos dorados de su chaqueta, hasta que cierra los ojos, como expresión última del placer “vidrio semejante a los astros”, la mezcla del azul con el dorado, la textura de su chaqueta y la contemplación del mar lo transportan al pasado, a su época de estudiante, lo sumergen en su mundo interno y de este modo se cierra el capítulo, el personaje cierra sus ojos y cae el telón.

Aparece en este capítulo el tópico del viaje, que de por sí se relaciona con la muerte, sobre todo, en este caso por el tipo de transporte. Se viaja en un barco, del mismo modo que lo hacían los griegos, al lado de Caronte, cruzaban el Estigia.

Durante el Barroco, también se desarrolló el tópico *Memento mori*: parece ser lo que llena de nostalgia al Coronel, recordar que es un mortal, presentir que su muerte no es lejana, que su papel dentro de la obra será breve.

### Capítulo III

Este capítulo hace un salto en el tiempo (*flash back*) en el cual podemos observar la infancia de Rialta, hay una especie de identificación entre Cemí y Rialta por su infancia. El narrador acerca a estos dos personajes. El capítulo enuncia la discusión sobre la existencia del destino, discusión, que luego se resolverá (en el capítulo VI).

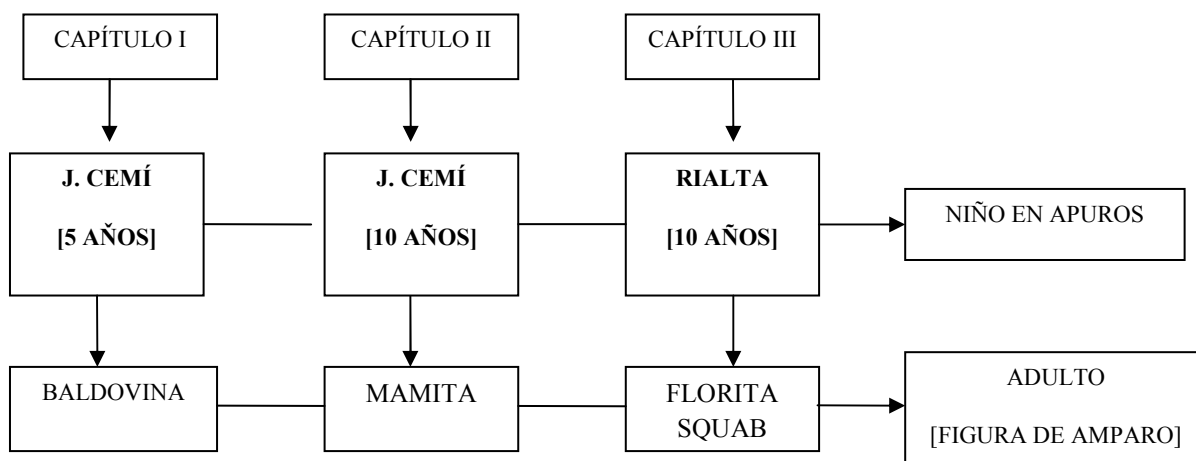
#### Estructuras escénicas

El narrador describe la escenografía: un árbol de nueces, una tarde de verano en Jacksonville. El primer personaje que entra en escena es Rialta pero a sus diez años; es importante señalar que los tres primeros capítulos tienen como protagonistas de su escena de entrada a un niño: en el primero y segundo a Cemí, amparado siempre por una mujer, en el primero por Baldovina y en el segundo por Mamita.

Rialta está en el árbol, comiendo nueces cuando su vecina Florita Squab, pasa enfrente y no advierte el peligro que amenaza a la niña. Hay en estos tres primeros párrafos de los tres capítulos iniciales un niño en peligro y una mujer que en los primeros dos capítulos rescata y en el tercero ignora. Hay una diferencia que vale la pena hacer notar: Cemí está en peligro de manera involuntaria, él no busca el peligro en el que se haya envuelto, quizás por eso es rescatado; Rialta, en cambio, está comiendo las nueces de un árbol, ella sube hasta lo alto de una rama para disfrutar del fruto, está buscando el peligro, quizás por esta razón no es rescatada.

La estructura narrativa de esta novela recurre a los triángulos, lo que en este caso se puede representar con el siguiente esquema:





La señora Florita Squabs tiene una conversación con doña Augusta (madre de Rialta) en la que expresa:

—Pero me parece- continuó-, que en la muerte, en ese océano final— al llegar aquí baritonizaba como si acompañara a su esposo el organista-, no podemos ni debemos intervenir. Es radicalmente inútil—dijo abriendo las vocales-. Procuro siempre no intervenir cuando alguien se enfrenta con el destino de su muerte, aparte de que creemos que intervenimos, pero andamos por muy opuestas latitudes (41).

Florita utiliza este argumento para excusarse de no haber intervenido al observar a la niña en peligro. La muerte es algo a lo que nadie puede escapar, ya está escrito cuándo y cómo sucederá este hecho. Eso es lo que dice este personaje acerca de la muerte, y aunque no se dice de la vida, por el modo en que actúan los personajes se puede ver que es igual: nadie escapa a su destino, al papel que debe desarrollar en el mundo, en la obra.

Del mismo modo que Mamita, la señora Squabs teme que la muerte esté cerca de la familia, Mamita sabía que el Coronel iba a morir, sin embargo, si hubiera podido hacer algo por evitarlo, lo hubiera hecho.

Se debe distinguir entre *destino* y *fatos*; Mamita representa al *destino* (su concepto Occidental o agustiniano) mientras que Florita representa el *fatos* (concepto árabe) que es irrevocable, sin libre albedrío, ni posibilidad mínima del cambio.

En este capítulo, Jacksonville se convierte en un lugar mítico, la añoranza del pasado, de lo que ocurrió en *Illo tempore*, en este sentido se compara con el Paraíso, con la creación. Es significativo entonces, que el primer relato del origen sea de una niña en un árbol, una niña comiendo el fruto de este árbol (cotejable con el mito judeo- cristiano que expulsa al ser humano del Edén). Del mismo modo que, según la tradición cristiana, Eva es la madre de la humanidad y del pecado, ha sido culpabilizada, pues por su error es que la humanidad sufre. En este capítulo, la madre de Cemí es la primera en sufrir la indiferencia de los otros ante su muerte o su peligro, pues ella lo está provocando y se convierte en la raíz de las desgracias que pueda sufrir la familia Olaya o bien, en la mujer que atraerá el sufrimiento, en pago por sus errores.

José Cemí había oído de niño a la señora Augusta o Rialta, o a su tía Leticia, decir cuando querían colocar algo sucedido en un tiempo remoto y en un lugar lejano, como si aludiesen a la Orplid o a la Atlántida, o como los griegos del período pericleo hablaban de la *lejana Samos*, comentar cosas de *cuando la emigración, o allá en Jacksonville* (43).

En este capítulo Cemí pasa de actor a “espectador” pues escucha la historia de su madre y su abuela. Esto influye directamente en su papel dentro de la obra, pues deberá escribir la historia de su familia. Sólo se puede narrar una historia cuando se conoce, por eso es tan importante que Cemí preste atención a las historias que le cuentan, pues deberá reproducirlas. Su papel será el de cronista y su madre confía en que él podrá perpetuar las palabras que ella le diga (se verá más adelante en el capítulo X).

—Cuando las muchachas se esconden-dijo Andrés Olaya-, para jugar a las barajas están velando al príncipe usurpador, disfrazado de bufón, que se acaba de ahorcar-. Remató su frase en espesura baritonal, fingiendo el dramatismo (46).

En este pasaje se otorga al juego un carácter prohibido (las muchachas se esconden para jugar) pero si se observa con atención la baraja que se menciona no es un naipe de mesa sino un tarot, con el cual las niñas tratan de predecir el futuro, buscan saber si se enamorarán y de quién, mientras Alberto describe la carta del ahorcado (a número XII del tarot de Marsella). El ahorcado, el sacrificio vaticina, de algún modo, el destino de Alberto Olaya, quien ofrendará su vida, a favor de su madre, si el destino reclamaba la vida de un miembro de la familia (escena del banquete) Alberto, ofrece la suya, pues, él considera que a un hombre sin su madre, sólo le queda envejecer.

—*Mama, a escene in Pompeya, a escene...* Y entraba en la saleta tironeada por su madre, pues era obvio lo de la escena en Pompeya, y a su madre la irritaba que la sorprendieran en aquellos reiterados ejercicios bobalicones (40).

El narrador insiste en subrayar que cada hecho cotidiano es una actuación, el mundo es un gran teatro. Las acciones más cotidianas son una representación, una puesta en escena, cada personaje conoce las acciones que le son encomendadas, en este capítulo, se observa la costumbre de la familia Olaya de utilizar la frase “*Mama, a escene in Pompeya*” para referirse a los actos más triviales de la vida; así se revela que todo es escena, actuación, fingimiento, en última instancia: “La lentitud con que se había limpiado con la servilleta los labios, parecía hacer imposible la siguiente fulmínea escena” (47).

Nuevamente, el narrador convierte una escena cotidiana en teatro, en arte. El Barroco está presente en cada descripción, pero no únicamente en el estilo, sino en sus tópicos: la vida como obra de arte, como teatro, como carnaval, como plaza: “En esos momentos irrumpió el señor Michelena, mirando la picaresca escenografía que se había articulado y preguntaba qué sucedía” (47).

El carácter teatral se manifiesta en cada elemento de la narración, además; de mencionar que todas las acciones son actuaciones (ensayadas), el narrador ahora recuerda que los elementos descritos responden a una escenografía específica, sin poder precisar en qué cuadrado del tablero comenzaría.

El tablero de ajedrez

En este momento, la escenografía y el escenario se convierte en tablero de ajedrez y las piezas van saltando de un cuadrado al otro; el narrador mueve a sus personajes, los dirige siempre, ya sea como actores o como piezas de ajedrez. Cada movimiento ha sido muy estudiado, hasta que finalmente se ejecuta, el narrador no se preocupa porque las acciones de sus personajes parezcan naturales, por el contrario, quiere dejar claro que todos actúan, que todos son piezas de un teatro que el va dirigiendo, incluso el lector:

Llegaron con su vuelo inaudible al espejo corteza donde el cuerpo al tocar su imagen se volcó más allá del espejo (...) la llorosa máscara de yeso rebotada en el travesaño, y el cuerpo del ojo derecho devolviendo la imagen del ojo izquierdo se limita a repetir el juego de los dos espejos, apoderándose de nuevo del silencio (50).

Se puede observar que nuevamente el narrador humaniza las cosas, la máscara llorosa, realiza la misma acción que el personaje, un manatí golpeado, que gimotea en su huida, procurando refugiarse bajo un árbol.

Aparece el tema del doble, muy relacionado a lo teatral, de pronto, todo se duplica: el mundo literario se duplica en el real o, acaso, el real es la réplica del literario. El doble es también un tema importante en la plástica Barroca, se puede citar como ejemplo la

obra de Velásquez, en la que el espejo cumple una función protagónica: “ donde iban llegando los músicos del cuarteto, cada uno en disfraz diferente” (51).

Los músicos disfrazados recuerdan a los juglares; estos músicos realizan una interesante fusión entre la música tradicional europea y la africana o afrocaribeña. Todos los elementos son absolutamente teatrales, los personajes actúan, se disfrazan, no pertenecen a la cotidianidad, son conscientes de su actuación, el mundo se convierte en un gran escenario por donde se deslizan un sinnúmero de actores:

Presionado por la carga, el elevador ascendía muy lentamente, y en el primer piso, riendo y palmoteando entraron aún más máscaras. De pronto, la plancha mal clavada por Carlitos, tironeado por el organista, cedió, y el coro prorrumpió en un grito salvaje (60).

En Lezama las escenas carnales no son pocas, en este caso involucra al lector en medio de un barullo, en el cual, desde luego, todos fingen o interpretan a un personaje, los elementos siempre están distribuidos, a manera de escena, casi se puede sentir como el narrador dirige este coro. Sin duda, el vocablo salvaje remite a los carnavales y máscaras africanas, mientras que el órgano y el coro se relacionan con Occidente.

## Capítulo IV

En este capítulo se repasan los orígenes del padre de Cemí. Se evidencia que, tanto su abuelo materno, como su padre tienen en común la orfandad; ambos perdieron a sus padres a los diez años (parece un destino que inevitablemente Cemí también deberá enfrentar). En este capítulo aparece la estructura de la triada conformada por José Eugenio (padre), Alberto y Fibo. Se insinúa una suerte de circularidad, más bien, un tiempo espiral, pues muchos de los acontecimientos que vivieron los padres de Cemí vuelven, para ser enfrentados por el hijo, sin embargo, las experiencias no son exactas.

### El escenario de la infancia

En *Paradiso* la infancia es un estadio sumamente importante, tanto, que en los primeros dos capítulos el narrador muestra a José Cemí en esta etapa, en el tercero se recuerda la infancia de Rialta y en el cuarto la del coronel.

¿Qué necesidad hay de conocer detalles de la infancia de estos personajes? Con Rialta el narrador presenta cómo el destino puede cambiar de acuerdo con el auxilio o la indiferencia de otra persona, con el coronel se muestra el problema emocional que se deriva de la orfandad. Es importante recordar el valor central que da Lezama a la figura materna, quien es siempre el núcleo del hogar y el pilar del varón, tanto que Alberto Olaya, prefiere morir antes que ver a su madre sepultada. El coronel, queda huérfano a los diez años, destino similar tendrá su hijo, pero éste quedará amparado por su madre y abuela. El coronel identifica en doña Augusta la figura de la madre que perdió, es lógico, que desee casarse con Rialta, pues ha encontrado otro hogar en el suyo y así como doña Augusta ha sido un poco su madre, desea que Rialta sea la madre de sus

hijos, que esa sensación de hogar que tuvo él en esta familia la puedan tener también sus hijos:

La madre de Rialta, la señora Augusta, era también un poco su madre, pues él era huérfano desde los diez años. Así las dos familias al entroncarse se perdían en ramificaciones infinitas, (64).

En el cuarto capítulo se muestran aspectos importantes de la personalidad del coronel: su espíritu de trabajo, su madurez, su carácter fuerte y también su humor. La infancia del coronel no fue sencilla, pues desde muy joven tuvo que trabajar.

Como el dinero de José Eugenio, aún de doce años, y de sus tres hermanas en edades que fluctuaban entre los diez y los quince, era el único que entraba en la casa, le daba improvisación e insolente superioridad, (65).

El narrador refiere la historia de ambas familias, la de Rialta dedicada tradicionalmente al azúcar y la de Cemí dedicada al tabaco, esto es curioso, pues se trata de los cultivos tradicionales de Cuba, ya que la historia económica del país en gran parte se debe a estas actividades. Pero de estas primeras familias vendrán nuevas ocupaciones relacionadas con el arte, y encontramos en José Cemí un poeta. Se podría pensar que una vez que un país ha conseguido la tradición en productos de consumo obligatorio, nacerán nuevas necesidades, las artes, que sin duda son una de las fuentes más importantes para que un país adquiriera prestigio. De esta manera parece plantearse un paralelismo entre nación y familia. La familia Cemí sigue el comportamiento de cualquier pueblo o civilización, una vez resuelto su mecanismo de sobrevivencia (en términos materiales) inicia la búsqueda o la manifestación de lo trascendental.

Aquí se narra cómo inicia la relación de los Olaya con los Cemí, cómo el coronel espiaba a través de la ventana a sus nuevos vecinos:

El rejuego de las persianas convertía la morada de los nuevos vecinos en un poliedro cuyas luces se conjugaban en la cuchilla instantánea de las persianas. Aquellos recién venidos se convertían para él en fragmentos de ventura y misterio, en acercamientos de chisporroteos que rodeaban a la

persiana de un plano de luz amasada y subdividida, quedando en la visión fragmentos que al no poder él reconstruirlos como totalidad de un cuerpo o de una situación, continuaba acariciando con una indefinida y flotante voluptuosidad. Así iba entresacando y después fijando las instantáneas ráfagas que aclaraban giróvagos perfiles del acuario (74).

El Coronel se convierte en espectador y el detalle curioso es que no puede observar el escenario en forma completa, sino a través de las persianas; es evidente en este caso la alusión al mito platónico de *La caverna*. El coronel se convertiría en el personaje que no ve la realidad sino las sombras que proyecta esa realidad. Por otra parte se presenta la metáfora del arte en general y de su carácter polisemántico, pues cada lector (observador) termina de darle un sentido a la obra: los personajes, al ser vistos en un escenario o pintura, o leídos, van siendo reconstruidos por el lector o el espectador. De este modo el coronel, mientras observa a sus nuevos vecinos, crea un mundo que, del mismo modo que el arte, atrapa por su inminencia, al iniciar la lectura de una obra no se conoce el final, pero se desea conocer. Mientras se observa una obra de teatro o se lee una novela, siempre se abren expectativas, el lector o el espectador va creando hipótesis sobre lo que pasará, sobre el final, o el siguiente paso que seguirá; del mismo modo el coronel debe suponer o completar el cuadro que observa desde su ventana.

Algunas veces la casa apresura su ritmo en el paso de las sombras por las persianas. Es la vieja Mela, la madre de don Andrés. La señora Augusta aparece solícita, pero un tanto distraída (74).

El narrador vuelve a convertir la casa en personaje, la cual adquiere la movilidad de una escenografía, no es rígida, por el contrario, realiza las mismas acciones que los personajes. El narrador describe una casa-escena que se estremece o cambia sus apariencia de acuerdo con el personaje que está en escena:

—Tener que estar dando saltos por las esquinas, hasta que ese mequetrefe se vaya a ver los títeres, me hace estar humillado desde la raíz (...).

— Con venir a la casa, sentarse y no hablarle a José Eugenio-contestó doña Munda, sonriéndose de la escenografía esbozada-, quedaría bien resuelto, (75).



Puede notarse en este diálogo la actitud de un actor (entre bambalinas) sulfurado por no ser el protagonista de la obra, celoso de la actuación de su compañero de escena. El personaje menciona que se siente humillado, dando saltos por las esquinas (es evidente que las del tablado, tras las cortinas), mientras se desarrolla la actuación del Coronel. Este es un caso curioso de teatro dentro de la novela, pues dos personajes conversan, uno manifestando claramente su actuación y el otro responde, consciente de que el primero actúa, el narrador evidencia en el pensamiento de la abuela Munda, que aquello es una teatro, sonrío ante la escena (la escenografía) que arma su hijo. Le aconseja que se siente sin hablar, mientras espera que el Coronel salga de escena y la deje el escenario mientras desarrolla su actuación.

Pero no te empeñes tanto en señalarme la ruta donde debo mandarlo. Si te has imaginado que saliendo él, vas a entrar tú, te equivocas (78).

En esta conversación entre Munda y Luis, se observa cómo el personaje intenta persuadir a Munda de que saque de escena a José María Cemí y lo deje a él; sin embargo, la abuela es muy clara al explicarle que no será nunca el protagonista de la obra, ni siquiera José María, pues él también saldrá de escena y quien quedará será José Cemí:

Cuando José Eugenio fue a ocupar su sitio en el primer patio cuadrado de la escuela, sentía como por si su región cerebelosa pasase un cometa (...). Cuando coincidían sus imágenes y la obturación del cometa, extraía de las animadas figuras del tablero, extrayéndolas también de su totalidad, la diversidad uniforme de los botines, y el estilo, que encarnaba las distintas edades, de los cuellos (80).

Desde que José Eugenio Cemí, ingresa en el colegio militar, su actuación es aún más evidente, observa el vestuario de sus compañeros y lo percibe como un hecho teatral; el escenario incluso, un patio cuadrado, no puede ser más propicio para la actuación.

En este capítulo hay un claro proceso de iniciación al mundo, como espectáculo, Cemí cumplirá el rol de actor, pero también de espectador dentro de su propia obra:

(...) iba José Eugenio a inaugurar el primer día de contemplación de maldad en su pura gratuidad; la primera demostración que vería más allá de la dificultad de conciliar del *quod erat demonstrandum*, de la incontrovertible existencia del pecado original en cada criatura. Desde la entrada en el aula, las indecisiones, el reparto de los pupitres, la voz suave que procuraba guiarlos y hacerles familiar un momento ya reconocido como doloroso, observó otro alumno que mostraba una humoresca agilidad en medio de aquellos perplejos, (...) (81-82).

El narrador expone como Cemí contempla la maldad; la descripción que hace es la de un joven frente a una obra de arte, a una función que le muestran, es como si todos los actores ensayaran frente a él el drama en el que actuará, el coronel revisa el vestuario, incluso los encasilla en el papel de villanos o ayudantes. “La voz que intenta ayudarlos” se puede relacionar con el director de la escena, quien va marcando el movimiento que debe seguir cada actor dentro del escenario. El coronel fija su vista en el niño que logra desempeñar su actuación de manera más convincente, quien logra transferir lo trágico de la obra en comicidad:

Fibo era el alumno que empuñaba una pluma de hilos de colores, producto único y engendro satánico del Barroco carcelario (82).

El portador de la pluma, Fibo, es el representante de la maldad, pero una maldad que se produce por el encierro. Este niño clava su pluma a sus compañeros mientras el profesor da la clase es una representación del juego, pero en su sentido perverso.

Fibo, como un director de orquesta abandonado al éxtasis saltaba sin preluir la curva final de su endemoniado bailete, (...) Y la cara del que recibía el pinchazo seguía fingiendo las formas más clásicas de la atención (83).

Este personaje es el director de la obra que presencia el coronel, su premisa es “*el mal*”, llevará a los actores hacia este concepto y, como había advertido el narrador, Cemí observará por primera vez la maldad:

Fibo había desaparecido, almorzaba en su casa, y las apacibles parejas y grupillos disfrutaban de la mecida ausencia del diablejo con su tenedor y el ascua que avivaba la húmeda trigueñez de su rostro (84).

Queda claro que el personaje que introducirá al Coronel como observador del mal es el diablo, del mismo modo que Dante (el Coronel) también se pasea por el infierno (la escuela militar), el purgatorio (su infancia) y llega al Paraíso cuando se casa con Rialta (Beatriz).

Fibo encarna el mal, se observa como un diablo cómico, travieso, con su tridente y su actitud de niño bromista, causando daño sin recibir por ello un castigo.

Este capítulo expone la metáfora del arte en la recreación del coronel y también en su paso de actor a espectador; por otra parte el mundo como teatro, el valor de disfraz que tienen los uniformes, como las personas actúan de acuerdo con la situación en que se encuentren, al ser “punzados” por el diablo fingen no desviar la atención del maestro “lo correcto”, en fin, se muestran los aspectos que hacen que se identifique la comedia humana.

## Capítulo V

Relata la amistad de Alberto con el joven José Eugenio Cemí, quien posteriormente se casará con su hermana. Este capítulo se centra en las aventuras adolescentes de estos personajes y agrega a un diablillo que los mortifica (Fibo). La amistad de Alberto y Cemí es, un poco, la amistad que tendrán José Cemí y Fronesis, mientras que el personaje de Fibo, tiene algunas características similares a Foción.

### Las triadas y la distribución de personajes

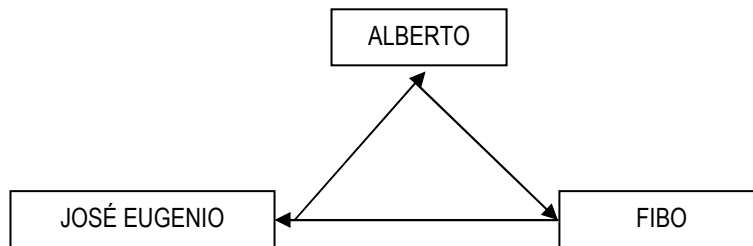
En este capítulo continúa el narrador describiendo a Fibo como un diablo, sin embargo, se evidencia la inferioridad de éste frente Alberto Olaya; el mismo “diablillo” afirma saberse inferior frente a él: “Como siento que es mucho más que yo, que sea algo también superior a mí lo que lo amarre” (90).

El Coronel no teme a las bromas de Fibo, por el contrario se burla un poco de él, sin embargo nota que es por Alberto por quien Fibo siente verdadero respeto, comprende que su amistad con Olaya es la que lo libera de las travesuras de Fibo:

mi abuela Munda me encomienda al Niño de Praga, al niño del manto. Él hubiera oído sus ruegos, el tintero te caería en la misma cabeza para que te convirtieras en un diablo tembelequeante (90).

—Además, Olaya me dijo que tu eras su vecino, y que si te pinchaba, sería como si se lo hiciese a él. Parece que te tiene mucho aprecio (90).

Con la llegada del coronel al colegio se construye la tercera tríada de esta novela:



Alberto será el líder de estos otros muchachos, la figura de éste será admirada y respetada por Fibo y José Eugenio, quienes no tienen que refugiarse en Alberto, pero lo saben más osada que ellos y desean acompañarlo en sus aventuras.

En este capítulo se vuelve a la noción de mundo como teatro pero se incorpora la idea del libro y del lector como mundos reales, distintos al de la actuación. Del mismo modo en que en Calderón de la Barca se expresaba la visión de vida como sueño y el mundo real como el despertar de la muerte, o en Shakespeare el teatro se exponía como lo real, al presentar un teatro dentro del otro, en este capítulo el narrador expone que se está en el teatro pero que el libro es la salida y cualquiera que se dedique a la lectura dejará el mundo ficticio para entrar en el real, y ahí lo esperarán el texto y sus personajes.

Pero a mí me pasa que impasiblemente me he quedado fuera del teatro, y todo lo que me parece que consiste en que hablar conmigo, no le quede más remedio que encaminar sus pasos a donde yo estoy. Pues el que está fuera del teatro, porque no quiere o porque se le hace imposible entrar, sólo se puede encontrar con el que está instalado en el teatro, y de pronto siente el deseo de escapar (91).

La lectura es el único medio para salir del teatro, para dejar la actuación y entrar en el mundo “real”, sólo quien decide abandonar el escenario y adentrarse en la literatura, abandona “la caverna” y se acerca a la realidad. Se percibe en este pasaje la misma cuestión que atormenta a Segismundo: el mundo como cárcel, la falta de libertad. La

idea de un destino determinado, del cual no se puede escapar, pues sólo hay dos opciones: entrar y querer salir o estar fuera y querer entrar, en ninguna de las dos se puede ignorar el espectáculo, ambas participan de la obra. No hay forma de vivir independiente de este mundo de la literatura, lo único que se puede hacer es salir para encontrar el libreto, sin embargo, es invariable, no hay forma de cambiar el destino, aunque se conozca.

Con su máscara de Príncipe Negro lagrimoso, los dos irritados tubos sueltan a Olaya en el abombado ojo del segundo tragante (94).

En esta cita se equipara a Alberto Olaya con Anubis, el dios de los muertos según la mitología egipcia, o bien con Hades en la mitología griega o con Satanás, de acuerdo con la tradición judeo-cristiana. Se encuentra en el lugar subterráneo, olvidado, para cualquier otro estar a su lado representa un castigo.

El terror llegaba a extenderse a todas las clases colgadas de las dos bandas del patio, pues mientras el suplicante se abandonaba al sueño en aquella mazmorra, todos los aprendices seguían sus pasos por aquellos subterráneos temblaban ante cada supuesto peldaño que crujía, y el moho de aquella imaginada humedad verdinegra se apoderaba de la respiración del coro que seguía aquella extraña exploración (93).

El castigo es un medio para provocar el temor entre los seres humanos, desde el primer castigo que sentencia en la Biblia (la expulsión del Edén) hasta todas las religiones modernas y mitologías antiguas, por todos los sistemas de gobierno, el castigo ha servido para despertar el pánico, para evitar que los comportamientos “rebeldes” se repitan. El mismo demonio fue expulsado del cielo, uno de los arcángeles (Miguel), peleó contra él y logró ganarle, de este mundo tuvo que abandonar el cielo y todos aquellos que lo siguieron fueron expulsados con él; luego el infierno sirvió para reprimir a los seres humanos, para lograr que el temor se comportaran de manera sumisa frente al poder o los poderosos.

Para salir del aula, Enrique Aredo fingió necesarias unas gárgaras de genciana. Impulsado por una indecisa curiosidad, que se le fue convirtiendo en mortificación, se acercó a la mazmorra subterránea de Olaya (94).

La curiosidad es uno de los pecados que más se ha castigado, no sólo en el cristianismo, sino también en la mitología clásica, tanto Eva como Pandora fueron sancionadas por esto. La curiosidad es el umbral del pecado. Aredo, por curioso va tras Olaya, arriesgando caer en el mismo infierno en el que éste se halla inmerso.

un cuerpo extendido en su medio día perezoso, con un cabrito escondido detrás de un cocotero, con una inscripción que por su encadenamiento semicircular parecía surgiendo del menguante: *Que tu sombra me apriete* (94).

La visita de Aredo al “submundo” o “inframundo” en el que se encuentra Olaya revela la semejanza que se establece entre éste y el demonio. El cristianismo relaciona a Jesús con un carnero y a Satanás con una cabra, animal que acompaña a Alberto en su encierro. Este episodio recuerda a Daniel, quien fue encerrado en un horno de fuego, pero no se quemó, pues unos ángeles le hicieron compañía. Alberto, está sufriendo un castigo, sin embargo, logra salir ileso.

En las mitologías más importantes de Occidente el infierno está bajo una inscripción y la luna por ser figura de lo oscuro, la noche, lo no iluminado, la tiniebla y la mujer (demonio) se asocia con lo malo, contraria al sol que tiene todos los atributos positivos: luz, fuerza, claridad, varón (dios). Bayard sobre el arcano que corresponde al sol menciona:

Ésta es la carta de la iluminación total; los niños confían en el porvenir y se muestran unidos por un gesto de afecto. Nos hallamos ante el arcano el equilibrio. El sol es aquí fuente de vida, intensidad organizada., mientras que de la luna expresa: La luna es la imagen de la conciencia que debe iluminar al hombre sus dudas, mientras que los dos perros son el Bien y el Mal, y el escorpión constituye el emblema de la perversidad, el gran misterio del vicio (Bayard, 1999: 243-240).

La descripción que hace el narrador del lugar que alberga a Olaya, es similar a la de cualquier infierno o mundo de los muertos de Occidente y Alberto es representado como el príncipe de las tinieblas: Satanás.

En la inscripción se retoma un elemento que el narrador ya había mencionado: la sombra.

La ducha, cabellera del arpista, águila descoyuntada y gaviota sobre el latón semiacostada, flexibiliza las toscas angulosidades musculares, para transportar a Olaya, retrocediendo, con los brazos abiertos, como si su sombra estuviese ansiosa de guarecerlo en un nicho (94).

En este caso la sombra tiene un carácter homicida y en ambas citas la sombra es violenta “ansiosa de guarecerlo en un nicho”, o sea, matarlo o enterrarlo. En la inscripción dice “que tu sombra me apriete”; en ambos casos, la sombra tiene vida propia y se evoca como verdugo. Se otorga al sombra la capacidad de matar, de envolver al personaje en la oscuridad.

al llegar Alberto Olaya a la esquina del colegio, encendió un cigarro clarineante. Triunfo sobre el encierro injusto, la pequeña candela retocaba su orgullo (...), tendría que comenzar a recoger su cordel y enredarlo de nuevo en el carretel de un orgullo que se precipitaba sobre su propia energía encegueciéndolo (96).

En el mito bíblico, el ángel Luzbel es castigado por su soberbia, su orgullo, ya que pretende ser mayor que Dios. El narrador describe a Alberto como un ser orgulloso, esta es otra característica que lo relaciona o lo acerca al demonio:

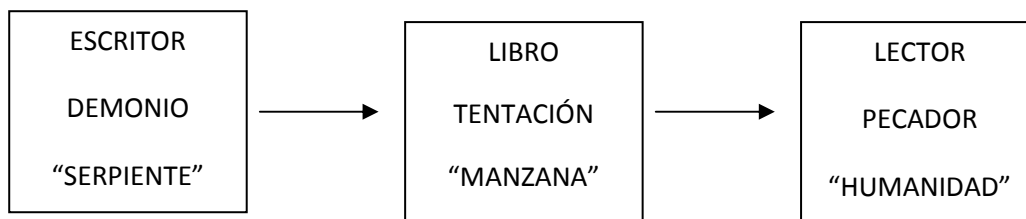
Alberto, sólo hace mortificarlo, pedirle dinero y desobedecerlo. Es el que ha heredado el diablo de mi hermano Federico (104).

La maldad ese presenta como una característica heredable, de este modo, Alberto vendría a ser un hijo del demonio, como se describió anteriormente un príncipe de la tiniebla, es quien encarna todo el mal familiar: a la edad de Alberto Olaya se pasa una noche fuera de casa, esa noche es como el tintero donde el diablo va mojando para escribir la historia de alguien que ya es de su milicia (104).



Se establece una relación directa del diablo con el escritor; el diablo escribe los destinos, si el escritor es considerado un demonio, el libro se convertiría en un “elemento de tentación” y el lector es quien por curioso comete el pecado y entra en el mundo literario, o sea, el infierno.

Se podría realizar la siguiente equiparación con el mito bíblico:



De acuerdo con la historia hebrea el demonio y la mujer son los principales responsables de que la humanidad haya sido expulsada del Edén pero en *Paradiso* es el escritor quien hace caer a la humanidad.

Alberto empujó a los curiosos que se habían situado frente a las ventanas de la casa, y se aposentó con José Eugenio a su lado, en una de las persianas, que comenzó a gobernar con lentitud y sabiduría. Dándole vuelta, plegándola cuando se acercaban figuras conocidas y sobre todo Rialta (105).

En esta ocasión, se retoma la idea de mundo como teatro: Alberto y José Eugenio observan el espectáculo que se despliega frente a ellos tras las cortinas, que pueden relacionarse con el palco.

Con esta acción da inicio un juego que les permite observar sólo aquello que les interesa, su manera de incorporarse al espectáculo tiene mucha relación con la función del director, están situados de manera que puedan ver sin ser vistos, o sea, tienen control sobre la escena.

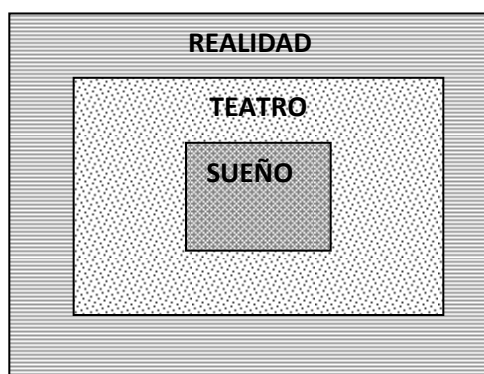
El baile se congeló, comenzó a sudar estalactitas, y las parejas inmovilizaron de pronto el semicírculo de sus rigodones, quedándose, como muñecos de cera, inmovilizados en el gesto de sorpresa (106).

El narrador utiliza nuevamente el recurso del teatro oriental, denominado *mié*, que consiste en congelar el movimiento; el actor estira el gesto para dar mayor intensidad dramática a la escena, el resto de actores se mantienen inmóviles y todo se concentra en el actor que alarga su gesto para enfatizar la emoción.

Esta descripción goza de un altísimo valor plástico, pues la escena es prácticamente una pintura, si se analiza, “un gesto inmóvil”, no es otra cosa que una máscara, la cual se fija en una única expresión, sin que se pueda ver el verdadero gesto de quien la luce.

—Cuando paso por el comedor, las persianas me enseñan pedazos de esa familia—añadió José Eugenio con orgullo— soy amigo de Alberto, está en la misma aula que yo y anoche dimos una vuelta juntos. Me parece como si me cogiese de la mano, yo cierro los ojos, y me deja frente a unas persianas, donde después en el sueño, las figuras reducidas de tamaño, comienzan a danzar en las persianas como si fuesen corredores alumbrados por una lámpara del tamaño de un dedal. Veo su casa y su familia—continúo—, desde la fugacidad de las persianas. Entonces, él me coge de la mano y me lleva frente a otras persianas, desde donde preciso la misteriosa y venturosa organización del baile. Llega un desconocido, casi sonámbulo, pero nos sorprende conociendo a toda su familia (106).

Se retoma el texto como un elemento que debe ser complementado por el lector, cuyo sentido no está acabado y requiere ser decodificado para estar completo. También se insiste en la idea del mundo como teatro, sueño o carnaval (baile), es decir, el mundo es un espectáculo en el cual todos cumplen un papel. La estructura de este pasaje es compleja, pues presenta tres escenarios:



El espacio real es inalcanzable, el teatral y el onírico, son a los que se acerca José Eugenio con la guía de Alberto, no obstante alguien interrumpe esta visión, alguien no les permite continuar observando el espectáculo que se despliega frente a ellos, “un sonámbulo”, o sea, alguien que está inmerso en el sueño, que tampoco pertenece al orden de “lo real”, pero que actúa, podría relacionarse con la sombra mencionada anteriormente.

José Eugenio, absorto, comprendió que por primera vez se había trazado un puente que lo unía con algo, con las ciudades que unen a dos familias en un puente. Miró a Rialta, que, muy aturdida, extendía el tapete que cubría el piano (111).

Al cerrar este capítulo queda establecida la unión que se extenderá entre las familias Olaya y Cemí. Rialta se presenta como un puente (su nombre podría tener alguna relación con el puente Rialto, ubicado en Venecia) y como la persona que hace al coronel “echar raíces” o establecer vínculos afectivos o familiares.

## Capítulo VI

El capítulo cuenta de la visita que hace la familia Cemí a la nonagenaria Vieja Mela, quien los hace volar entre el pasado y el presente, dado que su cerebro está confundido. El final del capítulo relata los sueños de Cemí, inspirados en esta visita y en las historias que escucha de su nana Baldovina.

Todo está escrito, cada personaje en su papel

El narrador inicia este relato con un paseo (una visita), un viaje, inmediatamente se comparará a la vieja Mela con un retrato, una pintura y con su presencia se abrirá un nuevo significado de libro:

los veía acercarse a su actual circunstancia, pero su memoria no se acercaba para devolverlos, sino para llevarlos a la laguna en que eran sombras les había aplicado el rastrillo la abrazábamos donde sus recuerdos monstruosos por causa de su enfermedad para aprovecharnos de esa sombra temporal de la memoria, lograban hacer retroceder el tiempo y desenfundar intacto un cuerpo mutilado (113).

Esta descripción corresponde al libro: una narración surge de una tergiversación de la memoria, de la fusión entre memoria e imaginación, de lo onírico que enriquece o complementa lo real.

Sólo el libro o la memoria tienen la capacidad de retroceder el tiempo (la fotografía y el video, en la época moderna), se otorga a la literatura (la historia) la capacidad de restaurar o recrear los acontecimientos. En esta novela, ciertos pasajes recrean mitos clásicos, cuando se narran los hechos vuelven a ocurrir, en eso consiste la “restauración”:

De su boca saltaba el tiempo disfrazado, el hecho que se arrastraba como un fuego fatuo por una llanura que crujía al recibir el deshielo (113).

La función del narrador es hacer que el tiempo regrese, por eso, la madre encarga a Cemí que cuente la historia de su familia, para poder revivir. El recuerdo hace posible la “restauración”, cuando Rialta y sus tres hijos juegan la o yaquis, aparece el rostro del Coronel, diseñado por los yaquis, todos lo observan, gracias al recuerdo.

pero muy pronto aquella conversación fantasmal los trocaba a ellos también en fantasmas, pareciendo opulentos señores feudales, que leían en las tablas del Tarot los próximos lamentos de sus desdichas y la cercanía de las fechas en que se oírían sus latigazos a la barca Estigia (114).

Sucede lo que explica Lotman como una ruptura del marco: el narrador provoca que quienes lo escuchan o lean, estén junto a los personajes, es decir, el ambiente “ficticio” se adueña del real:

todo esto no son sino diferentes formas de una regularidad general del arte: la obra de arte representa un modelo finito del mundo infinito. Ya por el hecho de que la obra de arte representa en principio el reflejo de lo infinito en lo mítico, de la totalidad en el episodio, no puede construirse como una copia del objeto en las formas que le son propias. Es siempre la reproducción de una realidad en otra (Lotman, 1999:91-109).

La conversación convierte a los oyentes en lo que escuchan, el narrador transforma a sus lectores en personajes, del mismo modo que en el teatro el mundo se convierte en ese pequeño espacio y la atmósfera de la obra lo envuelve todo. La vida real deja de existir para dar espacio a este “micro mundo” en el que se sumergen actores y espectadores, las vidas “reales” dejan de ser para dar espacio a la ficción. En este momento Cemí y su familia se tornan fantasmas, pues en la cabeza de la Vieja Mela es lo que son, en eso los convierte su relato y su memoria:

—Andresito, Andresito, he visto, mientras dormía en el cielo a la Estrella Solitaria (116).

La Vieja Mela representa la lucha por lo autóctono, el Coronel simpatiza con ella y sus ideas, no los Olaya (de origen europeo), como ya esbocé en el capítulo anterior la unión de los Cemí y lo Olaya, recuerda la historia de Cuba y sus cultivos tradicionales, en este caso la estrella es Cuba y lo siguiente que se narrará es el matrimonio de José Eugenio y Rialta\*.

La más cercana amiga de Rialta, aquella Paulina Nibú, a quien vimos en la sala de baile de su casa, donde saludara al Presidente de los primeros años de república,(122).

El recurso narrativo es sumamente visual, se obliga al lector (espectador) a recordar a este personaje que regresa a escena, y no sólo a recordar el espacio en el que estuvo (la escenografía) sino la acción que realizó, la intención del narrador podría ser subrayar la teatralidad de la escena del baile y devolver al lector a este marco. Por otro lado podría querer asegurar que el lector le obedezca cuando le pide ingresar como espectador (no con la percepción de lector, sino con la de espectador, que es más física) a su obra.

Después de describir el matrimonio de José Eugenio y Rialta, el narrador coloca a sus personajes en un barco y la familia ya está completa: el Coronel, Rialta, Cemí y sus dos hermanas.

José Eugenio, sufre un ataque de asma y todos se angustian, principalmente su padre, quien exclama: Está siempre como sobresaltado como quien espera una mala noticia (131).

El escritor maldito, esta imagen retorna, José Eugenio se ve marcado por su enfermedad, por su actitud, su percepción parece inclinarse hacia lo trágico, lo doloroso:

---

\* No se ahondará en el tema político, pues no es objetivo de esta investigación.

Tiene pavor por los aparecidos, cuando le digo: míralos allí están, parece como si los tocara; los fantasmas y la muerte lo asedian (...). Todo eso tiene que tener relación con esa asma de día y de noche. Para curarlo habría que sacarle esa angustia (130).

El escritor se relaciona con la muerte y el mal, el padecimiento, sujetos marcados por la tragedia y cercanos a otra dimensión (toca a los aparecidos)

Veía de nuevo a su hermana Violante descender por el boquete infernal de aquella piscina que parecía buscar el centro de la tierra, el infierno de los griegos (134).

Muy temprano, serían a penas las siete, cuando José Cemí de un brinco risueño saltó de la cama. Aquel sueño, aquel desfile de enanos pintarrajeados, lo había como aligerado, como si sobre sus más oscuras regiones, el mediodía hubiese comenzado a predominar (135).

Un sueño lo hizo descender a las profundidades y compartir con enanos (que según el mito nórdico viven en las profundidades) personajes asociados con la maldad; su estado físico parece mejorar:

Cuando bajó de la azotea, pudo contemplar a su padre, con un libro en la mano y en espera de su regreso(...) El libro voluntariamente muy abierto, sonando la cola aún olorosa del lomo, para ofrecerse en un plomo extendido, y el dedo índice del padre de José Cemí, apuntando las láminas del cuarto de estudio con el estudiante que en la medianoche apoya sus codos en la mesa, repleta de libros abiertos o marcando con cintajos el paso de la lectura. En el centro de la mesa un calaverón, (135).

La anterior descripción representa una iniciación, anunciada con un sueño, cuando despierta Cemí desciende a la azotea y encuentra a su padre (guía) con un libro voluntariamente muy abierto (invitación), el libro se describe como un perro (lomo y rabo) el perro se sabe mascota de Hades y de Satanás y Anubis (Mitología Egipcia) se representa como un hombre con cara de perro, el guardián lo introduce en un nuevo Hades (la literatura).

La imagen de la calavera se asocia con el demonio en la tradición judeocristiana, en la cual el Satanás se compara con la muerte. El submundo que conoció Cemí en sus sueños es el mismo que está en los libros, podrá estar en un mundo donde él no es extraño, donde lo único que debe hacer es leer, lo cual no perjudica su asma.

Aunque Cemí reconocía de inmediato la voz de su padre, le asustaba ese disfraz de muerto. Le aterrorizaba que su padre jugara una burla donde él era el muerto (144).

El tópico barroco de que cada persona tiene un disfraz porque ese ha sido el papel que le ha dado el destino, no puede ser más claro, el padre de Cemí se disfraza de muerto, pues ese es su destino, su hijo lo percibe y se asusta, pero no puede hacer nada por cambiar esa suerte: “(...) después yo sé que Rialta interpretará su destino, que será abrir el destino de sus hijos, en forma irreprochable” (153).

El destino vuelve a parecer con el mismo carácter que tuvo para los griegos, tan importante también en el Barroco español, en obras como *La vida es sueño*, nadie escapa a su destino, nadie: “Que ya no se lo podría decir más; que al estar muerto, era el silencio escondido detrás de la puertas, el que le traería pavor” (157).

Si el silencio da pavor, por oposición, la palabra da confianza, es así como Cemí acepta su destino, ya no escuchará la voz de su padre, pero tendrá que hacer algo para evitar el silencio: escribir.



## Capítulo VII

Este capítulo narra la muerte del Coronel José Eugenio. La familia, aunque devastada, sigue adelante. Es el capítulo que define el destino de Cemí. Además, el Alberto, pues es en este capítulo que Santurce le anuncia la condición tan grave de la señora Augusta. Aparece, brevemente, Oppiano Licario quien es designado por el narrador como “el mediador”, pero de nuevo, su presencia está relacionada con la muerte.

### El cuadrado escénico

La casa, símbolo de seguridad, estabilidad, confianza se ve ensombrecida por la partida del coronel, es característico, como ya se ha hecho notar, que la casa sea una extensión de quienes la ocupan y por tanto, no es de extrañar que sufra del mismo modo que sus habitantes y lo exprese como un ser vivo. El narrador relaciona constantemente las persianas con los ojos, la metáfora puede hacer pensar que siempre se observa tras un velo, tras las cortinas, del mismo modo que ocurre en el teatro, es decir, se está participando constantemente de la actuación.

La casa del Prado, donde Rialta seguía llorando al Coronel, se expresaba por las dos ventanas de su pórtico. Una verja de hierro aludía a un barroco que desfallecía (...) Ambas ventanas, de las que una era también puerta, eran seguidas por dos puertas con persianas. Después, dos piezas de madera se plegaban, cerraban en su totalidad las dos piezas anteriores, que abrían la sala del portal. La puerta que sólo servía como ventana, era muy codiciada los días de carnaval, regalaba una posición muy cómoda para la visión, y daba un resguardo para la irrupción violenta de las serpentinas, para el fluir de las gentes llenas de gritos y de gestos en aspa o esgrima sonambúlica (158).

La ventana que permite observar el carnaval de la vida, del mundo, en esta descripción se retoma este tópico barroco, el mundo es un carnaval en el que todos

participan, todos llevan una máscara, interpretan un personaje y siguen un camino que fue señalado con anticipación. Se anhela observar la mascarada, convertirse en espectador, participar de manera indirecta, se puede comparar esta posición con la de un dios que logra ver sin ser visto, por otro lado el observador no sufre desgaste, por tanto no debería morir, el que observa podría alcanzar el mito alquímico de la inmortalidad. La posición de la ventana se presume ventajosa por dos motivos: permite observar y permite resguardarse de lo que sucede afuera. Los gestos en aspa o esgrima, sugieren ser violentos, filosos, hirientes. Quien consigue estar en la ventana, consigue escapar del dolor, de la muerte.

Rialta, seguida de Baldovina enmudecida, comenzó a cerrar desde la puerta mayor, todas las demás y la puerta entreabierta que daba al zaguán. Cuando Rialta y Baldovina fueron a cerrar la puerta principal, salieron al portal, y en la esquina pudieron ver a Alberto, rodeado de un pequeño coro, vociferando, provocando que todo el que pasase cerca de él, se detuviera e interrogara qué le pasaba a aquel hombre, que en la segunda parte de la mañana se detenía para hacer detener a los demás. Después que Rialta y Baldovina cerraron todas las puertas, se retiraron al último cuarto, comenzando a temblar, cuando oyeron los golpes de Alberto en las persianas, después con más fuerza en la puerta principal, (159).

Se muestra a Alberto como un ser temible, de quien Baldovina y Rialta huyen, un personaje que mientras se detiene provoca que todos se detengan. Alberto pide entrar, desea traspasar la puerta, regresar al hogar, pero no viene con la humildad del hijo prodigo, por el contrario, llega cargado de soberbia, se había mencionado en el capítulo V, la relación que existe entre Alberto y el demonio, aquí se recuerda, pues vuelve a ser un personaje temible y orgulloso, soberbio: “José Cemí se asomó desde el primer cuarto, y pudo ver a su tío con la cara muy enrojecida y los ojos surcados por unas fibrillas rojas, sierpes irritadas” (160).

Cemí observa desde el primer cuarto, está mirando el carnaval, la cara muy enrojecida, es una metáfora para referirse al papel de Alberto dentro de la mascarada, es el diablo: furioso y con ojos como serpientes. El demonio y la serpiente, del mismo modo que en la tradición judeocristiana se relacionan en este caso.

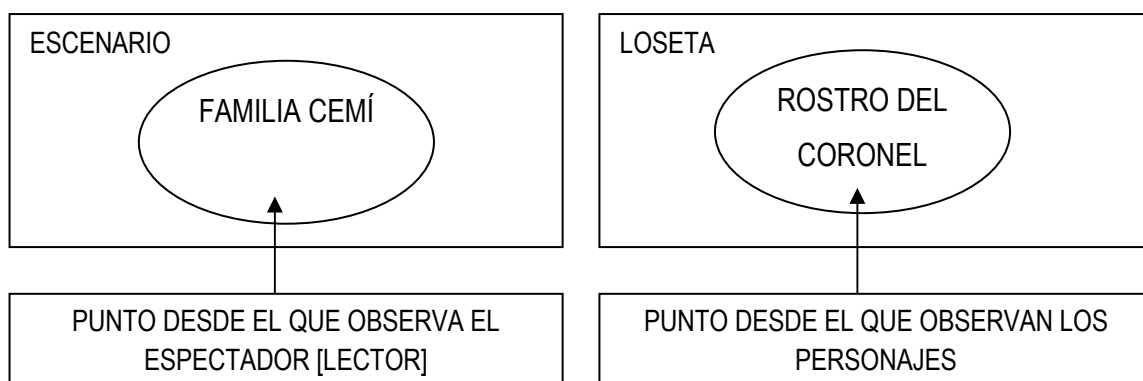
Alberto se sentaba en una pequeña silla, estableciéndose en esa relación de muebles, la misma relación que se establecería entre el tono imponente de doña Augusta y la presencia silenciosa, humilde, más humillada que humilde, del tío Alberto (160).

El recurso narrativo es sumamente escénico, casi se pueden ver las sillas, la relación de poder entre los personajes, que a nivel teatral juega con los elementos de escenografía, se coloca en la silla más grande al personaje que se encuentra en una mayor situación de poder y en la más pequeña al personaje más indefenso. Cuando se hace la aclaración de que la actitud de Alberto es más humillada que humilde, se mantiene firme la idea de que el demonio no se comporta con humildad, puede ser humillado (como en el mito judeocristiano), pero no humilde: “El cuadrado formado por Rialta y sus tres hijos, se iba trocando en un círculo” (161).

El cuadrado evoca un escenario, el tablado de un teatro, el círculo en cambio, hace pensar en cómo están colocados los personajes dentro de esta escena, pero al afirmar que el cuadrado se cambia por el círculo sugiere que el escenario deja de ser un punto importante para la vista del espectador y toda la atención se concentra en la actuación de los personajes.

La concentración de la voluntad total en las losas y en el ritmo de la pelota, fue aislando las losas, dándoles como líquidos reflejos, como si se contrajesen para apresar una imagen. Un rápido animismo iba transmutando las losetas, como si aquel mundo inorgánico se fuese transfundiendo en el cosmos receptivo de la imagen (162).

Reaparece la característica lezamiana de reproducir lo que ocurre internamente a los personajes en los objetos que los rodean, pero en este caso, la sensación no sólo la viven los personajes, pues le ocurre lo mismo al espectador:



En ambos casos el cuadrado deja de ser foco visual para dar espacio a un círculo (místico), en el que se está efectuando un ritual, para los espectadores la familia que se reúne a jugar, para los personajes la aparición de su padre que ocurre cuando dejan de enfocar el cuadrado (loseta) para dar espacio a otra dimensión de la materia, el piso deja de ser lo que es y se convierte en la presencia, la aparición del Coronel:

De pronto, en una fulguración, como si una nube se rompiese para dar paso a una nueva visión apareció en las losas apesadas por el círculo, la guerrera completa del Coronel, de un amarillo como oscurecido, aunque iba ascendiendo en su nitidez, los botones, aun los de los cuatro bolsillos, más brillantes que su cobrizo habitual. Y sobre el cuello endurecido, el rostro del ausente, tal vez sonriéndose dentro de su lejanía (162).

Pasada esta escena, lo siguiente que se narrará rectificará el carácter teatral de la novela: —¿Qué tal la numerosa familia? No se ve a nadie por aquí, vengo a tomar el mejor café de La Habana antigua—. Baldovina corrió a abrir la puerta. ¿Cómo está usted, caballero Demetrio? —la llegada de este regocijado personaje, puede decirse que restableció la armonía la casa de los Olaya. Augusta, borrando totalmente la anterior lamentable escena, salió a recibir a su hermano (163).

Se cambia de escenografía, se introduce un nuevo personaje y la obra da otro giro. El narrador recalca la categoría teatral del anterior acontecimiento, pues se refiere

al mismo como una escena: “Hay que estar como si no se supiese su llegada, pero al mismo tiempo prepararlo todo” (162).

En este caso la referencia al teatro es más notoria, el teatro es el espacio donde se actúa con naturalidad, pretendiendo ser espontáneo, pero se conoce, mejor, se ha ensayado cada gesto, esto es lo que se puede transparentar en las palabras de doña Augusta: hay que disimular que esto es una actuación, hacerla parecer natural, como si nunca se hubieran preparado para desarrollarla.

## Capítulo VIII

Este es, sin duda, el capítulo más conocido de la novela, pues concede al lector un alto nivel de erotismo. El capítulo narra los juegos sexuales de dos personajes idénticos en cuanto a sus características, personajes que experimentan sexualmente sin ningún tipo de prejuicio. Finalmente, aparece rol que los engloba: Godofredo, el diablo.

### El personaje del diablo

Se describe el interior del colegio que se divide en dos patios, el escenario se bifurca, la apuesta escénica apunta hacia la dicotomía. El criterio para dividir los grupos es la edad, por tanto se podría relacionar esta separación con el tiempo (el paso del tiempo) que en el barroco desató el tema del *carpe diem*. El elemento que une o conecta estos dos espacios es la batería de baños y aunque se establece un horario para que los jóvenes realicen sus necesidades, se explica que no es tan rígido, pues tras la muerte de un alumno por tener que luchar contra su cuerpo, los profesores han tenido que ser más condescendientes y basta con pedirlo para que el maestro acceda a que sus pupilos salgan al baño (en cualquier momento) de este modo se propone la dicotomía acto espontáneo/ acto ensayado (ritual):

Era el encargado de vigilar el desfile de los menores por el servicio, en cuyo tiempo de duración un demonio priápico se posesionaba de él furiosamente, pues mientras duraba tal ceremonia desfilante, bailaba, alzaba los brazos como para pulsar aéreas castañuelas, manteniendo siempre toda la verga fuera de la bragueta (199).

Nuevamente la acción de orinar se muestra como un rito, una suerte de ceremonia que trasciende el acto biológico. Farraluque, es el guardián, custodia a los muchachos,

sin embargo, sus movimientos no son espontáneos, se muestra con acciones propias de un ser poseído, lo importante es que el modo en que se mueve este personaje deriva otra dicotomía: farsa-drama. Un personaje farsesco que se opone al resto, mientras los otros actúan de manera natural, Farraluque lo hace como un títere, movido por una fuerza externa se convierte en un muñeco o títere y no en un actor: “El cinismo de su sexualidad lo llevaba a cubrirse con una máscara ceremoniosa” (200).

Se muestra a Farraluque como un demonio sexual, que incita al goce de la carne, se lo cubre con una máscara, pues su papel dentro del teatro lo amerita, este personaje se describe con características exageradas que lo hacen parecer un personaje de carnaval, por otro lado se debe recordar que su escenario es un patio, o sea, un espacio abierto, semejante al de las mascaradas, además, este demonio, funciona como una marioneta o títere del narrador, pues sus movimientos son (como se describe en la cita anterior) producto de un estado involuntario (de trance): “José Cemí tuvo oportunidad de contemplar otro ritual fálico” (200).

Se insiste en el carácter ceremonioso que rige la conducta de Farraluque, pero como observa Huizinga, es mínima la actitud que separa al rito del juego y del teatro. El narrador seguirá llevando los movimientos de éste personaje como si se tratara de un muñeco, no de un actor. El personaje enmascarado no amerita tanta elaboración, pues la máscara sustituye el trabajo de construcción que sufre o desarrolla el actor.

Quando Farraluque saltó sobre el cuadrado espumoso por el exceso de almohadones, la mujer se curvo para acercarse a conversar con el instrumento penetrante (207).

Se observa que se da a la mujer el trabajo de actuación más elaborado, a Farraluque, en cambio le corresponde moverse (del mismo modo que un títere) o una pieza de ajedrez, el movimiento del personaje recuerda al del caballo (que es la única pieza con la capacidad de

saltar) durante una partida: brinca hasta el cuadrado (en este caso blanco) que desea ocupar.: “Farraluque sintió algo semejante a la raíz de un caballo encandilado mordido por un tigre recién nacido” (207).

La relación del personaje con la pieza de ajedrez se hace más explícita en esta cita, se describe una relación sexual como una batalla, dos piezas que combaten una frente a otra, el resto de emociones vendrían a ser las emociones que experimenta cada uno. La relación del sexo con la batalla y de la batalla con el ajedrez, podría explicarse en el principio chino del yin y el yan (blanco y negro) la dicotomía carne-espíritu, bien-mal, podrían producir el que se entienda el sexo como un combate, pero no interno, sino el combate entre dos guerreros o dos fuerzas, igualmente poderosas, que deben convivir en equilibrio. La propuesta escénica, podría partir de esta premisa, así como la manera de conducir a Farruleque dentro del mismo: “Las primeras divisiones que rodeaban todo el cuadrado, estaban dedicadas al carbón, ya muy dividido, para que los clientes se lo fueran llevando en cartuchos” (209).

Esta vez, se transporta al cuadrado negro del tablero, para rendir la misma batalla, pero en esta ocasión su contrincante también lleva antifaz, el trabajo de actuación no recae en ninguno de los dos, ambos delegarán en la máscara su responsabilidad de construir. El carnaval, es un festejo ligado con el desenfreno, pues las personas se ocultan (disfrazan sus prejuicios) y actúan ajenas a la culpa o la carga social, quizá es por eso que se muestra en esta escena el sexo entre dos hombres, que al enmascararse dejan de actuar socialmente como se espera de ellos y permiten saciar sus apetitos sexuales.

Luego de estas escenas, en las que predominan los rasgos exagerados, propios de la farsa y se canta al sexo, que es en última instancia el acto más primario para exaltar a la vida, la escena, ya no en el movimiento de piezas de un tablero, sino por medio del concepto, vuelve a la dicotomía, pero esta vez los conceptos invitados son: vida-muerte: “Cemí oía la escena



con indiferencia, (...) Desde la muerte de su padre, Cemí asociaba toda separación a la idea de la muerte” (213).

El narrador, lleva al lector con sus personajes a enlazar estos dos conceptos, como lo hiciera Darío con su soneto *Lo fatal*: “y la carne que tienta con sus frescos racimos/ y la tumba que aguarda con su fúnebres ramos”. El narrador establece este mismo *coupling*, lleva al lector a los excesos de la carne para luego mostrarle como otra máscara del carnaval la muerte:

Pero la muerte que la trabajaba ya por dentro, era aún más majestuosa que su innata majestuosidad(...) La marcha del tren, en la rapidez de las imágenes que fijaba, le daba al rostro de doña Augusta, miradas de respuntes que se deshacían de una figura oscilante hacia una nada concreta como una máscara (214).

De este modo, el narrador, hace interactuar a las dos máscaras últimas que definen el paso de todos en este carnaval que es el mundo: vida y muerte se confrontan, como las máscaras de la tragedia y la comedia, emblema y principio del teatro occidental.

El tópico barroco del *carpe diem*, se hace presente en su versión epicúrea: gozar los placeres de la carne, mientras se pueda antes de que la parca llegue a segar la vida, se exhorta al espectador o al lector para que reflexione sobre los deleites de la juventud y luego que medite sobre la muerte: “Lo demás de la excursión al ingenio Tres Suertes, fue pura estampa, que hizo retroceder la conversación a una categoría de telón de fondo” (215).

Cemí, realiza un viaje, el primero de su vida al que va sin su madre y hermanas, en este viaje conocerá a dos personajes muy importantes: Fronesis y Foción se convertirán en los primeros amigos de Cemí. Por medio de Fronesis se introduce un nuevo demonio: Godofredo.

—Ahí viene Godofredo el Diablo—dijo Fronesis, para romper la monotonía de los veedores, aunque procurando que sólo Cemí lo oyese (...).

Pasaba frente al grupo estacionado en el contorno de la cubeta, un adolescente de extrema belleza, de pelo rojizo como la llama del azufre (216).

—Ahí viene otra vez Godofredo el Diablo.— Cemí dirigió sus miradas en la misma dirección y vio cómo se acercaba el entuertado pelirrojo. Venía silbando una tonadilla dividida como los fragmentos de una serpiente pintada con doradilla (218).

Se describe a este personaje destacando elementos que tradicionalmente se asocian a la figura de Satanás: el rojo, el azufre, el ser tuerto y una de las características que tuvo como ángel: la belleza. Godofredo, podría juzgarse como otro demonio priápico, pues es quien inicia a Foción en lo sexual: “Mientras preparaba la colación fuerte, se escapaba para echarle un vistazo al embriagado sabatino, vio las rondas luciferinas de Godofredo” (219).

Godofredo perdió su ojo por sostener aventuras sexuales con el joven Pablo, además se dice que perdió la razón, recuerda el mito del pecado original, pues la lujuria es castigada con la pérdida.

## Capítulo IX

Este capítulo narra cuatro días de la vida universitaria de José Cemí. El primer día tiene lugar una manifestación estudiantil, que Cemí observa asustado, hasta que Foción lo rescata de la turba. Las narraciones permiten conocer a los amigos de Cemí, es un capítulo esencial para adentrarse en el análisis de esta novela.

### El cuerpo y la sombra

La narración se realiza de tal modo que todo se muestra en el nivel del parecer, no en el de ser, todo se actúa, se parece a lo real, pero no es real:

Después hizo una reverencia como si recogiese flores en la falda (223).

Los personajes son estudiantes universitarios que recorren los pasillos de Upsalón, entre ellos sobre sale uno, por su papel:

El que hacía de Apolo, comandaba estudiantes y no guerreros (224).

El que hacía de Apolo parecía contar de antemano con las empalizadas invisibles que se iban a movilizar para detener a la caballería en los infiernos (224).

El que hacía de jefe de la caballería ocupó el centro de la plaza, (224).

El que hacía de Apolo, de perfil melodioso, había señalado los distintos lugares en la distancia, (226).

El que tenía como la luz de Apolo, lanzaba una soga para atrapar el bronce que estaba sobre el pedestal (229).

El énfasis del narrador en el papel que desempeña el personaje, esconde la identidad de quien actúa, es más importante su actuación, que cualquier otro rasgo que pudiera definir a la persona.

Jaime Valdivieso, analiza este pasaje como: “una alegoría de la guerra de Troya, donde se alude directamente al líder estudiantil como Apolo” (Cacheiro: 2001, 14).

En cualquier caso, el joven sólo es una representación, una pieza dentro de la gran tragedia, un personaje protagónico, es un tópico del barroco que la realidad imita al arte, por eso no es extraño que todo se narre como si fuera una obra y no un hecho real, hay una clara intención del hablante de recordarle al lector que los hechos son ficticios, que nada de lo que se observa forma parte de la realidad, o mejor, que la realidad como tal no existe, que el mundo es un inmenso teatro y que cada uno desempeña un papel, pero es sólo una intervención pasajera, la verdad se haya más allá de la vida, lo único verdadero es la muerte y lo que venga después de ésta, cuando el ser humano se haya liberado de su “destino” o de la máscara que lo oculta dentro del gran carnaval que es la vida.

Respecto al dios que personifica este joven Pérez Rioja señala:

Apolo es sumamente complejo: a la vez, personificación del sol y divinidad de la luz, de la música, la poesía y la elocuencia, preside el cortejo de la nueve Musas. Se le considera también dios protector de los profetas y de los cantores, así como de la juventud. Plásticamente se representa al dios Apolo como un joven imberbe, porque el sol no envejece, desnudo o con una clámide, portador del carcaj y las flechas—símbolo de los rayos solares—y de la lira, armonía celeste (Pérez Rioja: 1962, 65).

El *casting* es pues idóneo, un joven valiente que lidera al resto, emana, según el narrador, *como la luz de Apolo*, o sea, su personalidad enérgica lo lleva a colocarse como cabecilla de la operación, los demás están atentos a sus movimientos y siguen sus órdenes.

El mundo como laberinto, es otro tópico del arte barroco que se retoma en este pasaje:

Entre tantos laberintos, la dispersión iba debilitando la caballería. Su conjunto ya no operaba en su nota coral, sino cada soldado volvía persiguiendo a uno solo de los estudiantes, (227).

La descripción es completamente escenográfica, se marca el espacio y la colocación de los personajes dentro de este escenario, Upsalón, la universidad, se convierte en un laberinto, existe aquí la idea de perderse en el conocimiento. El laberinto en el cual se extravían estos jóvenes es el patio de la universidad, cuya escalinata es inmensa y tiene como figura principal a la diosa Atenea, quien representaba la inteligencia y la sabiduría para los griegos, de algún modo, esta figura, se convierte en el Minotauro, sólo quien sea llevado por el hilo de Ariadna, logrará no perderse en el conocimiento, salir victorioso de este laberinto.

estaba como en duermevela entre la realidad y el hechizo de aquella mañana. Pero intuía que se iba adentrando en un túnel, en una situación en extremo peligrosa, donde por primera vez sentiría la ausencia de la mano de su padre (228).

El personaje confunde el sueño y la realidad, esta realidad confusa, se presenta como un túnel, un lugar oscuro por el cual Cemí tiene que atravesar y esta vez sin el apoyo de su padre, los conflictos en la universidad continúan y el protagonista de *Paradiso* no puede escapar de su entorno, la figura autoritaria y marcial de su padre, quizá, le infundiría valor, sin embargo, ya no está, hay una toma de conciencia de la pérdida, un duelo que se asume, sin embargo, Cemí se refugia en el sueño, para no enfrentar la realidad, recuerda un poco la toma de conciencia de Segismundo, quien al creer que todo lo vivido fue soñado decide actuar bien, pues toda la vida es sueño, igualmente Cemí, decide hacer lo que su padre le hubiera exigido, pues, puede estar soñando su ausencia:

Cemí mantuvo el recuerdo de su sonrisa, ofrecida como un artificio que se hacía naturaleza, por la facilidad con que se mantenía en su apariencia vivaz (229).

La descripción vuelve a ser la que se hace de un actor, el arte imita la naturaleza, el artificio, la sonrisa fingida parece natural, por el tiempo que Fronesis logra mantenerla. El narrador recuerda que todo es actuado, que ni siquiera los gestos pertenecen o corresponden a lo real, sigue ubicando a los personajes y los acontecimientos en el nivel del *parecer*, no en el del *ser*.

A mí ese hecho, como te decía, de la muerte de tu padre me dejó sin respuesta, pero siempre he soñado, y esa ensoñación será siempre raíz de mi vivir, que esa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta. Algunos impostores pensarán que yo nunca dije estas palabras, que tú las has invencionado, pero cuando tú des la respuesta por el testimonio, tú y yo sabremos que sí las dije y las diré mientras viva y que tú las seguirás diciendo después que me haya muerto (231).

La madre de Cemí lo recibe después de haber atravesado el túnel; es como un nuevo nacimiento, se atraviesa un conducto oscuro y se llega a la luz para ser recibido por la madre. La madre le pide que intente lo más difícil y que busque lo que se manifiesta y lo que se oculta, le comenta cómo la muerte de su padre le parecía un hecho inexplicable para el cual no tenía respuesta; sin embargo, ahora comprende que la respuesta está en la transfiguración y el testimonio de él, pero, además le dice que algunos impostores pensarán que ella nunca dijo esas palabras, es como si pensara que alguien pretende usurpar el lugar de su hijo y quien pretenda hacerlo no lo conseguirá, pues desconoce este parlamento.

La escena es sumamente teatral, incluso se toma en cuenta al espectador, que tratará de negar lo que ella dice, pero no podrá, pues su testimonio se confirmará en la respuesta de Cemí, además encarga a su hijo de repetir estas palabras cuando ella muera, sólo hay un modo de que las palabras dichas permanezcan después de la muerte en boca de su enunciador, sólo quien escribe rescata sus palabras de la muerte o en el

caso de personajes como Sócrates, Jesucristo y otros, fueron sus discípulos quienes se preocuparon por salvar sus enseñanzas del olvido y se dedicaron a escribir por sus maestros, eso es lo que pide Rialta a su hijo, que escriba, que rescate sus palabras de la muerte, de este modo habrá una respuesta, una redención de la muerte del Coronel.

Sé que esas son las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida, después de las que leyó en los evangelios, y que nunca oírás otras que lo pongan tan decisivamente en marcha, (231).

Se comparan las palabras de Rialta con las del evangelio, quizá, porque del mismo modo que Jesucristo habló a sus discípulos para que llevaran su mensaje a otros, así la madre de Cemí lo exhorta a escribir, a dar testimonio y no olvidar las palabras que le ha dicho, le pide que las repita después de que ella muera.

La siguiente escena es un duermevela de Cemí, quien confunde el sueño con la realidad, o más bien lo funde y sueña escenas ya vividas, algunos de los personajes de sus sueños son muchachos de Upsalón, pero llevan máscaras, otros son productos de sus lecturas y además está su familia y sus amigos: Fronesis y Foción. El tema de Calderón de la Barca, se recuerda en este pasaje, pues el sueño y la realidad se unen, la verdad es una arista de sueño y cada uno vive soñando su papel en el mundo.

Tenía una crisis sexual que se revelaba en una falsa y apresurada inquietud cultural, que se hacía patológica ante las novedades de las librerías y la publicación de obras raras. Foción lo sabía y se gozaba en meterlo en un laberinto para verlo atormentarse. Apenas había salido de la librería, el librero entró a la trastienda y comenzó a reírse de la broma cruel. Se rió el librero, pues Foción permaneció inalterable. Cemí apresuró el paso para evitar encontrarse con Foción (237).

Vuelve la idea del conocimiento como laberinto: quien no tiene una guía adecuada, se pierde; además quien trata de desempeñar un papel que no le corresponde es objeto de burla, no se puede actuar con otro papel, cada uno debe desempeñar el que le corresponde y no otro: Se veía que era otro, menos arrogante, más en personaje secundario (238).

Cuando Cemí se acerca a hablar con Foción, este toma un papel secundario, nuevamente el narrador recuerda que todo es un teatro, Foción actuaba frente al joven

de la librería, pero también actúa ante Cemí, su personaje cambia la actitud neroniana e irónica ante Cemí, pues éste no está tratando de actuar en un papel que no le corresponde.

Dicen que es alguien que está vivo en la muerte, que recorre el castillo buscando la eternidad de su alianza (241).

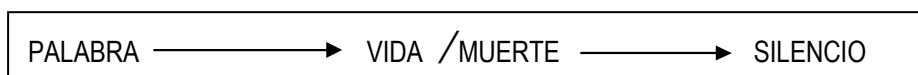
Recordó cómo también se decía que su padre se aparecía en El Morro de noche en el pabellón donde daba su clase, buen cumplidor de su sentido misional aún después de muerto (242).

Esta escena recuerda la sombra del joven Hamlet, cuando los guardias le informan, que la sombra de su padre se aparece en el palacio. No existe tanto dramatismo en Cemí, pero el paralelismo entre ambas obras se limita a la pérdida del padre y su reaparición, después de la muerte en un lugar custodiado.

los más frecuentes temas taoístas eran el espejo, el andrógino, el Gran Uno, la esfera, el huevo, el tigre blanco, el búfalo y desde entonces, cuando el taoísmo tiene la desgracia de decaer, tiene después la desgracia de ponerse de moda (249).

El andrógino es una de los temas que aparecen con mayor frecuencia en esta novela, herencia de la alquimia y del Tao, la estrategia de presentar las relaciones como tríadas, es otra manifestación del taoísmo en *Paradiso*: “Lo único que me lleva al silencio es cuando percibo la sensación de muerte” (256).

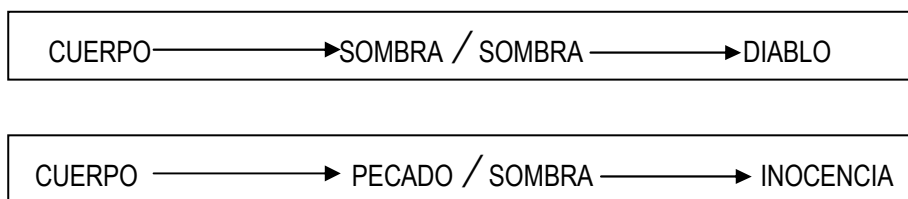
El silencio asociado con la muerte, el bullicio, el carnaval se asocia con la vida. En el discurso barroco se observan también este tipo de opuestos. Los poemas del *carpe diem*, por ejemplo, exhortaban a gozar de la belleza antes de que el tiempo la arruinara, entonces primero se expresaban los adjetivos asociados al disfrute y luego los relacionados con la muerte, la oposición en este caso es:



Y como el cuerpo es imagen de Dios y la sombra es imagen del diablo, es hablar de algo que lo mismo puede ser creador en Dios, como puede ser creador en el diablo (259).



El narrador presenta otra oposición:



La creación no está sujeta a preceptos morales, lo mismo que es semejanza del bien (Dios-cuerpo) proyecta algo que se le opone (sombra-diablo), sin embargo, es Foción quien conjuga estas dos mitades, quien encuentra las mismas condiciones en ambas entidades.

el diablo jugó otra partida, creó dentro de la caída otra caída. El hombre procreó dentro de lo concupiscible, pero con esa segunda caída o concupiscencia el diablo lo vuelve a llevar a su estado de inocencia, al mito indiferenciado. Es decir, el hombre va a la mujer con concupiscencia, pero el hombre vuelve al hombre por falsa inocencia, por la sombra que el demonio le regala como compañía de su cuerpo, por laberinto intestinal respirante, por escorpión que asciende en busca de la vulva para matar a su hembra (265).

El cuerpo y la sombra en este pasaje se invierten, en el sentido que uno evoca el pecado y el otro la inocencia, sin embargo, tanto el cuerpo como el alma son creaciones del diablo: en esta obra el demonio tiene un papel de creador, es quien le regala la sombra (el doble) al ser humano; el narrador habla del mito indiferenciado, o sea, el andrógino. En este capítulo se alude varias veces a este mito:

Por la presión de los mitos androginales, (262).

Platón el dialéctico de los mitos androginales (263).

no se altera por el andrógino o por la diada universal, hay una categoría superior al sexo, que recuerda los mitos androginales o al que se proyecta sobre los misterios complementarios (264).

El amor, dice, mata «lo que hemos sido», la sustancia que recuerda, los mitos previos al dualismo de los sexos, para que lleguemos «a ser lo que no éramos» (264).

El andrógino uno de las búsquedas alquímicas, aparece con mucha fuerza en este capítulo, el andrógino se convierte en una figura de síntesis, donde conviven dos realidades, dos seres opuestos, en uno solo que armoniza las dos fuerzas. Es como cuerpo y sombra, que armonizan en tanto los dos son un producto fabricado por el diablo y dado a los hombres y mujeres. De algún modo la sombra es una proyección, por tanto, no deja de ser interesante esta teoría, una relectura del Narciso, el hombre que se enamora ingenuamente de sí (por extensión de sus semejantes hombres) mientras pecaminosamente de la mujer (lo otro) y para evitar estos inconvenientes, lo ideal sería volver al principio, al andrógino.

Este capítulo cierra con alucinación de Cemí, en la cual describe un carnaval tumultuoso, saturante, en donde las figuras centrales son: un colosal falo y una gigantesca vulva.

Formando como la cara de la carroza, una vulva de mujer opulenta, tamaño proporcionado al falo que conduce la carreta, está acompañada por dos geniecillos que con graciosos movimientos parecen indicarle al falo el sitio de su destino y el final de sus oscilaciones (270).

El carnaval es otro de los tópicos del barroco que se hacen presentes en esta novela, este es un carnaval priápico, de directas alusiones sexuales, construido magistralmente. La narración es una descripción perfecta, una puesta en escena del relato. También hay en este carnaval una unión simbólica de los principios masculino y femenino. Es curioso que están únicamente el falo y la vulva, los genitales, despersonalizados, simbolizados por sí mismos. Es tal vez, un intento de unir estos dos elementos, fusionarlos en el andrógino originario.

## Capítulo X

Este capítulo narra la relación amorosa de Fronesis y Lucía y la relación “casual” de Foción y “El pelirrojo”. Además Foción le cuenta a Cemí sobre la locura del padre de Fronesis. El capítulo transcurre en medio de las charlas filosóficas y amistosas de estos tres personajes.

### La locura del mundo

El mundo como obra de arte, de este modo empieza el décimo capítulo de la novela, las conversaciones cotidianas se convierten en literatura, la realidad imita al arte, se escucha pensando en el discurso literario que existe tras el discurso real: “Pensaba también en la novela que yacía oculta detrás de aquellas palabras” (271).

Inmediatamente después hay una oposición entre el azar y la elección, sin embargo, ambos conceptos se asumen como parte del destino:

Sentía que en su conocimiento de Foción había azar, pero que en el de Fronesis había elección. Sentía también que en ese azar y en esa elección había idéntico destino (271).

La visión de mundo del Barroco, incorpora el destino irrenunciable, nadie puede escapar de su sino.

Estamos hechos, sin duda, para formar la tríada pitagórica –dijo Fronesis–, el azar me une con Foción en el Hades del cine y el azar nos une con Cemí en la luz (276).

Se reafirma la noción de destino, estaban predestinados a conocerse y a conformar la tríada, el vínculo entre Fronesis y Foción, en primera instancia y luego la relación Foción-Cemí, que arrastraría a Fronesis, irremediabilmente. La estructura triangular se

mantiene a lo largo de la novela: “Pero Fronesis es para mí –hizo una pausa y miró a Cemí con tristeza–, claro enemigo inconsciente, el que me destruye” (280).

Fronesis, se muestra como un alter ego de Foción, estos personajes son dobles y Cemí constituye la síntesis de ambos. Foción relaciona a Fronesis con su parte más oscura; sin embargo; Maximino Cacheiro observa la oposición de este modo: “Fronesis encarna la antítesis de Foción: él es el virtuoso, el claro, con relación a Foción que es el demoníaco, el oscuro” (Cacheiro: 2000, 202).

Foción concede a Fronesis la característica de demonio porque lo desea, representa para él una tentación, el diablo es quien tienta a Eva y Adán en el mito judeocristiano, del mismo modo, Fronesis, sin quererlo, provoca a Foción.

–Quizá la resultante sea ese retrato que tú has hecho del hombre venturoso (281).

Foción reaccionaría procurando por todos sus medios destruir el retrato clásico de Fronesis, que a medias había hecho Cemí (281).

Los personajes se relacionan siempre con el arte, se habla de ellos en términos “artísticos”, no en términos “reales”, no se asocian a la realidad, sino al arte, pues en el Barroco el mundo es un teatro, una representación, la impresión que se tenga de las personas corresponde al retrato, no a la idea.

La narración conserva el espíritu melancólico del período Barroco:

Es asmático su incorporación anormal del aire lo mantiene siempre tenso, como en sobreaviso, tiende a colocarlo todo en la escala de Jacob, entre cielo y tierra como los semidioses. Su cara tiene algo raro, como una tristeza irónica, parece decir, todo puede llegar a la grandeza, pero todo es una miseria, qué le vamos a hacer (289).

No hay demasiada esperanza en el futuro, aún Cemí, de quien se espera sea quien transmita la historia de su familia, se describe como un personaje enfermo, su enfermedad le da lucidez, pero, esa lucidez le muestra un mundo sin optimismo. El pesimismo que caracterizó el arte barroco se hace presente también en *Paradiso*.

En este capítulo se introduce otro personaje, un pelirrojo al que también se relaciona con el demonio como a Godofredo: El pelirrojo ni siquiera se

esforzaba en fingir que no le interesaban esas preguntas. Su rechazo a admitir que había alguien más dentro del círculo luciferino, era de una indiferencia hierática, (290).

Foción lo invita a su casa, el muchacho lo sigue como si fuera una sombra, sin hablar una palabra, a veces, este personaje parece muerto, podría ser que en efecto fuera un demonio, una sombra. Al llegar a casa de Foción el narrador explica:

Cuando alguien lo visitaba, como para aclararle su carácter por medio del animismo de los objetos que lo rodeaban, señalaba el Narciso y decía: la imagen de la imagen, la nada. Señalaba el aprendizaje del adolescente griego, y decía: El deseo que conoce, el conocimiento por el hilo continuo del sonido de los infiernos. Parecía después que daba una pequeña palmada en las ancas del búfalo montado por Laotsé, y decía: El huevo empolla en el espacio vacío. Eso lo hacía Foción los días en que estaba para burlarse de sus visitantes con un poco de escenografía para aquellos, que, como él gustaba de decir, necesitan un primer acto con muchos personajes que tropiezan unos con otros(291).

Le dijo al pelirrojo que podía sentarse mientras él preparaba la bebida. Se apartó como unos cuatro metros, dándole la espalda al diablejo (291).

Foción se burla de sus visitantes, o sea, se burla del lector, pues también el lector es llevado a su espacio por medio del narrador, también el lector es objeto de su burla, entonces también se considera al lector como alguien que necesita un primer acto con muchos personajes. Hay una expectativa de lector, del cual puede burlarse, igual que se burla del diablillo al que encuentra en la calle.

¿A usted qué le puede importar—siguió diciéndola voz—, que yo tenga frío, que yo pase hambre, si todos ustedes lo que tienen es una idea fija devoradora, que los hace más hambrientos que los lobos? (292).

En este caso se presenta el tópico barroco *homo homini lupus*, el hombre lobo del hombre. El pelirrojo confronta a Foción con esta frase, sin embargo, la respuesta que obtiene lo deja perplejo, pues Foción se quita la camisa y le señala el círculo que se había dibujado para noerrar el disparo, pues pensaba quitarse la vida, el pelirrojo abandona su intención de matarlo. Foción al día siguiente se marcha, como lo tenía pensado.

Fronesis y Cemí continúan sus discusiones, sin embargo, les hace falta Foción como contrapunto: –Dejemos esos temas, o por lo menos la derivación de esos temas, para el regreso de Foción–dijo Fronesis– (301).

Cemí pasea por la calle San Lázaro, cuando se encuentra con un personaje juglaresco: Eso sí, le pego a la guitarra en el mismo centro, nací poeta, hip, hip. A oír el que quiera: “*Oiga, caballero,/ el cantar yo traigo,/ traigo aquí el cantar,/ triste como el mar,/ soy un buen jilguero*»” (306).

El personaje expresa una idea que era común en el Barroco, el ser humano nace con una profesión o destino marcada, pues es su papel, el que le fue asignado en el teatro del mundo.

Fronesis le narra a Cemí la historia del padre de Foción, Nicolás Foción. La locura del médico consistía en que por la mañana comenzaba a recibir una clientela inexistente. Encerrado en su gabinete de consulta, a las diez de la mañana se dirigía a Celita, trocada ya para siempre en la enfermera Eudoxia, y le decía:

Que pase el primer cliente. Comenzaba la consulta: Lo encuentro mejor, la presión se va normalizando, siga tomando las píldoras, sobre todo nada de sal en las comidas, venga a fin de semana (314).

–Le daba la mano al vacío, se despedía con la sonriente ceremonia de un médico. Se dirigía después a Celita Eudoxia: que pase el próximo cliente. Y así daba diez consultas por la mañana y otras diez por la tarde. Todos los días desfilaban veinte personas que no existían: hablaba con el aire, le daba recetas al cesto crecido en persona (...) A las siete u ocho de la noche, de acuerdo con la extensión que le daba a cada uno de los consultantes, volvía a recuperar la razón. Entonces Eudoxia volvía a ser Celita (315).

El padre de Foción actúa en su locura como médico, del mismo modo que Segismundo actúa como rey en su sueño. El razonamiento que los mueve es el mismo: “que el mayor bien es pequeño, que toda la vida es sueño y los sueños, sueños son” (Calderón de la Barca, 1981: 122). La vida sea vivida conscientemente o sea una representación hay que actuarla, vivirla.

## Capítulo XI

En este capítulo se anuncia el fin de la amistad entre Cemí, Fronesis y Foción. Fronesis viaja, se reconcilia con su padre y se marcha de Cuba. Foción se vuelve loco y es internado en un manicomio. Esto vuelve a colocar a Cemí en un espacio de soledad. Este capítulo es el último donde se puede participar de las conversaciones de esta triada de amigos que también se complementaban.

### El actor y el coro

Fronesis y Cemí, tras intercambiar su conocimiento sobre la aritmética pitagórica, son aplaudidos por sus compañeros de clase, no obstante, esto hace que ellos comenten sobre la diferencia entre el coro y el actor (actuar u observar):

—Los que nos oían —le contestó Fronesis—, estaban ansiosos de ser simples masas corales, no participar en el ascenso del número en el canto (328).

—Ese coro que no se rebela ante la prohibición pavorosa, que no participa, que no sigue al escogido para interpretar y deshacer el *fatum*, ha venido a reemplazar a los antiguos dragones, cuya sola función era engullir doncellas y héroes (329).

Existe en estas palabras una diferenciación entre quienes enfrentan al destino, quienes se deciden a actuar y aquellos que solamente observan y aplauden la actuación de los otros. Cemí y Fronesis se deciden a llevar a cabo un papel, pero los demás, solo escuchan y aplauden su disertación, esto los pone en un lugar de espectadores. Cemí los compara con dragones, animales míticos, pero los compara con estos por la función que desempeñan: engullir. Están destinados a la única y natural función de devorar o comer, pues no son capaces de actuar, de asumir y desempeñar otro papel.

Fronesis le obsequia a Cemí un poema, el apoderarse de la palabra, el escribir los convierte en actores, es parte de lo que Cemí define como “interpretar y deshacer el *fatum*”. El actor está interpretando su papel de poeta, se permite regalar un poema a su amigo, como obsequio de despedida. Fronesis y Cemí escriben y ese el papel que deben interpretar, los otros están ahí para admirar, para aplaudir las palabras que ellos pronuncian.

### Las escenas de Fronesis

Foción le escribe una carta a Fronesis para que se encuentren, viaja a Santa Clara, en donde Fronesis está pasando las vacaciones con su familia. Cuando Foción llega a encontrarse con Fronesis, descubre con asombro, que quien llega a su encuentro es el Dr. Fronesis. Aunque le sorprende, Foción insiste en el carácter teatral y definitorio del encuentro:

Añada a todo lo anterior la ridiculez de esta escena. Oiga bien, señor, lo último que le voy a decir –al ser sorprendido por el dominio de la situación asumido por Foción, el padre de Fronesis se levantó para retirarse sin despedirse y sin mirar siquiera a su interlocutor–no quiero –continuó Foción–, incurrir en una fácil profecía momentánea, tenga la seguridad de que la reacción de su hijo a su conducta será trágica para su destino y acabara con la última posibilidad de que usted cumpliera el suyo (345).

La escena del padre que acude al encuentro del amigo de su hijo para prohibirle su amistad es tomada por ridículo a los ojos de Foción, quien se adueña de la escena y logra incluso profetizar sobre la vida de su amigo. Tanto el padre de Fronesis, como Foción, llevan la escena a un *crescendo*, es una escena muy tensa, donde al diálogo genera expectativas en quienes están como testigos. Foción anuncia una tragedia en el



destino de Fronesis, sin embargo, la tragedia la sufre el mismo Foción, su profecía en cuanto lo trágico de este encuentro se ve cumplida, pues claro, ya estaba escrita.

Una vez que Fronesis se entera de lo ocurrido, empieza a cambiar su actitud con el padre y deja de hablarle, escena que intenta disimular su madrastra:

Pasaban los días y Ricardo Fronesis no le dirigía la palabra a su padre ni a la que estaba puesta desde su nacimiento en el lugar de su madre. (...), Ricardo dejaba que su padre hablase, para no seguir el diálogo. Su madre lo retomaba para disimular la situación creada (358).

En esta narración llama la atención la frase que se usa para referirse a la madrastra: la que estaba puesta desde su nacimiento en el lugar de su madre, poner o quitar como si fueran piezas de una gran escenografía o de un tablero de ajedrez. La madre se sustituye es un rol, no un personaje. Como explica Ubersfeld:

El rol es un actor codificado limitado por una función determinada. Como el actor, el rol es una de las mediaciones que permiten pasar de un «código» actancial abstracto a las determinaciones concretas del texto (personajes, objetos) (Ubersfeld: 1989, 81).

De este modo, el narrador convierte en un rol, o sea, un actor que está condicionado o estructurado de previo a la obra, más que un personaje, el rol es una construcción arquetípica (en el sentido Jungniano). La madre, intenta disimular la situación, actúa como intermediaria en el conflicto del padre y el hijo.

El padre de Fronesis está consciente de que la situación debe cambiar, entonces decide enfrentar la escena:

Hacia un último esfuerzo, como por cumplir un itinerario, pero con el convencimiento de que esa causa estaba perdida sin apelaciones. Pero también sabía que esa escena tenía que suceder delante de María Teresa Sunster, sin la cual ese acto final resultaría insatisfactorio (358).

Está claro, que María Teresa (no interesa quien interprete este personaje) debe estar ahí, pues es lo que ocurre con los roles, está cumpliendo una función determinada

(la madre) y la escena final, donde se resuelve o se aplaza indefinidamente el conflicto entre padre e hijo, debe ser presenciada por la madre (o su rol).

El doctor evitaba su penetración verbal en la escena, sabiendo cuál era su papel por anticipado, y que al menos su silencio demoraría el desenlace, dejando la responsabilidad de los hilos conductores a cargo de su esposa. —¿Qué es lo que te pasa, Ricardito, que no nos quieres hablar? Ya sin vacilaciones, la señora Sunster se situaba en el centro de la escena y asumía su responsabilidad (358).

Se evidencia como cada uno desempeña un papel preestablecido, como cada uno asume su lugar en la obra y comienza actuar, la actuación es la única respuesta, es el único modo de enfrentar el destino, de formar parte del destino.

El conflicto se soluciona o aplaza cuando el padre de Fronesis le ofrece financiar un largo viaje, con la condición de que regrese para contarle sus aventuras.

## Cemí y Foción

En este capítulo, Cemí regresa a la soledad. Recuerda lo que decía su abuela:

(...), pero tu don de observación espera como en un teatro donde tienen que pasar, reaparecer, dejarse acariciar o mostrarse esquivas, esas impresiones que luego son ligeras como larvas, pero entonces tu memoria les da una sustancia resistente como el limo de los comienzos, como una piedra que recogiese la imagen de la sombra del pez (365).

Hay una clara equiparación entre el teatro y la vida, la vida se observa como un teatro, se narra o se escribe como una obra de teatro, finalmente, la vida que se observa puede convertirse en algo más allá de lo anecdótico, puede convertirse en arte. La vida como obra de arte o el mundo como un gran teatro que se observa y se reescribe, esto es lo que yace en el fondo del discurso de la abuela.

Cemí regresa a su soledad, sus amigos se han marchado. Fronesis parte de y Foción enloquece.

(...)ja, ja, ja, ja, ja, es evitar un mal mayor, en mi caso , ja, ja, ja, no me he suicidado, pero creo que me he vuelto loco, ja, ja, ja—. Foción se abrió toda la portañuela, extrajo su verga. Cemí pudo observar que era de un tamaño escandalosamente alargado, y se puso a orinar como Herácles la espuma crecedora de la cerveza (349).

Esta escena podría explicarse desde la lógica del carnaval, explica Bajtín:

He aquí porqué el rol esencial es atribuido en el cuerpo grotesco a las partes y lados por donde él se desborda, rebasa sus propio límites, y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo: el vientre y el falo; estas partes del cuerpo son objetos de la predilección de una exageración positiva, de una hiperbolización; (...). Todas estas excresencias y orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas (285).

En este caso, los orines producen una ruptura, podrían simbolizar el río que separará a Foción y Cemí, cuyo puente era Fronesis, pero al partir este la distancia entre ellos se hace inmanejable. La locura de Foción es un rebajamiento típico de la estética del carnaval, Foción enloquece y esto hace que su personaje pase a otro plano, ya no será la tercera base de la triada, la triada queda diluida, cada uno de sus lados busca su destino. Foción enfrenta la locura como único destino, su monomanía u obsesión por Fronesis lo lleva a enfrentar un destino de encierro, mientras a Fronesis lo espera la libertad. Uno viaja, el otro será internado. Cemí, es el único que permanece, sin embargo, debe afrontar también su destino: la soledad.

## Capítulo XII

Este capítulo tiene una estructura bastante compleja, pues se presenta en cuatro escenarios distintos. El capítulo transcurre durante un sueño de Cemí, donde el espacio o escenario juega un papel muy importante. Los personajes de los sueños son: Atrio Flaminio; un niño y su abuela; Juan Longo y su esposa y el niño, convertido en hombre.

Un escenario, dos tiempos

Este sueño presenta a un niño, cuyos padres se lo habían llevado a Canadá y, al regresar a Cuba con su familia, se convierte en el consentido de la abuela. El niño está en casa de la abuela, quien lo cuida durante el día. Mientras juega el niño corre y salta por el patio de la casa.

El patio se convierte en un espacio importante, especial; allí el niño es dirigido en el patio para que actúe sus juegos:

Entraba su abuela buscaba la pelota y se la entregaba de nuevo, y el garzón se ensimismaba como si nada de lo que sucedía tuviese un sentido. Salía de su ensimismamiento pegando un salto, y vuelta a correr y a saltar por el patio (369).

Este es el escenario al que está destinado el niño. Según lo explica Ubersfeld el espacio escénico tiene características muy especiales:

- a) Se trata, ante todo, de algo limitado, circunscrito de una porción delimitada del espacio.
- b) Se trata de un lugar doble: la dicotomía escenario sala, (...)
- c) El lugar escénico viene codificado con precisión por los hábitos escénicos de una época o lugar, (...)
- d) El lugar escénico es siempre imitación de algo. (...)

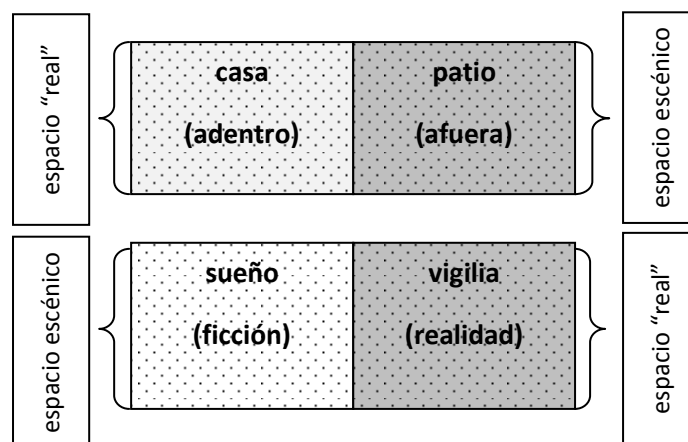
e) Independientemente de toda mimesis de un espacio concreto que reproduzca, transpuesto o no, simbólicamente o de acuerdo con el «realismo» tal o cual aspecto del universo vivido, el espacio escénico es el área de juego(o lugar de la ceremonia) donde ocurre algo que no tiene porqué poseer, forzosamente, su referencia en otra parte, sino que ocupa el espacio con las relaciones corporales de los comediantes con el despliegue de las actividades físicas: seducción, danza, combate (Ubersfeld: 1989,110).

En el caso del niño el patio cuenta con estas características es un espacio limitado, dicotómico, codificado, imita un espacio “real”, es un área de juego. El patio es un espacio ritual en este caso:

Pero muy pronto la indescifrable movilidad de esos años de la infancia, lo llevaba a recorrer de nuevo el patio, ahora saltando y saltando (369).

El nieto parecía aquella mañana muy seguro de sus movimientos. Dominaba el patio, daba palmadas frente al gato, se colocaba con ademán decidido al lado de los objetos que caían alegremente como una cascada en su visión. (...) Esa mañana el garzón hizo el descubrimiento de del pequeño traspatio. Corrió con temeridad por el patio, si perder el impulso ladeó la semiluna de la mesa del comedor y se paró en el traspatio. Había llegado al fin de la casa (383).

En este caso se presentan dos dicotomías escénicas, o bien, el espacio es doble en dos sentidos. Es doble porque marca un límite espacial y es doble porque es un espacio ficticio, o sea, marca el límite entre sueño y realidad. Podría representarse así:



El niño entra a la casa y observa una jarra con un paisaje, le pide a su abuela que se la dé y cuando la coloca en el sitio donde estaba la jarra se rompe. Esto produce en el niño un estado de ensimismamiento y, en la abuela, miedo a que el niño le sea arrebatado. La abuela vuelve a pegar la jarra y se la da nuevamente al niño, pero él no reacciona:

Entonces la abuela le puso la jarra en sus manos, pero se limitó a darle vueltas, sin ningún cuidado, y otras muchas vueltas, pero sin fijarse en su motivos, (...) No sonó el timbre con la llegada de los padres, pero la abuela apretó al niño contra su pecho, como si alguien se lo fuera a robar (375).

Cuando el niño deja su escenario de juegos, para entrar en la casa y observa esta jarra, aún es niño, pero al romperla, algo ocurre dentro de él y ya no quiere jugar más, es como si de pronto intuyera algo que tardará en asimilar (la muerte) y que anuncia la siguiente vista de este escenario, cuando el niño ya es un hombre.

El niño no oyó el timbre que avisaba que sus padres venían a buscarlo. La abuela no lo quiso sobresaltar, sacándolo bruscamente del sueño. Pero observó que el niño se estremecía (384).

El niño está inquieto por algo, pero no es capaz de verbalizar este temor, tampoco su abuela es capaz de identificar lo que le ocurre a su nieto. Cuando ve caer la jarra, al ver roto aquél paisaje que tanto disfrutaba, es como si intuyera o pudiera encontrar la relación de la ruptura con la muerte. Cuando algo se rompe deja de ser, lo mismo ocurre con la muerte. Se podría afirmar entonces que el niño comienza a sentir la angustia por la muerte. Experimenta por primera vez el temor o perplejidad que genera la muerte en los seres humanos.

La siguiente narración remite a un escenario en el que un hombre narra cómo lo despertó a medianoche un ruido que provenía de su casa, el ruido lo ocasionaba, la primera vez, un sillón que se movía solo. A la noche siguiente, vuelve a escuchar un ruido, pero esta vez, es el gato. Luego, vuelve a despertarlo el sillón, además escucha

unas carcajadas y una puerta que se abre. Entonces sucede, el actor, vuelve a observar su lugar escénico:

Me levanté, el gato seguía durmiendo en su cojín, y de nuevo, no por mis propios pasos, sino guiado por el improvisado trío, que parecía sonar para acompañarme en tan sólo esos tres metros de la marcha de mi cama al patio. Entonces, no lo había hecho en los treinta años que vivía en esa casa, comencé a fijarme, con exasperada lentitud, en el patio (371).

En esta ocasión la escena está acompañada por una música, un ritmo, podría decirse, interfiere además el sueño-vigilia del propio personaje, que es a su vez, soñado por Cemí. Es la estructura de cajas chinas o del texto en el texto, que explica Lotman, es el sueño dentro del sueño.

El carácter doblemente codificado de determinados sectores del texto, identificable con la convencionalidad artística, conduce a que el espacio básico del texto sea percibido como «real» (Lotman: 1999,103).

Aunque lo verdaderamente importante ocurre en el sueño de Cemí y la vigilia de su personaje. Cemí es el autor y espectador de esta obra, aunque la ve desde del sueño.

Una vez que el personaje redescubre el patio (el escenario) es obligado a actuar:

La improvisada impelencia del patio fue adquiriendo para él la misma claridad del lenguaje que el de la acostumbrada absorción. Con tanta claridad interpretaba su lenguaje de impelencia, que pudo ponerse los zapatos sin la ayuda del calzador, (...). Acabó de vestirse con el natural cuidado de siempre, con la lentitud que se tomaba para afeitarse, antes de encaminarse a su trabajo todos los días. Le pareció como si un instante su cas abriese todas las puertas, espesase el sueño de sus familiares, como si la fuerza de la impelencia del cuadrado vacío lo levantase en un remolino y lo depositase en el más amable esclarecimiento callejero obtenido por un farol (376).

Una vez que redescubre el escenario, este lo obliga a actuar, cumple el ritual del actor al vestirse y luego es enviado a escena, debe salir del ensimismamiento en el que ha estado y salir a actuar. Incluso el foco está sobre él. Es una exhortación, podría

relacionarse con el tópico barroco del *carpe diem*, pues lo invita a volver a las tablas, a dejar de observar y empezar a actuar.

Al llegar al final del parque, dobló a la derecha por el Parque de la Misiones, hasta llegar al Anfiteatro. Se asomó para ver el proscenio. Entonces observó allí también un vacío tan impelente como el del patio de su casa (376).

El patio de su casa y el proscenio del Anfiteatro son lugares equiparables para este actor. De niño, el patio fue su escenario, ahora que es un hombre se coloca en el proscenio del Anfiteatro. Hay que recordar que el espacio escénico, como lo explica Ubersfeld, está codificado por la época. Cobra entonces sentido que el patio sea el escenario de un niño, pues su actuación es el juego y para un adulto, el escenario es un espacio bastante bien delimitado, pero no tan encerrado. El patio es un escenario encerrado, el parque es un escenario abierto, donde podrá interactuar con otros personajes:

En el último banco se vislumbraba sentado un hombre vestido de un carmelita encendido, teniendo a su lado un anacrónico sombrero de castor, de ala tan ligera que parecería que con el impulso del viento se echaría a caminar. Me fui acercando fingiendo naturalidad, como si aquella aparición fuese algo con lo que yo contaba como espectáculo para aquella medianoche. Ya estaba cerca de él y pude observarlo con relativo detenimiento. Su cara era de un rosado muy brillante; como la noche aún permanecía bastante lunada, parecía un ungüento rosado lo que tenía sobre las mejillas (377).

Se puede observar cómo las palabras sugieren una pieza teatral. El personaje se acerca fingiendo (actuado) naturalidad. El hombre que está sentado en la banca es un personaje también, el actor lo refiere como parte de espectáculo, pero además la descripción que hace de su cara es la de un actor maquillado (un payaso, quizá, por llevar sus mejillas parecen untadas por un ungüento rosado).



Este personaje del traje carmelita, le entrega al actor un huevo de marfil, de esta manera acaba esta escena, no el sueño.

El escenario del héroe: Atrio Flaminio

Este capítulo inicia con el relato épico de Atrio Flaminio, un soldado que se convierte en un importante héroe para su pueblo.

Saludó a la romana, con espléndido gesto apolíneo; aun los legionarios de otras compañías mezclaron sus gritos a los de sus soldados (373).

También este relato está enmarcado en un espacio preciso y se adapta a una época y un lugar. Además imita o apela a una realidad y esta vez, es un espacio de batalla. Está circunscrito a estos movimientos.

Antes de liberar a unos gimnastas, Flaminio les exige que ofrezcan un espectáculo para sus soldados:

Al centro de los espectadores estaba Atrio Flaminio, con sus ayudantes y los héroes del combate (374).

Nuevamente se puede observar la estructura de cajas chinas. El teatro dentro del teatro.

Atrio Flaminio, se desplaza a Tesalia, ahí intenta que una pitonisa le pronostique su suerte, la mujer se niega y él pretende obligarla, no consigue de ella una profecía, sino una maldición. La mujer es asesinada por los hombres de Atrio, sin embargo, antes de morir exclama:

(...)Piedra y pedernal. Abrió una de sus manos, rodó lo que quedaba de la piedra deshecha en polvo; la otra mano quemada por el pedernal, comenzó a arder (381).

Atrio Flaminio, como es de esperar, una vez que la maldición es verbalizada, ya conjurada, sólo puede esperar la muerte, que llega en su siguiente batalla. Sin embargo, Flaminio está convencido de que hizo bien su papel y enfrenta la muerte con la satisfacción de que sus hombres están en batalla:

(...)Éste se emocionó al sentir que cualquier destino que se fabrique para reemplazar a la muerte en una batalla, no sólo crea el oprobio entre los vivientes, sino que logra que las sombras de los allegados no se reconozcan en el infierno (393).

Este es el escenario del primer sueño de Cemí, así muere este personaje, pero aún no acaba el sueño.

La melancolía saturnina enloquece a la esposa de Juan Longa

En este relato se narra la historia de un crítico musical que quedó viudo en edad mayor, después de un tiempo, se vuelve a casar. La mujer encuentra la manera de dormir al crítico y, por medio de un ritual, dejarlo en estado de hibernación, de esta manera intenta ahuyentar a la muerte.

La esposa del crítico musical, a pesar de la dormición obtenida en su compañero prerrafaelista para vencer los desgarrones de la temporalidad ensayaba procedimientos más radicales para ahuyentar sus temores, (...) (378).

En este sueño se hace presente el tópico barroco de la melancolía saturnina, pues ella teme el paso del tiempo que culmina con la muerte. Aunque, en el barroco este tópico desencadenaba en el *carpe diem*, aprovecha el día de hoy porque igual vas a morir. El autor lo propone en un “La vida es sueño”, literalmente, de este modo el crítico permanece suspendido en este estado para prolongar su existencia. Recuerda, al personaje de Segismundo, quien afirma que todo lo que ocurre en la vida es un sueño:

Sueña el rico en su riqueza, /que más cuidados le ofrece; /  
sueña el pobre que padece/su miseria y su pobreza;/  
sueña el que a medrar empieza,/sueña el que afana y pretende,/ /  
sueña el que agravia y ofende,/y en el mundo en conclusión,  
todos sueñan lo que son,/aunque ninguno lo entiende (Calderón: 1981,122).

Este personaje confirma la teoría de Calderón, pues en su sueño sigue soñando lo que es y, por medio del sueño, alcanza una mayor lucidez, lo mismo que Segismundo, quien una vez que se plantea la vida como un sueño, decide actuar bien.

No se trataba de provocar un primer estado cataléptico, de llevar un sujeto al sueño, sino, por el contrario, ya en el sueño, prolongarlo indefinidamente, prolongarlo hasta regiones bien indiferenciadas de la muerte (380).

Mediante el sueño, la mujer de Juan Longo, intenta burlar la muerte. El temor por el paso de tiempo, la vuelve loca, y busca la manera de detener el tiempo en el sueño. Sin embargo, dentro del crítico el tiempo no está detenido. Él vive en su sueño o vive dormido, pero este estado le permite continuar adentrándose en las teorías musicales. No es un sueño improductivo, es un sueño que permite prolongar la vida y, al mismo tiempo, permite continuar la vida que se llevaba en el sueño.

Cuanto más se perfeccionaba el reposo del crítico musical, la guardiana enloquecida menos separaba sus ojos de la urna de cristal. El más ligero movimiento del durmiente, la hacía pensar que había abandonado la dormición, que podía morir. De inmediato vigilaba los taponos de la nariz y de los oídos, la caparazón de cera que recubría todo el cuerpo, observaba con una lupa si alguna hormiga blanca había vencido el aislamiento del vacío absoluto. El sueño era total, la incesante contemplación del vencimiento del tiempo la había enloquecido. El tiempo destruido, sólo mostraba el sueño y la locura (387).

La locura y el sueño, se homologan, como estados que destruyen u obstruyen el paso del tiempo. La obsesión por vencer a la muerte lleva a la esposa del crítico a la locura, mientras que el sueño, lleva al crítico a un estado de profunda lucidez. Esta es una oposición interesante pues en el sueño se alcanza la lucidez, mientras que la vigilia

lleva a la locura. La observación del paso del tiempo, la obsesión por esto, sólo puede causar locura, mientras que la vida dentro del sueño permite. Cuando los otros críticos musicales deciden llegar a visitarlo y la esposa lo devuelve a Cronos por unos minutos, los críticos se asombran:

Guardó silencio y los otros críticos visitantes se asombraron (de) cómo el tiempo transcurrido había enriquecido lo que ellos llamaban su imagen de concepto (389).

Mientras la mujer angustiada por la muerte enloquece, el crítico burlándola en el sueño adquiere claridad en sus pensamientos. En el sueño, continúa interpretando su papel de crítico y madura sus ideas y conceptos.

Los otros críticos se marchan, pero el más joven y el más viejo, que discuten sobre los conceptos dados por el Juan Longo, deciden regresar con el fin de que les aclare más un término. Cuando regresan, sorprenden al crítico, en el estado de ensoñación en que lo mantenía su esposa.

Presenciaron en la camerata la misma composición de figuras: la urna con el cuerpo del durmiente y a su lado la esposa enajenada pulsando el cuello de aquél ante quien el tiempo se rendía sin condiciones. Se había liberado de Júpiter Cronión, y lo que más difícil, de había liberado también de Saturno (390).

Los críticos se asombran de este hecho y deciden llevar la urna a la Asociación de críticos musicales, cuando la esposa despierta y busca a su marido, le cuentan de lo ocurrido. Ella corre al lugar y al asomarse a la urna ve el rostro de Atrio Flaminio. Ella emite un chillido que provoca la muerte de Juan Longo.

Es interesante que sean el crítico más joven y el más viejo, quienes regresen a la casa de Longo, pues son los dos polos en el transcurrir del tiempo: el más imberbe y el más barbado. La barba era motivo para respetar a alguien, es evidencia de sabiduría o poder. En el Cid, por ejemplo, la barba era un atributo señalado continuamente. El

imberbe representa la juventud la inexperiencia. Ambos se devuelven en busca de conocimiento a casa del más viejo de los críticos. Esta escena parece una reelaboración de “Las tres edades y la muerte”, pues representa a un joven, a un hombre bastante maduro y al más viejo y sabio de todos, al que podido burlar al tempo, sin embargo, al final la muerte es siempre vencedora.

## Capítulo XIII

En este capítulo se encuentran Cemí y Licario en un ómnibus. Además reaparecen algunos personajes del capítulo II. Oppiano, llamado el anticuario, viene de la casa de antigüedades *El tesoro*, mientras que Cemí regresa de visitar la casa de Chacha (una espiritista). Las historias de Martincillo, Adalberto y Vivo, confluyen en las monedas que lleva Oppiano. El capítulo concluye con la cita que hace Oppiano a Cemí.

El mundo como obra de arte

La narración inicia con una disertación sobre los ómnibus y sus pasajeros. Se describe este elemento urbano como si se tratara de la descripción de grupo de personas que posan dentro del vehículo para que algún artista capture sus poses:

Eso lo lleva a detallar más ennoblecedoras posturas, como si posase para un escultor que desea una posición mantenida al menos durante la primera media hora de trabajo (399).

Recuerda el tópico barroco de la vida como obra de arte, todas las acciones humanas están destinadas a ser retratadas, de algún modo, en el arte.

Sus bolsillos sonaron indiscretamente una excesiva cantidad de monedas, para llevarlas fuera de un monedero, aunque el viajero estaba atento a su tintineo, como quien sabe el valor de lo que oculta (400).

Aparecen como personajes del ómnibus Martincillo, Adalberto Kuller y Vivo. Todos ellos habían aparecido en el capítulo II. Al referirse a estos personajes el autor vuelve a ubicarlos en el mundo (la vida) como obra de arte:

Sus excesos de bermellón y sus plumerazos de verde, hicieron que al apretar los tubos de ambos colores, tan necesarios a sus gamos, como son

necesarios a los gamos naturales las grandes hojas verdeantes, comprobara que se habían agotado (401).

En este caso se muestra como es necesario el color para el arte plástico, igual que en la naturaleza. Existe una correlación entre el mundo real y el artístico por medio del color.

Respecto a Adalberto se realiza la siguiente comparación:

Todas esas noticias trasladadas a Adalberto, por mensajeros mitad burlones y mitad malvados, le sorbían los tuétanos, le arremolinaban la lujuria, lo hacía aullar como los torniquetes de placer en una lámina del Bosco (404).

Nuevamente la realidad se compara con el arte. La escena es observada como si se tratara de una obra pictórica, el personaje se introduce dentro de una obra pictórica.

Con respecto al tercer personaje, el narrador expone:

Vivo, después de su abandono de la soldadesca, de sus correrías mexicanas, donde bailaba de bailar enmascarado, volvió otra vez al cascarón desvencijado, sólo que ya Mamita se había ido a su eternal sombreado(406).

Vivino cumplía la finalidad a que lo habían relegado, pieza que se encaja en una oquedad que lo espera (407).

Este tipo de intromisión de un texto (literario) dentro de otro (pictórico) responde a lo expuesto por Lotman en “El texto dentro del texto”:

La complejidad y la multiplicidad de niveles de los componentes participantes en la interacción textual conducen a cierta impredecibilidad de la transformación a que es sometido el texto que se introduce. Sin embargo, se transforma no sólo él: cambia toda la situación semiótica dentro del mundo textual en que es introducido. La introducción de una semiosis extraña que se halla en estado de intraducibilidad al texto «madre», conduce este último a un estado de excitación: el objeto de la atención se trastada del mensaje al lenguaje como tal, y se descubre la evidente no homogeneidad de los códigos del propio texto «madre» (Lotman: 1999, 99-100).

El texto «madre» juega con las sensaciones del lector, inicia una serie de oposiciones entre lo real y lo ficticio, logra dar mayor verosimilitud al relato, pues en esta propuesta de intertextualidad, el texto «madre» correspondería a la realidad y el texto insertado a la ficción.

Mientras Cemí realiza la caminata a casa de un pintor, el narrador insiste en este juego de ficción y realidad:

Caminamos hasta la esquina, huyéndole al comentario: Teníamos la sensación de un gran final de acto entre lo real y lo irreal, entre la imagen y su contenido (410).

La duda de los personajes se traslada a los lectores, de este modo se completa la intención de procurar dar a la narración el carácter de realidad, pues esta duda no puede surgir de un texto que se reconoce como ficticio.

El juego de los ocultos

El juego entre lo que se oculta y lo que se muestra, también propio del barroco aparece en este capítulo, este personaje oculta las monedas, sin embargo, el sonido de éstas lo pone en evidencia. Por otro lado, existe también el juego con las monedas auténticas y las falsas:

El anticuario desconocía lo que desde el período de Winckelman, se llaman monedas forradas, con un baño de plata o de oro, como una con la cabeza de Alejandro, de la colección del Duque de Caraffa, en Nápoles, «tan perfecta es la forma y la conservación, que solamente por el peso se puede conocer la ficción», decía el citado historiador (400).

Las monedas también responden a un encubrimiento pues no se aclara si son falsas o legítimas monedas griegas. Sin embargo, hay un intertexto inevitable: un hombre en un autobús con un montón de monedas griegas, podría ser una reelaboración de Caronte. Aunque, Oppiano no está en una barca y las monedas no le son dadas para que lleve a los pasajeros a cruzar el Estigia, sin embargo, Oppiano sí acompañó al Coronel el día de su muerte y también a Alberto, es un personaje que ha estado presente



en estos momentos que marcaron la vida de Cemí. Por esta razón, en este pasaje podría mencionarse un intertexto con Caronte.

Otro juego de ocultos es que no se menciona el nombre de Oppiano, sino que el narrador se refiere a él como el anticuario. Se oculta, también, la identidad del personaje. Este modo o modelo narrativo en que el narrador le oculta información al lector fue denominado por Genette paralepsis:

El tipo clásico de la paralepsis, recordémoslo, es, en el código de la focalización interna, la omisión de una acción que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador decide ocultar al lector (Genette: 1989, 250).

Aunque José Cemí debería saber quién es el personaje que está en el autobús y, aunque está claro, que es información importante para el lector, el narrador decide ocultarlo hasta el siguiente capítulo.

Martincillo intenta robar las monedas a Oppiano: “Fingió que había caído un cisco sobre el fuelle del acordeón, fingimiento que le permitió concentrar en su mano, una a una, las monedas griegas” (414).

Nuevamente inicia un juego de ocultos, la intención de Martincillo es robar las monedas y finge sus movimientos para que nadie note su verdadera intención. Cemí logra quitarle la moneda a Martincillo, sin que éste se dé cuenta y se las devuelve a Licario, sin que, aparentemente, este lo note. Sin embargo al llegar a casa Cemí encuentra un mensaje en su bolsillo:

«Oppiano Licario le agradece la devolución de las monedas. Era un hecho esperado por mí durante más de veinte años. Venga a visitarme, en Espada 615. Como la colección de monedas era antigua quiero celebrar su devolución con una botella extraída de las ruinas de Pompeya. Yo he esperado veinte años; usted ganaría en el tiempo otros veinte años. Perfecta equivalencia para el destino de cada uno de nosotros. No se asombre de la forma en que le doy las gracias. En la vida de uno y otro, ha sucedido algo sencillamente importante. Lo espero, para que usted no tenga que esperar. Conocí a su tío Alberto, vi morir a su padre. Hace veinte años del primer encuentro, diez del segundo, tiempo de ambos sucedidos importantísimos

para usted y para mí, en que se engendró la causal de las variaciones que terminan en el infierno de un ómnibus, con su gesto que cierra un círculo. En la sombra de ese círculo ya yo me puedo morir.» (415-416).

Las palabras de Oppiano refieren a *La divina comedia*, pues son círculos por los que se conduce Dante en la búsqueda de Beatriz, es en el sexto círculo del infierno donde Farinata predice a Dante su destierro e infortunios y es en el capítulo VI que Cemí conoce su destino, es Rialta quien lo sentencia.

Licario parece estar al tanto de todos estos pormenores, parece encerrar más conocimiento del que le sería posible tener sobre la vida de Cemí, alude a Dante, más precisamente, a su infierno, cuando finalmente se muestra ante su discípulo, en este caso, hay una predicción, sin embargo es la muerte de Oppiano la que se pronostica, quizá Licario sabía que estaba cerca del morir y es por esto que busca o propicia un encuentro definitivo con quien será su sucesor. Es importante recordar que es Virgilio (el poeta) quien acompaña a Dante durante todo el recorrido por los siete círculos del infierno, en este ómnibus, que viene a representar alguno de estos círculos, también son dos poetas los que se encuentran para iniciar (o continuar) su búsqueda.

Esta nota pone fin al juego de ocultamientos que se presenció en el ómnibus. Se revela la identidad del anticuario y queda evidenciado que tanto los fingidos movimientos de Martincillo para obtener las monedas, como los de Cemí para devolverlas, fueron previstos por el anticuario, finalmente, se revela su nombre: Oppiano Licario.

Finalmente el último juego barroco entre lo real y lo aparente ocurre cuando Cemí acude al encuentro con Licario:

Cemí llegó a la casa indicada, Espada 615. Se dirigió al mozo del elevador y le preguntó por la persona que deseaba ver: Oppiano Licario. —Muy bien, suba, fue la cortante respuesta (416).

El mozo del elevador irrumpió de nuevo en el pasillo, donde le había indicado a Cemí que se encontraba la persona buscada. —Señor, señor, me he equivocado de dirección, es abajo, venga conmigo. Me pareció haberle oído Urbano Vicario, ese sí vive en el séptimo piso. Pero la persona que usted busca vive en la planta baja (416).

De este modo acaba el juego entre lo aparente y lo real en este capítulo e inicia el encuentro entre Cemí y Licario. Este capítulo guarda la estructura del juego entre realidad y apariencia, típico del arte barroco, aún al final de la narración hay un giro entre lo que parece (arriba) y lo que es (abajo). El giro espacial es importante, pues aumenta el carácter simbólico del equívoco, el viaje hacia abajo permite la introspección, además implica que el ascenso será para experimentar un “renacer”, un aprendizaje.

## Capítulo XIV

En este capítulo se retrata al personaje Oppiano Licario, finalmente, Cemí tiene la oportunidad de conocerlo y logra conversar con él. Oppiano ya había estado presente en la dos episodios muy importantes de la vida de Cemí, pero nunca se habían relacionado verbalmente, es importante este encuentro porque define a Cemí en el mundo de la literatura, Oppiano se convierte en el guía de Cemí, en su modelo. Estas páginas se centran en Oppiano, se narra sobre su vida, sus costumbres, su familia. En este capítulo se relatan dos muertes: la de la madre de Licario y la de Oppiano. Antes de morir, Licario escribe un soneto para Cemí. El final del capítulo y de la novela viene después de la lectura de este soneto y la novela termina, paradójicamente con la frase: “*podemos empezar*”.

### El carnaval

En este capítulo se describe un interrogatorio que varios profesores y estudiantes hacen a Licario, la escena es más bien una caricatura, pero esto se evidencia cuando una de las estudiantes realiza la última pregunta:

A la dominicana se le fruncía lentamente el paño banco, mar muerto, y antes de hablar se despegó de la loseta, que parecía ascenderla como una peana giradora de la época del Dupin, de Poe. Al fin su voz se alzó como el oboe cuando asciende sobre el agudo. ¿Cuánto miden los labios del diablo? La estridencia de la voz al alzarse había puesto al descubierto la tensión *gelée*, impartiendo un sutil penduleo ondulatorio transversal, cada vez que hablaba irritada por un desnivel de la circunstancia (426-427).

El interrogatorio realizado a Licario parodia un examen, el personaje responde de manera correcta y con una actitud indiferente todas las preguntas. Este episodio podría leerse como una parodia al sistema educativo que se concentra en preguntar lo irrelevante, o que alaba la exposición de datos, que por sí mismos, no constituyen conocimiento, lo relevante no es sólo una fecha, sino lo que contextualmente esta fecha representa.

Bajtín señala:

No sólo las parodias en el sentido estrecho del término, sino también las demás formas del realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar (Bajtín: 1971, 25).

La estructura narrativa que se utiliza en este capítulo, muestra una degradación o vulgarización del conocimiento, pues los datos narrados llegan a ser absurdos.

Cuando el profesor se justifica por este interrogatorio lo adjudica a la broma, inicia una burla de la historia y, en vez de preguntar hechos científicos o históricos, pregunta datos mágicos, la magia vendía a ser el rebajamiento de la ciencia: “Entonces yo, por pura broma, empecé a preguntarle burlas históricas, datos casi mágicos,” (424).

Se prepara un parodia los datos históricos y a los datos que se tornan importantes en el estudio formal, la última pregunta: ¿Cuánto miden labios del diablo?, termina de evidenciar el rebajamiento que está sufriendo Licario, más bien, el conocimiento es rebajado como una memoria de datos inútiles y absurdos.

Más adelante, mientras Cemí camina por la ciudad, los elementos del carnaval regresan a la narración:

Le pareció ver un bosque, donde los árboles trepasen unos sobre otros, como el elefante apoyando las dos patas delanteras sobre una banqueta, y sobre el lomo del elefante perros y monos danzando, persiguiendo una pelota, o saltando sobre un ramaje, para caer de nuevo sobre el elefante (452).

La narración reelabora el paisaje de manera circense, los árboles son vistos como elementos como si estuvieran animados y parece que llevan a cabo un truco o un número del circo. El circo es un espacio lúdico y cómico, además, es un espectáculo, o sea, tiene el mismo valor dicotómico que el teatro: ficción/realidad.

Es interesante como se narra la caminata de Cemí, pues está disfrazando la realidad, la noche muestra indicios cómicos, sin embargo, la marcha de Cemí concluye con un acontecimiento trágico.

Mientras Cemí camina, encuentra más elementos relacionados con el realismo grotesco:

La cara trasudada y el carbón de la noche a su lado, le daban el aspecto del timonel de una máquina infernal. Temblonas sus rodillas golpeaban la madera del círculo del parque infantil y así esa línea divisoria comenzó también a temblar formando como un aquelarre, donde cada una de las clavadas estacas comenzó una danza grotesca dentro del redondel protegido por la oblicuidad lunar (454).

Bajtín explica estos movimientos del fuego y los relaciona con la transformación:

El movimiento del fuego es opuesto: aspira constantemente a elevarse y, por tanto, se aísla constantemente del centro. La zona del aire y del agua se sitúa éntrelas de la tierra y el fuego. El principio fundamental de todos los fenómenos físicos es la transformación de cada uno de los elementos en su vecino. Así, el fuego se transforma en aire, y el agua e tierra.

Esta transformación recíproca constituye la ley del nacimiento y de la destrucción a las que están sometidas todas las cosas terrestres (Bajtín: 1971, 327).

De este modo se anuncia la transformación que sufrirá Oppiano, la destrucción o la muerte a la que todos estamos destinados (condenados).

Atravesó de nuevo el corredor, se paró frente a la terraza. Recorrió todo el cuadrado que parecía brotar una blancura como una pequeña yerba. Fue calmosamente a la esquina del dios, con los dos bultos que la oscuridad tornaba en una capa hinchada cubriendo un saco de plomo. Al lado del dios Término, vio dos espantapájaros disfrazados de bufones, jugando al ajedrez. Uno adelantaba la mano portando el alfil, la mano se prolongaba en la oblicuidad lunar. Recordó que en francés los alfiles son llamados *fous*,

locos, y que están representados en trajes de bufones. El otro espantapájaros estaba en la actitud de esperar la oblicuidad que avanzaba, la locura que como una estrella errante iba a exhalar la noche, el salto que iba a dar el bufón en su danza grotesca. Estaba escrito con un carbón en la mesa, el verso de Mathurin Régnier: *Le fous sont aux échecs, le plus proches des rois*, los locos en el ajedrez, son los más inmediatos a los reyes. Contemplados por Cemí, los dos bufones, rendidos al sueño, doblaron sus cuerpos y se abandonaron al éxtasis del lagarto, como si sobre sus cabezas hubiera caído la gota de agua que forman las estalactitas, unida a la gota de tinta del calamar (455-456).

Una vez más estamos frente a los elementos paródicos, los alfiles, son bufones, el rey es defendido por una pareja de bufones. Además hay dos espantapájaros, esta figura constituye en sí misma un disfraz, pero en este caso hay un doble disfraz, pues el espantapájaros (que es un figura diseñada para aterrar) está vestido de bufón (una figura diseñada para producir risa). La narración parece adoptar una estrategia que utiliza elementos paródicos y carnalescos para conducir al lector a una situación trágica y hacia en final de la novela (la muerte de la fábula).

Cemí consigue llegar a casa de Oppiano y lo encuentra agonizando, sin embargo, logra expresar unas palabras:

Yo sabía que usted vendría esta noche última. No pude llamarlo, desconocía la dirección de su casa, sin embargo, yo sabía que usted no faltaría esta noche —le dijo a Cemí, con un desesperado dolor sereno. Cemí comprendió de súbito que aquella fiesta de la luz, la musiquilla del tiovivo, la casa trepada sobre los árboles, el corredor con sus mosaicos, la terraza con sus jugadores extendiendo la oblicuidad lunar, lo habían conducido a encontrarse de nuevo con Oppiano Licario (457).

Al final parece que Cemí logra comprender la relación o el constante juego entre lo bajo y lo sublime, que, como explica Bajtín, representa el juego entre la vida y la muerte, el baile de las dos fuerzas que conviven dentro del ser humano y que, por tanto, se reproduce en los elementos culturales. Esa serie de transformaciones que llevaron a Cemí de lo bajo a lo alto y que le permitieron encontrar Oppiano por última vez.

Del mismo modo que Fronesis, Oppiano se despide con un poema y Cemí parece estar cada más convencido de que l palabra es su único destino.

Así como Oppiano aparece en la muerte del coronel, Cemí aparece en la muerte de Licario reforzando, la idea del doble entre estos dos personajes.

## El teatro

Este capítulo rebela la noción de tiempo en espiral que posee Licario, se trata de una imagen de la espiral que se puede comparar con la representación, porque con pequeñas diferencias o matices, cada función se repite una y otra vez (pues ningún montaje es exactamente igual al anterior). También el teatro se ajusta a la transformación, pues surge cada día y termina, deja de ser lo que fue, cada día.

Las situaciones históricas eran para Licario una concurrencia fijada en la temporalidad, pero que seguían en sus nuevas posibles combinatorias su ofrecimiento de perenne surgimiento en el tiempo. Las concurrencias históricas eran válidas para él, cuando ofrecían en la temporal persecución de su relieve, un formarse y deshacerse, como si en el cambio espacial de las figuras recibiesen nuevas corrientes o desfiles, que permitían que aquella primera situación fuese tan solo un laberinto unitivo, cuyo nuevo fragmento de temporalidad iba sumando nuevas caras, reconocibles por la primera jugarreta ofrecida en su primera temporalidad (430).

De algún modo, este formarse y deshacerse, guarda relación con lo expuesto por Bajtín acerca del juego entre lo bajo y lo alto, la creación y la destrucción. Dicho juego conduce a la continua transformación, a las espirales que va formando el tiempo al repetir, pero, levemente transformadas las situaciones y escenas representadas por los actores en el teatro.

La siguiente cita revela la idea sobre el carácter cíclico de la representación, cada vez termina con el mismo texto:



Licario se retiró con la llave del cuarto de la izquierda, sabiendo que la patrona impulsada por su verba, después de describir su habitual parábola, termina con una rociada de cochino, puerco, miserable y el portazo (441).

En este caso, Oppiano conoce el fin de la escena, el parlamento de la actriz que lo acompaña, sabe que acaba con las mismas palabras, aunque, ciertamente, nunca se dice igual no es idéntica la función, sin embargo, intenta repetirse con exactitud.

Sentía dos noches. Una, la que sus ojos miraban avanzando a su lado. Otra, la que trazaba cordeles y laberintos entre sus piernas (450).

Finalmente esta frase permite observar cómo Cemí logra separar la noche —la noche como un espacio real- temporal, esa noche que está fuera y la noche fingida,— la noche del teatro que se produce por un efecto de luz, la noche que está adentro, la ficción.

Este capítulo final, sin duda, deja claro el juego entre la realidad, ese espacio que está afuera, en el que sólo transcurre el tiempo y el espacio escénico, el que está adentro, este es donde ocurren las cosas, donde se trazan los laberintos y donde suceden las transformaciones, donde se vive, se actúa, se dice y se asume la palabra.

### CAPÍTULO III

Simetrías entre los roles del tarot y los de la novela

## Simetrías entre los roles del tarot y los de la novela

### Introducción

Al proponer esta correspondencia no se pretende afirmar que su autor la buscara, simplemente, se intentan hallar elementos comunes entre los roles presentes en esta novela y las barajas adivinatorias. El acto de escribir parte, al igual que el tarot, de una sensibilidad básica y del mismo deseo de explicarse el mundo; tanto la literatura, como el tarot, intentan dar sentido a un conjunto de signos.

Se podría decir, entonces, que cada uno de los arcanos mayores del tarot representa un rol, también, se podría identificar a estos roles en la novela *Paradiso*, pues en dicha obra se introducen y cumplen funciones determinadas (Rialta, El Coronel, Cemí, etc), esto es lo que se intentará probar en el siguiente apartado.

### Génesis y usos del tarot

El origen del Tarot es un tema tan enigmático como el significado encerrado en él<sup>8</sup>, existen muchas teorías que le adjudican diferentes orígenes: egipcio, chino, hindú, árabe o gitano. Actualmente, algunos de los estudiosos del tema han refutado estas teorías apegándose a la documentación que encuentra su origen en Europa (durante la edad media). De todos modos por factores como la antigüedad, la persecución de la iglesia y la propia naturaleza arcana de estas barajas, es muy difícil establecer una opinión definitiva sobre su origen.

---

<sup>8</sup> En los anexos se detallan las imágenes de algunos de los tarots más conocidos y se documenta algunos datos sobre su uso y origen.

Recientes estudios afirman que durante la edad media esta baraja fue utilizada en un juego llamado Tarochi<sup>9</sup>, que era practicado por la nobleza, pues la manufactura artesanal de los mazos, hacía de estos un artículo sumamente costoso, cada baraja se pintaba a mano y en ocasiones se les decoraba con metales divinos tales como plata u oro<sup>10</sup>.

En la antigüedad han existido varios Tarots, aunque puede decirse que todos ellos muestran algunas semejanzas, por no decir que son equivalentes. Sin embargo, la baraja que más aceptación tuvo fue la de Marsella, compuesta por 22 arcanos mayores y 56 arcanos menores<sup>11</sup>. El Tarot de Marsella presentaba personajes enteros y no desdoblados, la numeración aparecía en la parte superior en romano y el nombre de la carta en francés en su parte inferior. El origen de este mazo se remonta, según los historiadores, al siglo XV. Para efectos de esta investigación, se utilizarán las imágenes de esta popular baraja. Aunque, como se puede observar en los anexos, en la actualidad, aparecen nuevos mazos de tarots, los cuales adquieren prestigio, sobre todo, como ícono pictográfico (el tarot de Dalí, por ejemplo)<sup>12</sup>.

Cada imagen del tarot, es una escena teatral, en donde hay un escenario y un rol, preestablecido, de ahí, que para esta investigación la relación de la novela con el teatro llevara a observar que en la novela algunos personajes se comportan, más bien, como roles, lo que llevo a buscar una estructura que tuviera relación con el teatro y que utilizara roles para encasillar a sus personajes, de este modo, se llegó al Tarot.

Oppiano Licario ya creía que todo libro era un oráculo, por tanto, la idea de buscar simetrías, o bien de hacer la lectura de las cartas del tarot en *Paradiso* no parece,

---

<sup>9</sup> Ver anexo 5

<sup>10</sup> Ver anexo 3

<sup>11</sup> Ver anexo 6

<sup>12</sup> Ver anexo 12

entonces, tan descabellada, sobre todo porque se puede observar como otro recurso teatral que subyace a la narración de la obra.

Los arcanos mayores y los roles que desempeñan en la novela

### El Loco (El sin número)



Esta carta se refiere a un personaje que tiene una forma atípica de vivir, Bayard señala:

Recordemos que entre los arcanos mayores hay solo dos seres que parecen moverse: la Muerte y el Loco. Quizá también el Loco se disponga a proseguir lo suyo, pero está fijo sobre el suelo. El Loco es lo incognoscible (Bayard, 1999: 257).

Este rol podría identificarse con el de Alberto Olaya, tío de José Cemí. La baraja muestra a un hombre que lleva consigo un atado y que es perseguido por un perro. Además su rostro está desdoblado, mira hacia el futuro y el pasado. El simpático personaje de Alberto, no es ajeno a esta indecisión, se le caracteriza como un hombre soñador, entregado a los juegos, a la vida bohemia, gusta de los placeres; pero nunca del trabajo. Alberto también se destaca por el fuerte vínculo afectivo que lo une a su madre, el apego que siente por ella es tan fuerte que lo condena a dejar este mundo antes que su progenitora, pues no soportaría la idea de perderla:

(...)—Ni a Rialta ni a mí, nos hacen falta para vivir esas rentas de las casas, que tu padre dejó para mejor uso, y que tú no sabes ni gastar, pues no tienes el placer de comprarte un bonito paño, o una corbata francesa. Gastas el dinero, como la sal que se tira al fuego, para avivar los saltos del diablo (Lezama Lima, 1997: 160).

En esta ocasión Augusta regaña a Alberto, pues sólo la visita para pedirle dinero, Alberto no trabaja, es un hombre que vive de aventuras: un loco.

(...)Dirigiéndose a Cemí le dijo: acércate más para que puedas oír bien la carta de tu tío Alberto para que lo conozcas más y le adivines la alegría que tiene. Por primera vez vas a oír el idioma hecho naturaleza, con todo su artificio de alusiones y cariñosas pedanterías. Pero cuando yo estaba en la Pero cuando yo estaba en la «isla», qué alegría tuve al recibirla, pues me recordaba en la ausencia, los años en que yo , mucho más viejo, estudiaba con tu tío. Su apariencia burlona y pedantezca, ocultaba una ternura que me hizo llorar (Lezama Lima, 1997:170).

El loco también representa la idea, se puede observar que Alberto es, en parte, el primer ideal literario de José Cemí, es además quien inicia a Cemí en la construcción metafórica, en la escritura, pues tras oír la carta que escribe su tío, el niño descubre un mundo de posibilidades en la lectura y la escritura:

Al adelantar su silla y ser en la sala el único oyente, pues su tío Alberto fingía no oír, sentía cómo las palabras cobraban su relieve, sentía también sobre sus mejillas cómo un viento ligero estremecía esas palabras, y les comunicaba una marcha, cómo aún la brisa impulsa los peplos en las panateneas, cuyo sentido oscilaba, se perdía, pero reaparecía como una columna en medio del oleaje, llena de invisible alvéolos formados por la mordida de los peces (Lezama Lima, 1997: 173).

En este sentido de iniciación Alberto emprende lo que Oppiano concluye. Esto se relaciona con la descripción que realiza Bayard de este arcano:

El Loco es el hermano gemelo del Mago y ambos personajes, de idéntica estatura, deben comunicarse entre sí. La serie de los arcanos mayores se cierra con una figura humana, tal y como se abrió con la de un joven con apariencia de ilusionista que, sin embargo, posee por intuición todo el conocimiento de las láminas (...) (259).

Esta relación convierte a Alberto y a Oppiano en dobles, aunque como ya se explicó, en la narración de *Paradiso*, los dobles se constituyen en triadas, en este caso, sería: Alberto, Oppiano y Cemí (como síntesis de ambos personajes).

## I El mago



Al mostrarse esta carta se puede interpretar como un creador, símbolo de los misterios, estas características se hallan en Oppiano Licario quien lleva a Cemí a la creación literaria.

El Mago (a veces llamado el juglar), a quien se considera el iniciador, inaugura el paseo sentimental que es posible efectuar entre el conjunto de los arcanos mayores (...) Este «jugador de cubiletes» fue llamado en ocasiones «el Pagad», palabra que procede de «pag» (el amo o señor) y «gad» (la fortuna, la suerte), lo que significa que el Mago sería algo así como «el amo de la fortuna» (142).

El personaje de Oppiano es en extremo confuso, pues sus apariciones siempre están ligadas al cambio, por ejemplo, la primera vez que se muestra lo hace el día de la muerte del padre de Cemí, hecho fundamental que da un giro en el rumbo de todos los personajes de *Paradiso*.

(...), el Mago tiene un completo dominio de sí mismo. Disimula sus poderes, al tiempo que los muestra; encubre, con la apariencia de la ilusión y los pases de manos, un auténtico saber. La suya es una superficialidad engañosa; éste oculta la realidad tanto como su verdadera naturaleza. Asombra al vulgo (144).

Esta descripción recuerda, especialmente, las últimas apariciones de Oppiano en la narración: el interrogatorio (cuando muestra conocer, más bien, intuir todo el conocimiento), el ocultamiento que se hace de su presencia en el ómnibus (cuando se refieren a él como el anticuario), la nota que deja en el abrigo de Cemí (sin que este pudiera notar nada) y, finalmente, la burla que se hace a todos quienes lo visitan por primera vez (el portero siempre los conduce a la casa de Urbano Vicario). Este personaje ronda a la familia Cemí, de algún modo, sustituye al padre de Cemí, pues le promete que se encargará de la educación del niño. Al final de la novela lo convierte en su discípulo literario y se convierte en el heredero de la búsqueda poética a la que su maestro dedicó una vida entera.

De acuerdo con Maximino Cacheiro:

Licario representa al hombre que busca el conocimiento. Sus ansias de saber van más allá de la simple acumulación epistemológica, e intenta explorar los grandes arcanos de la existencia, explicar las verdades supremas y franquear lo invisible. Por eso estudia numismática y arte ninivita, en un acuciante afán por conocer la Antigüedad y las civilizaciones lejanas. Además, para llevar a buen término este proyecto gnóstico, Oppiano está provisto de un instrumento que consiste en una mezcla de saber y magia (Cacheiro: 2001, 196).

Esta descripción viene a reforzar la asociación que se hace en esta investigación, la de Oppiano con el rol del Mago, pues resume los aspectos que se contemplaron para realizar tal enlace. La figura de Oppiano es la más heurística de la narración y, del mismo modo que el Mago, cumple con su rol, es quien trae consigo el destino, lo que ya fue escrito, trazado por los astros y que él sólo permite y sabe (adivina) que sucede. Es importante recordar que Oppiano está presente, sin que nadie se entere (excepto el lector) en todos los eventos importantes que marcan el destino de José Cemí.

## II La Sacerdotisa



Una figura femenina, maternal, figura del pasado y del presente:

La Sacerdotisa, en efecto, es Isis. Madre Grande, pasiva y fecunda, forma parte de un orden superior; es pura y serena, como expresa su toca, inteligente, puesto que sabe interpretar el libro de la sabiduría y además creadora. Pero la media luna en lo alto de la tiara refracta la luz. Ella recibe y transmite: es la diosa del conocimiento (149).

En las páginas de la novela este rol no puede estar representado más que en Rialta, la mujer bajo cuya falda crece toda una familia, la que supervisa tras de las ventanas todo cuanto ocurre en la casa, quien se ocupa de que la mesa esté siempre bien servida, quien vela y presiente los destinos. La figura de la Sacerdotisa es símbolo de la matriz



universal, en su labor creadora. En esta figura se pueden apreciar las características de la madre de Cemí, que engendró tres hijos y que una vez muerto su esposo solo vive para ellos y para perpetuar el recuerdo de su padre.

De acuerdo con lo que señala Cacheiro:

(...).A partir de aquel momento, Rialta se atribuye conscientemente para sí misma un oficio sagrado: el culto al esposo muerto y la transmisión de la imagen venerada del padre a los hijos (...). Por otro lado, la crítica es unánime al considerar a Rialta como el personaje más bello y poético de la novela (...). Rialta es descrita por una serie de cualidades destacadas: su cultura, su gentileza criolla, etc. A su sonrisa y su mirada se dedican algunos de los pasajes más bellos de *Paradiso*. Su sonrisa, heredada de su madre, pone de manifiesto no sólo su clase sino una naturaleza bondadosa y desinteresada. De la misma manera, la mirada de Rialta sirve para elaborar al autor un hermoso párrafo en torno a la “sabiduría de la mirada de las madres”. Todo el rostro de Rialta expresa para José Cemí la nobleza de su carácter, el ofrecimiento de una presencia omnicomprendiva, así como la espera atenta y desinteresada. La influencia de Rialta en su hijo es muy notable. A través de las palabras, le insta en el sentimiento del camino difícil, y lo prepara para el encuentro con Oppiano Licario. Con ellas pretende también revelar el sentido de la muerte del padre y llenar el vacío originado en ella (Cacheiro: 2001, 201- 202).

Las características señaladas por Cacheiro, no son muy diferentes a las que se atribuyen a la carta del Tarot. Rialta es la Sacerdotisa de sus hijos, la que se encarga de que ellos mantengan la devoción por su padre, así como guarda ella fidelidad a la figura del patriarca. Es una mujer inteligente y sensible que alienta a Cemí para que siga su destino:

— (...).También yo intenté lo más difícil, desaparecer, vivir tan sólo en el hecho potencial de la vida de mis hijos. A mí ese hecho, como te decía, de la muerte de tu padre me dejó sin respuesta, pero siempre he soñado, y esa ensoñación será siempre la raíz de mi vivir, que esa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta. Algunos impostores pensarán que yo nunca te dije estas palabras, que tú las has invencionado, pero cuando tú des la respuesta por el testimonio. Tú y yo sabremos que sí las dije y que las diré mientras viva y que tú las seguirás diciendo después que me haya muerto (Lezama Lima: 1997, 231).

Estas son las palabras que definen o trazan el destino de Cemí hacia la escritura, el rol de la sacerdotisa está cumplido. Ella es quien guía a Cemí, lo prepara para enfrentarse a la vida, lo insta a intentar lo más difícil, ella transmite ese conocimiento heurístico que le permite conocer a su hijo, le permite saber, incluso antes que él, cual es su vocación y lo apoya para que la cumpla.

### III La Emperatriz



En este caso, el rol de este arcano se atribuye al número tres, como geometría elemental de las culturas. En este sentido, explica las triadas que se presentan en la novela. Respecto a la Emperatriz se señala:

Tres, número perfecto que permite construir la primera geométrica, el triángulo, equilibrio completo. Este número fundamental es la base de todos los números triangulares: totalidad y perfección, trinidad del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, se halla incluido en el «Tres son Uno» de san Juan (Epístola I, V, 7-8). Esta triada divina se halla presente en todas las tradiciones: Brahma, Vishnú y Shiva en la hinduista, Indra, Varuna Y Mithra en la indoaria, Júpiter, Marte y Quirinus en la romana, y wotan, Tiwas, y Donar en la germánica. En la mitología céltica, que representa para los franceses el estrato cultural más profundo, tenemos una primera triada en Lung, Ogmios y Nodons, y otra en Esus, Teustates y Taranis. Cielo-Hombre-Tierra forman la imagen de la Gran Tríada. La triada china, a su vez, se compone del yin y el yang, lo pasivo y lo activo, englobados en el Tao, que permite la reacción constante de una fuerza con respecto a la otra (154).

Como se explican en el primer capítulo, los sirvientes de los Cemí: Truni, Zoar y Baldovina, representan la primer triada de la novela, cuando intentan curar al niño mediante una suerte de ritual mágico. Posteriormente, en el capítulo V, se establece una nueva triada: Alberto Olaya, J. Eugenio Cemí y Fibo, esta triada de amigos se repite, de algún modo, con Fronesis, Foción y José Cemí, en el capítulo X. La estructura de triángulo es constante en la novela: Alberto, Oppiano y José Cemí; José Cemí, Violante

y Eloísa. La última tríada que esboza *Paradiso* y que se desarrolla en *Oppiano Licario* es: Fronesis, Ynaca y José Cemí.

En el *Diccionario de símbolos y personajes en Paradiso y Oppiano Licario de José Lezama Lima*, respecto al número tres se señala:

El *tres* o *ternario* representa el triángulo. A la Trinidad; la trifolia griega: bien, verdad y belleza. Es la resolución de conflicto creado por el dualismo. En el tiempo: el presente, pasado y futuro. En el espacio, la línea, el plano y el volumen. En los misterios: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo (Cacheiro: 2001, 31).

En la novela, la tríada juega un papel sumamente importante, como se explicó, pero, es además interesante observar cómo se estructura el arte también en tríadas: La literatura: escritor, texto, lector. El teatro: escenario, actores, espectadores. La pintura: lienzo, pintor, espectador. Música: Intérprete (músico), instrumento, melodía.

Si la Emperatriz, es una carta que simboliza esta trinidad, el rol de la novela está representado en estos pilares, no sólo por ser una obra literaria, sino, porque dialoga con la triangularidad del teatro, la religión, la familia, la amistad, el juego, etc.

Esta carta, entonces, podría decirse que en *Paradiso* representa el rol que cumple la obra artística.

#### IV El Emperador



Es símbolo de autoridad de poder:

Ese rey barbudo —signo de la voluntad real, del poder—, lleva al igual que la Emperatriz, un collar, cadena mágica. Su talón, parte vulnerable, se apoya claramente contra el escudo talismán, en la piedra cúbica que hace de asiento en la versión de Wirth. Le es preciso mantener con los pies el contacto con la Tierra madre. El rey, por su actitud, domina la materia; dueño del orden, garantiza la estabilidad (162).

El Coronel Cemí, no podría estar mejor descrito, su figura siempre se vincula con el mando, en su casa y en su trabajo, opuesto a su hijo, que luce más indeciso, menos autoritario.

En el primer capítulo de *Paradiso*, mientras Rialta y el Coronel están en el teatro el narrador advierte:

El teatro nocturno de Baldovina era la Casa del Jefe. Cuando el amo no estaba en ella, se agolpaba más su figura, se hacía más respetada y temida y todo se valoraba en relación con la gravedad del miedo hacia esa ausencia (Lezama Lima: 1997,4).

La figura del Coronel es respetada por todos, pero su ausencia genera mayor temor, pues parece intuirse que podría llegar a ser definitiva, el narrador con ese *miedo a su ausencia*, genera cierta inquietud al lector, pues podría verse como una profecía de la muerte del padre.

Para explicar el simbolismo del padre de Cemí explica:

La muerte inesperada de José Eugenio es como un cataclismo que truncará un destino familiar esperanzador y que causará en el hijo un sentimiento de ausencia y vacío, nunca superado, que actúa como verdadero leit motiv a lo largo de su vida (Cacheiro: 2001,141).

El rol del Emperador se refleja en el Coronel, incluso como pérdida de la estabilidad, pues genera varios cambios y define el destino de Cemí, quien se perfila como el que debe contar la historia.

## V El Sumo Sacerdote



Representa la luz divina, la religión universal. Bayard señala:

Hay que tener en cuenta que el cinco caracteriza al movimiento; las cuatro energías se estabilizan en el punto central, del mismo modo en que florece la rosa eterna en el centro de los cuatro brazos de la cruz. Cinco, es, pues, el punto de equilibrio; el Sumo Sacerdote es el hombre reposado que concreta todas las fuerzas de la naturaleza (173).

Ante esta posición central, tan completa en sí misma, sólo podríamos ubicar a José Cemí, quien se encuentra en un estado de plenitud en su soledad, en su mundo casi autista, es quien vence la muerte al principio, tras segregar sus orines, y es quien está destinado a la creación.

Sobre José Cemí afirma Cacheiro:

Para comprender la naturaleza de Cemí, y contraponerlo a los demás integrantes de la tríada amistosa, él es el hijo del equilibrio, por eso es la luz. Su perfecta integración en un núcleo familiar equilibrio sólo se ve rota por la tragedia de la muerte del padre (Cacheiro: 2001,172).

Cemí, como el V Arcano, simboliza el equilibrio, el pensamiento creador, el verbo, que en Paradiso se atribuye al rol de José Cemí:

Al oír ese desfile verbal, tenía la misma sensación que cuando sentado en el muro del malecón, veía a los pescadores extraer sus peces, cómo se retorcián mientras la muerte los acogía fuera de su cámara natural. Pero en la carta, esos extraídos peces verbales se retorcián también, pero era un retorcimiento de alegría jubilar, al formar un nuevo coro, un ejército de oceánidas cantando al perderse entre las brumas (Lezama Lima: 1997,173).

En *Paradiso*, se puede observar la emoción de Cemí ante las palabras, él logra conectarse con su destino poético muy temprano, todos los acontecimientos familiares lo empujan a la *poiesis*. En los capítulos XI y XIV se retrata a José Cemí mediante un poema. En el XI el autor del retrato es Fronesis y en el XIV es Oppiano. Cemí está retratado en la poesía, en el verbo, su esencia pertenece a la imagen poética, al igual que el V Arcano, José Cemí simboliza el verbo.

## VI El Enamorado



El acto de escoger entre dos caminos. Es una carta que representa la encrucijada, la necesidad de decidirse siempre, incluso el “libre albedrío”, el destino como decisión y no como imposición. Bayard explica:

El Enamorado es el iniciado puesto ante dos caminos, uno de los cuales le propone el conocimiento y la fe que le confiere la iniciación, sendero de sabiduría e incorruptibilidad que conduce al hombre a la realización de su destino, y el otro la facilidad de una vida pasiva que se deje llevar por la naturaleza y tienda a regresar a una existencia indiferenciada, sin responsabilidades, pero asimismo sin angustia ni preocupaciones [175].

Nuevamente se puede identificar el rol de Cemí en este Arcano, es él quien debe seguir su destino, aunque no es el camino fácil el que debe tomar, como le profetiza su madre en el capítulo IV:

No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil. Hay el peligro que enfrentamos como una sustitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ese es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, el peligro sin epifanía. Pero cuando el hombre, a través de sus días, ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día que le ha sido asignado para su transfigurarse, verá, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad (Lezama Lima: 1997,231).

Cemí es quien está frente la decisión quien debe escoger su camino e “intentar lo más difícil”. Según Cacheiro:

Una vez producidas estas experiencias existenciales del protagonista, los tres últimos capítulos muestran la preparación de Cemí para entrar en el mundo de la imagen , de la poesía. Tras los capítulos XII y XIII que suponen la ruptura de los condicionantes temporal y espacial respectivamente, el capítulo XIV corresponde ya al encuentro definitivo con el maestro, con el guía, es decir, con Oppiano Licario (Cacheiro: 2001,174).

El rol realiza su escogencia en el capítulo XIV, decide lo más difícil, sin embargo, este el camino que lleva a la recompensa del equilibrio.

El seis representa la estabilidad, consagra la organización del cosmos. Pues 36 veces 360 equivale a 12.960, que es el período del mundo. De modo que es un número perfecto, un múltiplo exacto de 360, si se acepta que 12.960 es el número de la eternidad, el número simbólico que está inscrito en las catedrales (108).

## VII El Carro



Es la carta séptima y representa el principio de causa final, la causa operante. El siete señala Bayard:

Es un número primo, un número virgen que se basta a sí mismo, y es así como constituye el número de Palas Atenea, nacida sin contacto carnal. El septenario sagrado representa la síntesis universal. Siete son los días de la semana, siete las notas de la octava musical y siete los planetas mágicos, que se responden con los siete colores del prisma [109].

Este rol, se ve asumido en la novela por el manuscrito *Símula nunca infusa, de excepciones morfológicas*, el libro escrito por Oppiano Licario y que resume todo el conocimiento alcanzado por el maestro de Cemí. Cacheiro afirma:

Oppiano Licario resume en el libro todos los principales elementos de la lógica y conocimientos adquiridos mediante la ciencia infusa, fuera de la lógica racional. Y de las excepciones verbales de la lengua que transgreden las norma lingüísticas mediante el acto de creación. Se abre a la configuración de la imagen que Lezama Lima intenta alcanzar mediante la escritura. Tras el rito sagrado de la unión sexual con Ynaca Eco Licario,

José Cemí, al volver a su casa, descubre horrorizado que el perro llamado Cerbero ha desgarrado y esparcido las hojas del manuscrito con la ayuda de un ciclón. Aquéllas flotan sobre las aguas, que borran la escritura. Cemí sólo puede salvar un poema. Esta pérdida marca el contenido trágico del libro imbuido de hermetismo. La tarea de Fronesis en *Oppiano Licario* es tomar el relevo de José Cemí, su amigo, y reconstruir la parte del libro desaparecido (Cacheiro: 2001,30).

Tras el encuentro sexual, el libro desaparece, queda sólo un fragmento y esta vez la profecía recae sobre Fronesis cuando su madre le dice:

Oye tu vida será por ese poema que te mandó Cemí. La reconstrucción de aquel libro que podemos llamar sagrado, en primer lugar porque se ha perdido. Y ya desde los griegos, todo lo perdido busca su vacío primordial, se sacraliza (Lezama Lima: 1977,264).

Una vez que se destruye, se debe volver a crear, el siete es símbolo de creación, pues es el número de días que tardó, según el Génesis. Este rol se ve simbolizado como el manuscrito, la propia novela, la propia creación: “Cada libro debe ser como una forma de revelación, como el libro que descifra el secreto de una vida” (Lezama Lima: 1977,264).

El triunfo del creador que logra producir una obra completa en sí misma, este es el rol de la novela que se cumple en *Paradiso* y en su segunda parte *Oppiano Licario*.

## VIII La Justicia



Personifica la conciencia como fuente de conocimiento, la equidad. Respecto al simbolismo de la carta comenta Bayard:

La espada, vertical, con la punta hacia arriba y las nueve espirales de su empuñadura, guarda correspondencia con la rectitud, el poder temporal y el rigor universal de la ley. Es también un eje, el eje del mundo, y su extremo capta la energía cósmica. La justicia se administra en un lugar

. Este rol en la novela se deposita en Mamita, personaje que en el capítulo II impone la justicia, ante la falsa acusación que se le hace a Cemí:



Mamita, silenciosa como su pequeñez, atravesó el patio, miró al gritón y le espetó: —Tonto, idiota del grito, ¿no te das cuenta que es el hijo del Coronel? —Cogió a Cemí, lo llevó asu cuarto, (Lezama Lima: 1997,21).

Sobre Mamita afirma Cacheiro:

Esta mujer, de edad muy avanzada, es de apariencia delicada, pequeña, ligera y arrugada. De carácter bondadoso y fiel, se convierte en la permanente defensora del Coronel, al que siempre tiene presente en sus oraciones, (Cacheiro: 2001,188).

Mamita es pues, quien llama a la justicia en torno a la familia Cemí, encarna este rol en *Paradiso*, ella está siempre pendiente del Coronel y le agradece toda la ayuda que ha dado a su familia. Es una mujer de ética impecable, callada, pero decidida, cuando tiene que actuar lo hace, representa con firmeza su rol, contra su aparente debilidad, se puede observar la fuerza de su carácter. También en el segundo capítulo Mamita, impide que fusilen a Vivo, ella atraviesa el campo para hablar con el Coronel, a quien le provoca risa las agallas de esta viejecita. Esta criolla encarna el rol de la justicia en el barrio, es quien vela por sus nietos y sus vecinos, es justa y exige justicia de los otros. El ocho, por su afinidad con el cubo, representa la tierra. La figura de Mamita parece recordar que el paso por la tierra es breve, así que es mejor actuar de manera justa:

Es siempre esa persona indecisa, delicada, que cuando la conocemos se muere tres años más tarde. Así se ovilla en el recuerdo, entre su trabajo y su desvanecerse. <su vejez era como otra forma de juventud, más penetrante a la transparencia, ala ligereza. Saltaba del sueño a lo cotidiano sin establecer diferencia, como si se alejase sola, caminaba sobre las aguas (Lezama Lima: 1997,22).

Es el reflejo de la persona que está consciente de que puede morir en cualquier momento y por eso debe cumplir su rol sin titubeos, la indecisión que la describe no es al actuar, es la indecisión propia de la balanza, la dificultad para lograr el equilibrio y no la falta de decisión para imponer justicia

## IX El Ermitaño



El número nueve representa las culminaciones. La trinidad multiplicada por tres. El Ermitaño, expresa Bayard:

(...) trae las palabras regeneradoras, que nos ponen en el camino de la salvación (193).

Este rol es encarnado por Fronesis, quien se ve destinado a generar nuevamente el manuscrito de Oppiano. Fronesis cumple con el rol de quien busca la sabiduría. Aunque en su búsqueda inicia el camino junto con Fronesis y Cemí, se

aparta de ellos y en su viaje en busca de su origen, aprende en soledad, para luego compartir sus conocimientos con Cemí e Ynaca, con quienes regresa a la triada para continuar su búsqueda, que necesariamente culminará solo

Cacheiro sobre Fronesis apunta:

Fronesis encarna la antítesis de Foción: él es el virtuoso, el claro, con relación a Foción que es el demoníaco, el oscuro. La etimología de Fronesis encarna lo esencial de la cultura, pero sin caer en la pedantería enciclopédica, haciendo gala de una erudición crítica que se traduce en largas digresiones sobre la vida, el arte y la cultura. Por otra parte va a ser el que fluya, el que se mueva de un espacio a otro, yendo de América a Europa (Cacheiro: 2001,202).

Cuando piensa sobre Fronesis, Cemí, realiza la siguiente descripción:

Lo que consideraban pedantería, era un hechizo de sabiduría convertido en amistosa costumbre. La seguridad de su desenvoltura, que los banales veían como reiteración, era el cumplimiento de un destino cuyo sustento desconocían. Era ceremonioso porque era fuerte, tierno, amistoso, porque daba la sensación de que despertaba en la dicha y se adormecía en la confianza deseosa. La ausencia de fundamentación, de descenso a las profundidades del hades o del yo secreto ascendido hasta el sí mismo integrado o unificado en una proyección luminosa, de gran parte de sus contemporáneos, hacía que éstos deslizaran lo más sombríos puntos de vista, los equívocos envidiosos más miserables, cuando se enfrentaban con

el desprecio sereno, el férreo desdén de Fronesis. Pero ya él lo había dicho riéndose, tenía dos amigos (Lezama Lima: 1997,278).

Este es el destino del ermitaño, la soledad relativa. Como explica Bayard:

Su misión no es la de fijar el credo mediante la formulación dogmática, pues el Ermitaño no es el sumo sacerdote (arcano V); no se dirige a las multitudes, y no acepta la proximidad sino de aquellos que, en búsqueda de lo verdadero, se atreven a penetrar en su soledad. A éstos sí se confía, aunque no si antes haberse asegurado de que son capaces de comprenderlo, pues el sabio no arroja perlas a los puercos (191).

Es claro, entonces, el paralelismo de este rol de Ermitaño con Fronesis, quien se encarga de compartir su conocimiento, sólo con sus amigos y es visto a la luz de los otros como pedante, tiene el rechazo de los demás, pero eso no le molesta, él conoce su destino y está conforme, prefiere el conocimiento a la popularidad.

#### X La Rueda de la Fortuna



La novela *Paradiso*, hace alusión a aquel momento de creación, al lugar idílico del que el pecado expulsó a los seres humanos, el dar ese nombre a su novela puede dar lugar a la hipótesis de que el Nuevo Paraíso está en los libros, en la lectura y la creación, creador y criatura en eterna interacción.

Respecto a esta carta Bayard afirma:

Obviamente, esta rueda, con su simbolismo solar, es la rueda de los nacimientos y del as vidas que se suceden. Es la rueda de la fatalidad, de las generaciones, [...] [196].

Este rol del movimiento, del constante subir y bajar, está implícito en el carnaval, en donde se altera el orden de las cosas para dar paso a un nuevo orden en donde el rey puede ser mendigo y el mendigo rey. Es el rol que encarna la novela *Paradiso*. La literatura como espacio “inestable” en constante evolución. El orden que se altera,

representa no sólo los ciclos del protagonista, que la crítica suele dividir en tres etapas: infancia, adolescencia y madurez.

No sólo representa la carrera de Cemí tras su destino, es símbolo también, de la literatura como espacio en constante movimiento, evolución.

El libro es la rueda, los lectores viajan a través de la historia que les es narrada. La novela comienza mientras Baldovina abre una cortina y termina con la frase podemos empezar, en sí, el relato es circular.

Respecto al número diez se señala:

El diez es el número perfecto, la representación de todos los principios de la divinidad, es la nueva unidad, el punto que se vuelve círculo (200).

Esto es la novela, el punto que se vuelve círculo, el espacio donde los destino de los personajes giran y se define la fatalidad de cada uno. Los destinos se va definiendo en una suerte de danza que envuelve, incluso, al lector, lo atrapa.



#### XI La Fuerza

Sobre esta carta manifiesta Bayard:

Las manos de la muchacha parecen suaves: es evidente que el personaje dosifica su fuerza en el intento de imponerse a la del animal e incluso parece que no da importancia a su acto. El león siente la fuerza que lo domina y se somete a la soltura del gesto [202].

Este rol, en la novela, se ve representado por doña Augusta, de quien afirma Cacheiro:

Puesto que doña Augusta sobrevive bastante años a su esposo, es ella quien aparece ante nosotros como una mujer fuerte y resuelta, haciendo frente a numerosos golpes del destino: la muerte de su yerno; los desplantes de Alberto, y su posterior muerte; la sangría de su fortuna; la operación de Rialta, etc. Doña Augusta, la abuela “aladinesca” de Cemí muere, ya anciana, en el capítulo XI (Cacheiro: 2001,131).

Doña Augusta representa el mismo rol del Arcano XI, una figura femenina en apariencia frágil, pero capaz de someter a un león, no por la fuerza bruta, pues la mujer de la carta no hace el menor gesto de esfuerzo, por el contrario doblega al león por su fortaleza interior.

Doña Augusta es capaz de domar a todos con su sonrisa y con su comida, sus nietos, en especial Cemí, además se sustraídos a un mundo mágico cuando ella les cuenta sus historias. Ella es capaz de someterlos a todos con dulzura, con una fuerza que no es la bruta, sino la del encanto.

Doña Augusta destapó la soper, donde humeaba una cuajada sopa de plátanos. —Los he querido rejuvenecer a todos —dijo — transportándolos a su primera niñez y para eso le ha añadido a la sopa un poco de tapioca. Se sentirán niños y comenzarán a elogiarla, como si la descubrieran por primera vez. He puesto a sobrenadar unas rositas de maíz, pues hay tantas cosas que nos gustaron de niños y que sin embargo no volveremos a disfrutar. Pero no se intranquilen, no es la llamada sopa del oeste, pues algunos *gourmets*, en cuanto ven el maíz, creen ver ya las carretas de las emigraciones hacia el oeste, a principios de siglo pasado, en la pradera de los indios sioux —al decir eso, miró la mesa de los garzones, pues intencionalmente había terminado su párrafo para apreciar cómo se polarizaba la atención de sus nietos. Sólo Cemí estiraba su cuello, queriendo perseguir las palabras en el aire, miraba después a sus otros primos, asombrado de que no escuchasen la flechita que su abuela les había lanzado (Lezama Lima: 1997,181).

El rol de La Fuerza es capaz de dominar a todos no por el miedo o una fuerza física descomunal, sino por su inteligencia, su sabiduría. En este caso, la abuela de Cemí, es quien por medio de su sonrisa, su cocina y sus cuentos, es capaz de dominar o encantar a todos, anuncia sus platos como si fueran hechizos, capaces de rejuvenecer a sus comensales, es capaz de dominar el tiempo y el espacio por medio de su fuerza, es por estas razones, comparable con el Arcano XI.

## XII El Colgado



Esta carta, de acuerdo con la información que recopiló Bayard:

El colgado simboliza al hombre que muere por las ideas. Su pierna doblada forma con la otra un triángulo invertido, lo cual significa que muere víctima de los malvados. Sus manos, atadas, de las que caen ciclos de oros, sugiere que las ideas sobreviven a quien se sacrifica por ellas, y que otros las recogerán para hacerlas aparecer en el momento adecuado [209].

Este rol está representado por el héroe Atrio Flaminio, quien muere en batalla, mientras lucha por lo que cree, además, la noticia de su muerte no es divulgada, pues su coraje es un motor para sus compañeros, el valor triunfa sobre la muerte, pues los soldados siguen luchando y piensan que aún están bajo el liderazgo de aquél que los impulsa a creer.

Sobre Atrio Flaminio escribe Cacheiro:

Atrio Flaminio, que reúne las características principales del héroe épico: excelente estratega, valeroso en extremo y clemente y misericordioso con los prisioneros de guerra (...) al morir deja un vacío imposible de llenar que motivará que los oficiales de Atrio Flaminio oculten la muerte de éste al resto de las tropas, antes de la batalla final (Cacheiro: 2001,131).

Flaminio encarna el mito del hombre que, aunque muerto, logra transmitir su ideal a los otros:

Al llegar a la tienda del lugarteniente de Flaminio, deliberaron los jefes. Llegaron al acuerdo de preparar en tal forma su cadáver, que cuando se diese la orden de la arremetida final, las tropas viesen la figura de Atrio Flaminio. Lo amarrarían a su corcel y anudarían su espada a su mano derecha. Al ver de nuevo a su jefe, las tropas sintieron de nuevo el bronce que el jefe supremo había volcado en su coraje. Fue de un solo ímpetu como se desplomaron las murallas de la Capadocia (Lezama Lima: 1997,393).

En este caso, las monedas son recogidas por los soldados que pelean junto a Atrio Flaminio y que bajo su figura, se sienten unidos en la lucha contra el enemigo, la figura

de Flaminio los mantiene firmes, cuando se dan cuenta, después de la victoria que el héroe ha muerto, su ánimo decae profundamente, pues, a pesar de la victoria, perdieron el ideal, perdieron a la figura que encabezaba su batalla.

### XIII Sin Nombre



Esta carta, la número trece, no tiene nombre, se representa con un esqueleto que sostiene una guadaña sobre un suelo azul, del cual salen manos, pies y las cabezas de un hombre y una mujer, de modo que, con frecuencia, se ha denominado a esta carta “la Muerte” según explica Bayard:

En otro contexto tuve ocasión de referirme a esa iniciática en la que el iniciado debe morir en su vida profana con la finalidad de renacer en una existencia nueva, dentro del círculo del destino (213).

Este rol está representado por la muerte de Oppiano Licario, que según expresa Cacheiro:

(...) Oppiano Licario muere, pero su muerte no es más que el comienzo de un mundo de resurrección e infinito. Así. Pues, asistimos en los últimos momentos de *Paradiso* a la muerte de este personaje que surgirá de nuevo en el capítulo IV de la novela de Lezama que lleva su nombre por título. Su presencia le da al capítulo ciertas dosis de misterio, de ambiente sobrenatural, hecho relacionado con la nocturnidad que acompaña sus apariciones (Cacheiro: 2001,196).

La muerte de Oppiano, es más bien una transición hacia otro estadio, después de su muerte, mantiene la comunicación con José Cemí:

Licario no causó nunca la sensación a los que lo habían conocido de la muerte, sino de la desaparición, por eso en la noche parecía que volvía, que estaba con nosotros. Una ley de equivalencia cronológica afirma que lo que desaparece en el día aparece en la noche y Cemí sentía siempre la presencia nocturna de Licario (...).

A medida que fue pasando el tiempo, Cemí se hizo hipersensible a esas llegadas de Licario (...)era una muestra de la complicadísima huella terrenal de Licario, pues muy pocos tienen la fuerza reminiscente para poder crear en otra perspectiva después de su muerte (Lezama Lima: 1977,266-267).

Este es el caso de Licario, que muere, pero renace por la noche y se presenta con su discípulo Cemí. No muere, se transforma en una presencia nocturna capaz de hacerse sentir y de comunicarse con Cemí. La muerte, es un rol que no simboliza el final, sino la transformación, el cambio, la renovación, esto es lo que ocurre con Licario, la muerte no es el fin, sino, una transformación de su relación con Cemí.

#### XIV La Templanza



Simboliza el equilibrio, se relaciona con la alquimia, pues supone una transformación de los líquidos que pasa de un vaso al otro. Según explica Bayard:

Ese fluido blanco podría representar la energía vital: en el tarot de Marsella no deja de observarse que hay una triple corriente de salida; pero esta materia evoluciona, se purifica hasta llegar a la urna roja. Se diría que este acto no va a detenerse nunca, que hay un intercambio perpetuo [225].

Este rol podría estar representado en la escena del primer capítulo, en el que Cemí se alivia o se cura tras segregar sus orines:

Comenzó el pequeño Cemí a orinar un agua anaranjada sanguinolenta casi, donde parecía que flotasen escamas. Baldovina tenía la impresión del cuerpo blanducho, quemado en espirales al rojo. Al ver el agua de orine, sintió nuevos temores, pues pensó que el niño se iba a disolver en el agua, o que esa agua se lo llevaría afuera, para encontrarse con el gran aguacero de octubre.

Después de tan copiosa orinada —los ángeles habían apretado la esponja de su riñón hasta dejarlo exhausto—parecía que se iba a quedar dormido (Lezama Lima: 1997, 9).



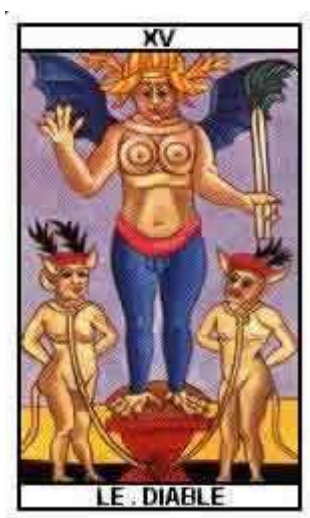
La carta XIV del tarot representa un ángel, que es el encargado de temperar el líquido, lo mismo ocurre en este capítulo, parece la mano de un ángel la que, por un proceso alquímico o mágico, logra metamorfosear este líquido para sanar al niño.

Respecto a lo acuático en *Paradiso*, señala Cacheiro:

La curación se efectúa mediante una purificación y regeneración (...). La curación coincide simbólicamente con la aparición milagrosa de la luz del nuevo día. En el capítulo IV el Coronel le ordena a su hijo que se tire al agua para que se suelte a nadar, cuando éste deja de sujetarlo, se hunde y el niño está a punto de ahogarse. La segunda intentona del padre, desesperado por al asma del niño que no acaba de curarse, es sumergirlo desnudo en agua helada. El drástico remedio casi supone la muerte del niño (Cacheiro: 2001, 9).

Se observa como el agua suele representarse en la figura de esos dos cántaros, esa transición entre vida y muerte con la que “juega” el ángel de La Templanza, en eso consiste su juego, la transformación, la constante evolución, la transformación de la materia, la transición de la enfermedad a la salud, de la riqueza a la pobreza, de la vida a la muerte.

#### XV El Diablo



Esta carta se representa como un demonio cornudo con alas de murciélago y patas de cabra, sobre una especie de altar. El rostro dibujado sobre el estómago nos dice que está dominado por los instintos inferiores. El número XV es la suma de los cinco primeros números, además constituye la esencia del cuadrado mágico:

4	9	7

<b>8</b>	<b>1</b>	<b>6</b>
----------	----------	----------

En el centro está el 5 y, en cualquiera de los sentidos que se sume, da como resultado 15.

Bayard sobre esta carta afirma:

Si el valor hermafrodita de Mercurio no se advierte y, por consiguiente, no se obtiene, la pareja queda aprisionada en la belleza de las formas (el busto del Diablo), para recaer en una vida puramente sensual, (...) (227).

Este rol es encarnado por Godofredo, personaje cuyo sobrenombre es: el Diablo. Sobre este personaje comenta Cacheiro:

Godofredo es un bello adolescente de pelo rojizo y blanquísima cara, que trabaja de cortador en el ingenio. En su loca huida a través de una carretera selvática una rama le golpea en el ojo izquierdo y queda tuerto (Cacheiro: 2001, 168).

La belleza, es el prime atributo de Satanás, lo mismos que de Godofredo y la pérdida de la misma el castigo que reciben por “actuar mal”, esto también coincide entre Godofredo y el rol que representa, además, también Godofredo se deja llevar por las bajas pasiones:

—Godofredo el Diablo rondaba con las uñas las paredes y ventanas, para obtener una mirilla que le permitiese seguir todo el curso de la pasión... Al fin, en un ángulo inferior de la ventana, pudo apostar el ojo izquierdo, por carencia, como ya hemos dicho, del ojo del canon (Lezama Lima: 1997, 221).

Godofredo encarna el rol del Diablo en *Paradiso*, este Arcano, simboliza el dominio de las bajas pasiones, esto es lo que lleva a Godofredo a la locura, se pierde al encarnar este rol.

## XVI La Torre Fulminada



Sobre señala este Arcano Bayard:

También se pensó en el vínculo que esta lámina pudiera tener con la idea de asilo u hospital, sobre todo porque su antiguo nombre de *Maison Dieu* remite a ese lugar donde son atendidos los enfermos y desamparados [233].

La torre también vista como el castigo a la arrogancia o el orgullo humano, es por eso que en la novela está representado por el personaje Foción, pues al principio, se alude a su soberbia y al final, a su caída.

Cuando se incorpora a la narración se le asocia con características menos gentiles que a Fronesis o Cemí:

Le dio la mano a Cemí con cierta indiferencia, pero éste observó que era una indiferencia que no rechazaba, porque había comenzado por no mostrar una fácil aceptación (Lezama Lima: 1997, 229).

El tiempo muy breve en que Fronesis aludió a Foción, mantuvo éste entreabierto una sonrisa no muy anchurosa, pero donde cabía la burla secreta y la alegría manifestada. Las leyes del apathos de los estoicos funcionaron de inmediato, no, no le cayó nada bien Foción a Cemí (Lezama Lima: 1997, 229).

Utilizaba su superioridad intelectual, no para ensanchar el mundo de las personas con quienes hablaba, sino para dejar la marca de su persona y de sus caprichos (...) Cruelmente borraba el rostro de su persona y de sus palabras, para desconcertar a los que deseaban seguirlo (...). Hería con su puñal de dos puntas, ironía e indiferencia, y él siempre permanecía en su centro, lanzando una elegante bocanada de humo. Era el árbitro de las situaciones neronianas. (Lezama Lima: 1997, 237).

Su arrogancia, igual que en la carta XVI es castigada y Foción pierde la cordura, se entrega a la adoración de un árbol, a la tarea de Sísifo, caminar alrededor de éste árbol, incesantemente:

Volvía en sus círculos una y otra vez como si el álamo fuera su Dios y su destino. «Desde que despierta, dijo un enfermero que pasó cerca de Cemí, hasta que se acuesta esta dándole vueltas al árbol. Ni la lluvia ni el sol, pueden apartarlos de su vueltas y revueltas, del círculo completo que le echa a la madera» (Lezama Lima: 1997, 366).

Este árbol, igual que el dibujo que muestra el Arcano de la Torre Fulminada es partido por un rayo:

Un rayo le había extraído las raíces, removiéndole las carnes con su fuego atolondrado (...) El rayo que había destruido el árbol, había liberado a Foción de la adoración de su eternidad circular (Lezama Lima: 1997, 367).

Este Arcano, representa este ciclo, de la arrogancia (la torre), el castigo (el rayo) y la liberación (los hombres que están alrededor de la torre), el mismo ciclo que cumple el rol encarnado por Eugenio Foción.

## XVII La Estrella



Esta carta es símbolo de la fuerza creadora, la inspiración.

Bayard explica:

nos encontramos ante el ímpetu de la creación, de la perfecta armonía, donde las aguas corrientes se escurren a partir de dos polos distintos. Esto hace pensar en una escena iniciática que se desarrolla en el nivel de lo universal [235].

Recuerda la conversación que tuvo Rialta con Cemí, en el capítulo IX, esas palabras que son capaces de hacer que algo germine, la palabra como esperanza y como destino, la fe en la palabra, en la creación por medio de la palabra:

Tú y yo sabemos que sí, que las dije y que las diré mientras viva y que tú las seguirás diciendo después que me haya muerto. Sé que esas son las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida, después de las que leyó en los evangelios, y que nunca oírás otra que lo pongan tan decisivamente en marcha (Lezama Lima: 1997, 231).

Esta novela, ha sido vista, por algunos críticos como un viaje iniciático hacia la palabra, según Cacheiro:

La novela puede considerarse como una historia de la vocación poética de José Cemí. Así, a través de su historia se reconstruye el destino de la vocación poética de un joven artista. La novela relata escenas infantiles de su cuerpo martirizado por el asma, los viajes, sus experiencias de adolescente en el colegio, sus relaciones amistosas y familiares, sus discusiones platónicas en la universidad, los hallazgos verbales y, en último extremo, el acceso al mundo mágico y poético de Oppiano Licario V (Cacheiro: 2001, 172).

El Arcano XVII está representado, precisamente, en el rol de la búsqueda poética que realiza Cemí, la necesidad de crear, de perseguir la palabra que se evidencia en este personaje, permite establecer la relación con esta carta del Tarot.

La Estrella se presenta en la novela, al igual que en la baraja, como un símbolo de la búsqueda de la creatividad, la búsqueda del iniciado, en este caso, esta búsqueda se realiza por medio de la palabra.

#### XVIII La Luna



Esta carta ha tenido una importante transformación gráfica, en el pasado representaba a dos astrólogos que estudiaban la Luna en cuarto creciente. Actualmente, en sus muchas versiones, casi siempre se encuentran dos perros y un cangrejo en una tina, situada entre dos torres.

De acuerdo con Diego Meldi, esta carta:

Es la vida cotidiana con todos sus peligros (...). La carta se podría dividir en tres partes: plano astral o del éter (la Luna), plano terrestre (los perros), plano acuático (el cangrejo). El teatro en que se representa la vida humana (Meldi: 2003, 164).

Esta carta está muy relacionada con la narración de *Paradiso*, podría decirse que este rol lo asume el narrador de la novela, pues es este quien se encarga de enunciar las constantes alusiones a un espacio de representación (teatro), además, es el narrador quien observa todos los planos. Desde el principio el narrador da indicios de algo teatral: “La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero,(...)” (Lezama Lima: 1997, 3). Además, en esta carta como en la novela, se manifiesta claramente el doble: uno oscuro y otro iluminado, la novela lo resuelve con un tercero (Fronesis, Foción y Cemí), la carta lo utiliza para lograr un efecto especular. Hay dos elementos que a primera vista no parecen tener doble en la carta: la luna y el cangrejo. No obstante el cangrejo es el doble de la luna, es la figura que se utiliza, en este caso, para representar la influencia o presencia de luna en el agua. La astrología occidental usa al cangrejo para representar al signo zodiacal de cáncer, este signo tiene como planeta regente a la luna, en la carta cada elemento tiene su doble. Margarita Junco Fazzolari, equipara este Arcano con el capítulo IX de la novela:

Foción es de los tres amigos el inmoral y el bajo, también contribuye, con sus caóticos impulsos, a la unidad de las tres partes del alma: Cemí, el aspecto solar; Fronesis el lunar, y Foción el terrestre. Por otra parte, el capítulo de *Paradiso* donde se expone el tema de la amistad, el noveno, corresponde a la carta de la Luna del Gran Arcano del Tarot; y la luna que sugiere muerte y resurrección (luna nueva y creciente) y hace el doble papel de Diana y Hécate, lo celestial y lo infernal forman parte de los temas que han estado discutiendo todo el capítulo” (Junco Fazzolari: 1977, 54).

No obstante el Arcano de la Luna, si se toma como un rol, debe de otorgarse al narrador, pues es el narrador quien tiene la potestad de nombrar (dar vida) o dejar de nombrar (dar muerte) a los personajes, en él se manifiestan las características atribuidas a la luna en tantas culturas. Es el narrador quien establece las relaciones a partir del doble, tal como se muestra en la carta, el espacio está dividido en abajo y arriba, derecha e izquierda. Una parte está más sombría que la otra. Esta luz, en la novela es el

narrador quien la da, muestra lo quiere mostrar y el lector no puede ver si no a través de las palabras que este le ofrece, perfila a los personajes como claros u oscuros.

## XIX El Sol



De acuerdo con Bayard:

Esta es la carta de la iluminación total; los niños confían en el porvenir y se muestran unidos por un gesto de afecto. Nos hallamos ante el arcano del equilibrio. El sol aquí es fuente de vida, intensidad organizada [243].

Este rol está representado por el encuentro entre Ynaca Licario y José Cemí, esta unión produce que se completen las mitades de un todo. El encuentro entre ellos es el cenit, pues constituye una revelación para José Cemí.

Aunque en *Paradiso* su papel es de mensajera, pues es ella quien, tras la muerte de Oppiano, entrega a Cemí el poema que deja Licario para él. El narrador observa la denominación que hace Oppiano de Cemí en este poema como el verdadero nacimiento de José Cemí:

Lucha tenaz entre el fuego y las piedras. Después, eran llamaradas que querían tocar el embrión celeste y a su lado un tigre blanco que daba vueltas en torno a las llama, comenzando a escarbar en sus sombras oscilantes (Lezama Lima: 1997, 231).

Cacheiro, sobre el personaje de Ynaca, explica:

(...)Ynaca Eco es el puente hacia Oppiano Licario. Ynaca sirve de intermediario entre su hermano, que ostenta el conocimiento absoluto y los dos personajes que buscan la fuente de ese conocimiento: Cemí y Fronesis. La transmisión de ese saber se lleva a cabo, en una alegoría iniciática, a través de la copulación o unión erótica con sentido ritual (Cacheiro: 2001, 172).

El encuentro de Ynaca y Cemí constituye la culminación de una búsqueda, además, el encuentro carnal deriva en la concepción de un hijo, es decir, la vida. Chevalier

explica: (...) arcano de la iluminación total, bajo el cual, por primera vez, el hombre ya no está solo (Chevalier: 1986, 979).

La iluminación total la logra Cemí (en Oppiano Licario) a través de Ynaca, quien es el doble de su hermano, es por esta razón que el encuentro entre ellos es tan importante, pues la muerte de Oppiano no significa el fin de la búsqueda de Cemí, por eso, aunque este acontecimiento golpea a Cemí, él se da cuenta de que debe continuar su camino y de que es Ynaca quien le ayudará en este nuevo tramo que debe recorrer. Este encuentro es la promesa de que estará completo.

## XX El Juicio



De acuerdo con Viviana H. Fernández, este Arcano:

Se refiere al renacimiento espiritual. La imagen, que es muy luminosa, muestra a un ángel con una corona. Símbolo de sabiduría- y una trompeta, que hace llegar su mensaje a un grupo de tres personas que parece una familia. Un hombre y una mujer mayores están al costado de una tumba, de la que emerge un hombre más joven. Todos están desnudos, y al más joven se lo ve fuerte y musculoso. Fernández, 2009: 72.

De acuerdo con Fernández este arcano sugiere: todo lo que estaba muerto debe renacer, en este sentido, es el mensaje inverso al del arcano XIII. El héroe del tarot ha recorrido casi todo el camino, ha pasado por casi todas las pruebas y renace con nueva energía. El personaje ha aprendido de sus acciones pasadas, en adelante será capaz de enfrentarse a la vida con sabiduría y estará en condiciones de moverse con soltura en el Mundo.

Este rol está presente y encarnado por Cemí en el último capítulo de la novela, tras la muerte de Oppiano y la lectura del poema que le deja a su discípulo, esto es, justamente, lo que ocurre, Cemí siente vivo a Licario:



Comenzó a golpear con la cucharilla en el vaso, agitando lentamente su contenido. Impulsado por el tintineo, Cemí corporizó de nuevo a Oppiano Licario. Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar (Lezama Lima, 1997:459).

Al igual que en la representación gráfica de la carta, hay un sonido musical (trompeta-tintineo) que hacen que los espectadores despierten y escuchen y descubran. Cemí, tras escuchar las campanas se da cuenta de que Oppiano no ha muerto, de que su muerte física no significa el final de su discipulado, por el contrario, es el principio. Hay una resurrección, igual que en la carta, aunque en Paradiso, este resurgimiento es simbólico, Oppiano no sale del ataúd, pero sí Cemí logra percibir nuevamente sus palabras y las escucha con más claridad, ahora es más comprensible lo que Oppiano quería enseñarle. Hay un renacimiento de Cemí un cambio en su percepción y en su actitud hacia la muerte (deja de ser vista como una separación), pues Cemí siente que aún puede estar en contacto con Oppiano, a diferencia de lo que ocurrió cuando murieron su padre y su tío (Lezama Lima: 1997, 459).

## XXI El Mundo



De acuerdo con Hernández, este arcano:

Simboliza la plenitud. En la imagen se ve, dentro de una mandorla, una figura que danza con naturalidad; la parte superior de su cuerpo parece de mujer, pero sus genitales están cubiertos y sus fuertes piernas parecen de hombre. En realidad, se trata de un andrógino, puesto que la persona que ha completado su proceso de individuación, ha integrado dentro de sí los aspectos masculinos y femeninos, y aunque conserva su sexo biológico, es un andrógino en el plano espiritual [www.bibliotecamigueldecervantes.com].

La articulista señala que en esta etapa el héroe del Tarot, el Loco, que al principio era inocente, reaparece como un hombre sabio, pues ha completado su viaje iniciático y ha

alcanzado su totalidad psíquica y en adelante podrá moverse al ritmo del Mundo con total naturalidad.

Este rol es asumido por José Cemí al final de la novela y en la continuación de Oppiano Licario, Cemí e Ynaca se unen como las dos mitades del andrógino primigenio. Sin embargo, el rol de la culminación, le corresponde a Cemí solo, quien descubre que la muerte de Oppiano es sólo el comienzo, que de ahora en adelante, Licario lo acompañará y lo guiará de otra manera, que la muerte no es el fin en tanto él pueda continuar el camino al que Licario lo acercó.

El final de la novela se determina por la frase: podemos empezar. Este abre el nuevo viaje que realizará Cemí hacia la literatura, pero esta vez ya no es el niño cuya vida pende de un hilo, ahora es un hombre que acaba de descubrir su destino y que está dispuesto a enfrentarlo.

El poema que Oppiano le deja a Cemí expresa: no puede ser, no estoy muerto. Esta declaración parece ser reforzada en el último párrafo de la novela cuando el narrador asegura que Cemí corporizó de nuevo a Oppiano, este conocimiento de la muerte, del ser y de la trascendencia marca el camino de Cemí. El poder de la palabra es resaltado, pues Licario, por medio de la palabra afirma que no está muerto, estas palabras permiten que Cemí pueda recobrar las suyas, incluso con más fuerza. La unión de Cemí e Ynaca permite la culminación de esta percepción. Cemí e Ynaca logran recuperar con su unión, de una manera simbólica, el saber de Licario. Ellos dos son las mitades que se requieren para generar y crear la vida.

## CAPÍTULO IV

## Conclusiones

Después de analizar la novela *Paradiso*, en busca del teatro como una estructura subyacente, se puede concluir que esta es una de las múltiples lecturas posibles, pues la obra da suficientes indicios para sostener esta hipótesis.

La novela se analizó, capítulo por capítulo, en busca de elementos teatrales subyacentes a la narración, en cada capítulo se descubrieron varios componentes que hacen esta lectura posible. Cada capítulo encierra elementos teatrales relacionados con los personajes, el espacio y el tiempo.

La novela en su estructura permite entrever semejanzas con el teatro, en la medida en que los personajes se apropian del rol que les corresponde, el espacio se establece o delimita a cuadrados escénicos y el tiempo responde a estas características, pues es un tiempo escénico. En algunos casos, se divide entre el tiempo “real” o físico y el tiempo de la representación. La novela mantiene deícticos que la unen con el teatro de principio a fin.

Los capítulos I, III, IV, VII y XII de la novela presentan una mayor relación con el escenario teatral. Los capítulos II, V, VI, VIII, IX y XI dan más importancia al personaje teatral o rol y los capítulos VIII, X, XIII y XIV se enmarcan dentro de los tópicos del teatro barroco.

En el capítulo I el escenario se dibuja a partir de luces, cortinas, utilería y demás elementos que hacen del escenario un lugar percibido como real por parte del espectador, en este capítulo el lector asume el rol de espectador sin dificultad, pues los elementos narrativos permiten una rápida relación entre lo que las acciones narradas y el escenario, como si cada una de estas acciones pertenecería a este espacio.

En el capítulo II cada personaje en su rol, se describen una serie de roles y luego el narrador coloca a varios “actores” o personajes, el lector, de nuevo se convierte en el espectador de la actuación y las características de cada uno de estos roles teatrales.

El capítulo III vuelve a poner el foco en el escenario, las acciones que se narran vuelven a ponerse en escenario muy particulares, espacios tan delimitados como el espacio escénico, la acción sólo puede desarrollarse en este espacio y los personajes parecen reconocerlo con la familiaridad del actor que ha ensayado la obra y que la repite durante la temporada de presentaciones.

El capítulo IV remite a la dualidad escenario/tiempo, pues el escenario requiere que el espectador acepte este binomio. La historia de las familias Cemí y Olaya se presenta bajo esta conjunción tan importante para el teatro pues el tiempo de la representación, es diferente, en este caso, al de la lectura, como en el teatro es diferente el tiempo de la representación.

El capítulo V muestra la primera distribución de los personajes en triadas, lo cual es también muy importante en el teatro, pues es una manera de distribuir el peso de cada personaje y de hacer que la escena funcione, si los personajes logran representar, exitosamente, su papel. En este capítulo Fibo, Alberto y el Coronel son roles, como lo serán más adelante, Foción, Fronesis y Cemí.

El capítulo VI vuelve a prestar atención a los roles que representa cada actor o personaje de la novela. Esto también se relaciona con el tópico barroco *El mundo como teatro*, pues cada uno desempeña un papel y debe representarlo de la mejor manera para que su actuación merezca ser recordada.

El capítulo VII retoma el espacio como un lugar mágico, un escenario donde ocurren cosas verosímiles, por estar siendo representada, pero que sería imposible que ocurrieran fuera de este espacio.

El capítulo VIII vuelve sobre los roles, en este caso es el rol del diablo que es representado por los actores Farraluque, Leregas y, finalmente, Godofredo. Este capítulo es un claro ejemplo del rol que define Ubersfeld, que no es un actor, sino un papel delimitado por características fijas y un discurso del que no se puede salir.

El capítulo IX vuelve al tópico barroco “el mundo como teatro”, en donde todo es representación, la vida es un papel, cada uno está jugando a ser, pero nadie es en realidad. La dicotomía o incertidumbre entre los niveles del ser y parecer son el protagonista de este capítulo.

El capítulo X retoma el tópico barroco *La locura del mundo*, se narran algunas de las aventuras que experimenta Foción y Cemí conoce la historia del padre de Fronesis quien recibe y trata a pacientes invisibles o inexistentes, aún en su locura, sigue representando el rol de médico, lo cual recuerda el argumento de Segismundo de obrar bien en los sueños, pues no se sabe, a ciencia cierta, si la vida es un sueño.

El capítulo XI vuelve a poner al personaje o rol como centro, en este caso el rol de la locura es encarnado por Foción, quien no resiste la partida de Fronesis. Cemí, por otro lado, representa el rol de quien asume su papel y continúa en la búsqueda de la poiesis.

El capítulo XII es un tríptico: el primer escenario permite distinguir el espacio escénico dentro del cual el tiempo se desdobra, además un lugar que obliga la actuación. El segundo escenario es el del héroe, narra las hazañas de un soldado romano, en este caso el rol vuelve a ser el foco, el héroe, el soldado: Atrio Flaminio.

Finalmente la tercera escena se concibe bajo el tópico barroco *La melancolía saturnina* o *Memento mori*, este es el precepto que da lugar a la locura de la esposa de Juan Longa, quien intenta conservar vivo a su marido en una especie de sueño embalsamado, sin embargo, la muerte es un destino inevitable.

El Capítulo XIII retoma el tópico barroco de *La vida como obra de arte* cada uno de los personajes y muchas de las escenas se relacionan con piezas artísticas, de este modo se construyen la escenografía y los roles de este capítulo. Además se construye por un juego de ocultos que también fue muy usado por la estética barroca.

Por último, el capítulo XIV se inscribe en la estética del carnaval, las actuaciones se enmarcan en este escenario y se asume esta estética para desarrollar a los roles que la representan. Además se retoma la característica del tiempo espiral para el teatro, pues cada final, sólo es el pie para una nueva representación. La pieza representada nace y muere cada noche.

Esta novela logra mostrar escenarios con las características del teatro, los personajes, en muchos casos, cumplen un papel determinado y parecen recitar un parlamento y el tiempo, como en el teatro es doble y espiral.

El personaje central de la novela José Cemí, está predestinado a cumplir el papel de “escritor”, además, el personaje de Oppiano Licario es quien conducirá a Cemí por el camino de la poesía, cada uno de estos papeles estaba ya marcado y ellos deben actuar este rol que les toca. De ahí que se haya planteado como uno de los objetivos específicos de esta tesis la posible relación de estos roles con los arcanos mayores del Tarot, hipótesis que al concluir la investigación, se sostiene en el análisis de las características de estos arcanos con algún carácter de la novela. Para cada uno de los Arcanos hay un rol en la novela, existe correspondencia entre ambos. El tarot se presenta, efectivamente, como una estructura de roles dentro de la novela.

## RECOMENDACIONES

Al concluir la presente investigación y con el propósito de motivar y colaborar con futuros análisis de esta novela o de otras obras del autor José Lezama Lima se pueden dar algunas recomendaciones.

En esta investigación la segunda parte de la novela *Paradiso*, se tomó en consideración, básicamente, para sostener algunos roles que en esta segunda parte se trazan con más fuerza, sin embargo, no fue analizada exhaustivamente.

La primera recomendación que se da es analizar la novela *Oppiano Licario*, pues esta obra podría constituirse en una fuente importante para continuar esta investigación. Se podría estudiar si en esta obra también el teatro podría considerarse como una estructura subyacente a la narración.

La segunda parte de la novela *Paradiso* podría ser también una continuación de los esquemas propuestos en la presente investigación y su análisis ayudaría a dar mayor solidez a la hipótesis planteada.

Algunos relatos de José Lezama Lima también se inscriben dentro de esta estética que utiliza al teatro como estructura subyacente, por ejemplo, “El patio morado” y “El juego de las decapitaciones” son obras que también podrían ser leídas bajo este marco teórico. En estos relatos se pueden encontrar muchas referencias al teatro, lo cual conduce a sospechar que *El mundo como teatro* fue uno de los tópicos que estructuró la prosa lezamiana.



## Anexos

## Anexo 1

### Tarot Egipcio



Uno de los primeros en afirmar del origen egipcio del Tarot fue Antoine Court de Gebelin, lingüista francés, clérigo, ocultista, masón, miembro de la Logia de los Philalethes y autor de la obra de nueve tomos: *Clave ilustrada del mundo primitivo*, dicho autor sostenía que el lugar de nacimiento de las cartas había sido el antiguo Egipto, donde eran utilizadas como herramientas de iniciación en el sacerdocio. Afirma que los Arcanos Mayores del Tarot es el Libro de Thoth, una síntesis de todo el conocimiento egipcio.

## Anexo 2

### Tarot de Carlos VI



Se afirma que en un registro fechado en febrero de 1392 en el libro de contabilidad (que el tesorero Charles Poupart llevaba para Carlos VI de Francia) cita el pago por tres barajas doradas pintadas para el rey por Jacquemin Gringonneur. Curiosamente, 1392 fue también el año en que Carlos VI perdió la razón. Es por esto que varios historiadores afirman que el Tarot Marsellés entretuvo a Carlos VI.

## Anexo 3



Se sostiene como evidencia que la baraja Gringonneur, con las 17 cartas con borde de plata y fondo de oro fue guardada en la Biblioteca Nacional de París.

## Anexo 4

### Tarot Visconti-Sforza



El Tarot más conocido y antiguo (en Occidente) es el Visconti-Sforza, pintado a mano a mediados del siglo XV. Existen once versiones incompletas de la baraja; la más grande, la versión reimpressa de Pierpont Morgan-Bergamo, contiene 74 tarjetas. Las cartas no contienen números o títulos (ni los arcanos mayores, ni los menores).

## Anexo 5





## Anexo 6

### Tarot de Marsella: Arcanos Mayores y Menores



Alejandro Jodorowsky y Philippe Camoin siempre han sostenido que el Tarot de Marsella nació en Marsella, y que para nada era una copia de un juego procedente de alguna otra parte de Europa. Esta tesis está a contracorriente de lo que afirman una buena parte de los historiadores que, a modo de prueba, presentan juegos de Tarot con una fecha anterior de casi tres siglos, respecto a los más ancianos Tarots de Marsella, que se conservan todavía. Deducen con ello pues, que los más antiguos dieron origen a los demás y que el Tarot de Marsella llevaría su nombre solamente porque era fabricado en Marsella. Sin embargo, Jodorowsky y Camoin refutan que si mañana se descubre una vieja caja que contenga cartas aún más antiguas y provenientes de otro país, estos mismos historiadores cambiarán de opinión y así sucesivamente. Ellos prefieren referirse, entonces, a métodos que catalogan como más científicos y que convergen todos hacia una real fuente de conocimiento que estaría localizada geográficamente, desde hace 2000 años, en Marsella y sus alrededores.

## Anexo 7

### Tarot gitano



El tarot gitano se compone de 22 arcanos mayores, como el tarot egipcio, solo que en la representación gráfica de los arcanos se pueden ver ciertas diferencias. Por ejemplo, el atuendo con que se suelen representar las figuras se inspira en las vestimentas comunes de la edad media. Autores posteriores encuentran reminiscencias del tarot gitano en figuras míticas grecorromanas. En la forma del tarot gitano es como se hizo conocido en el mundo entero. Y fueron los gitanos los encargados de convertir una práctica, hasta entonces reservada a maestros herméticos y estudiosos, en una actividad más accesible. El tarot gitano agrega a los 22 arcanos mayores, las cartas de la baraja española con sus cuatro palos, pero en una versión en que cada palo tiene 14 cartas. Por eso, en las tiradas tradicionales de tarot gitano se utilizan ambos conjuntos de naipes, los arcanos mayores y menores.

## Anexo 8





## Anexo 9

### Tarot de Madame de Lenormand



Marie Lenormand fue una vidente de la fortuna parisina del siglo XIX, se le llamaba "La Profetiza del Faubourg Saint-Germain". La señora Lenormand fue consultada por las personas más influyentes de Europa. Fue visitada periódicamente por Josefina Bonaparte y afirman que predijo el ascenso y la caída de Napoleón.

Por la complejidad de su interpretación, son pocos los videntes y tarotistas que usan los Naipes Franceses de Madame Lenormand.

## Anexo 10

### Tarot Italiano



Eliphas Levi. Francia: 1810- 1875, bajo el seudónimo de Alphonse Louis Constant, escribió la *Historia de Magicæ*, fue sacerdote y rosacruz, pensaba que el Tarot era la clave de la Biblia, la Cábala y todas las demás escrituras espirituales antiguas. Intentó vincular las 22 cartas del Arcano Mayor a las letras del alfabeto hebreo. Encontró paralelismos entre los palos del Tarot y las cuatro letras del Tetragrammaton, YHVH ("Yahweh"). Fue el primero en relacionar el Tarot con la Cábala.

Papus (Gerard Encausse. Francia: 1865-1916). Médico, filósofo y masón, sostuvo los orígenes egipcios del Tarot lo afirma en su libro: *El Tarot de los Bohemios*, creía que el Tarot era portador de diseños antiguos inscritos en cámaras ocultas bajo las pirámides. Relacionó el Tarot con la Cábala, la astrología y la numerología.



## Anexo 11

### Tarot de Aleister Crowley



Aleister Crowley rompió con la Golden Dawn y fundó su propia escuela ocultista, el Ordo Templi Orientis, que tenía que ver, entre otras cosas, con magia sexual. Junto a Freida Harris, escribió el *Libro del Tarot de Thoth*.

## Anexo 12

### Tarot de Dalí



Hoy en día existen más de 40000 mazos diferentes en el mundo, desde reproducciones antiguas, hasta diseños actuales. El simbolismo del Tarot se adapta en cada pueblo, cultura y época.

## Referencias bibliográficas

- Albala, Eiliana. *Paradiso: ruptura del modelo histórico*. México: UNAM, 1985.
- Arróm, José Juan. «Lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima». *Revista Iberoamericana*. No. 92-93 (1975): 469-477.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1941) Trad. J. Forcat y C. Conroy. Barcelona: Darral, 1971.
- Bak, Jolanta. «*Paradiso: una novela poética*», en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Vol. 2. Madrid: Fundamentos, 1984.
- Barège, Thomas. Godofredo el “di(h)hablo. 2009. 5 de noviembre de 2010  
<<http://www.revistas.um.es/cartaphilus/article/download/91531/88181> >.
- Bayard, Jean-Pierre. *La práctica del tarot, Simbolismo e interpretación*. Trad. José Castelló. México: Susaeta, 1999.
- Beristain, Elena. *Diccionario de retórica y poética*. 8va edición. México: Editorial Porrúa, 1985.
- Cacheiro Varela, Maximino. *Diccionario de símbolos y personajes en Paradiso y Oppiano Licario de José Lezama Lima*. Marconsende: Universidad de Vigo, 2001.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Moscú: Progreso, 1981.
- Caillois, Roger. *Teoría de los juegos*. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Seix Barral, S.A., 1958.
- Carrió Medina, Raquel. «La imagen histórica en Paradiso», en *Paradiso*. Coord: Cintio Vitier. Madrid: Colección Archivos, 1997.
- Chevalier, Jean y Allain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1995.
- Chiampi, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- \_\_\_\_\_. «Sobre la lectura interrumpida de Paradiso». *Revista Iberoamericana* V. LVIII. n.154 (1991): 65-76.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI, 1977.
- Darío, Rubén. *Poesía*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1989.
- De la O, Damaris y Gabriela Salas. *Del lado acá de las candilejas: configuraciones teatrales en cinco relatos de Guerra del tiempo, de Alejo Carpentier*. Tesis para optar por el grado de licenciatura, Heredia: Universidad Nacional, 2009.
- Echeverría, Bolívar. *Modernidad, mestizaje cultural. El ethos Barroco*. México: UNAM, 1994.

- Fernández, Viviana .2009. Arquetipos jungnianos y arcanos mayores en Cien años de soledad. 10 de abril de 2010 <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveObras/.../025945.pdf>>.
- Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- González, Reynaldo. *Lezama Lima: El ingenuo culpable*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- Greimas, A.J. *Du sens*. París: Seuil, 1970.
- Hatzfeld, Helmunt. *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Gredos, 1972.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens* (1938). Trad. Eugenio Imas. Buenos Aires: Alianza, 1968.
- Junco Fazzolari, Margarita. *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1979.
- Lezama Lima, José. *Paradiso*. Coord. Cintio Vitier. Madrid: Colección Archivos, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Oppiano Licario*, Madrid: Cátedra, 1977.
- \_\_\_\_\_. *La expresión americana*, La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- López, César. «Sobre *Paradiso*». *Unión*. No. 2 (1970): 173-180.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (1981). Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La semiosfera III, Semiótica de las artes y de la cultura* (1981) Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1999.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Ariel, 1975.
- Mataix, Remedios. *Paradiso y Oppiano Licario: una guía de Lezama*. 2000. 15 de junio de 2004 <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=2584&idGrupo=S5>>.
- Mateo Palmer, Margarita. *Paradiso: la aventura mítica*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- \_\_\_\_\_. «Las palabras como peces dentro de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje». *Revista Casa de las Américas*. n° 244 (2006): 21-29.
- Nieves Rivera. Dolores. Los relatos intercalados en *Paradiso* y su función 1995. 22 de octubre 2010 <<http://www.revistas.luz.edu.ve/index.php/rlh/article/view/2926/2821>>
- Ortega, Julio. «Aproximaciones a *Paradiso*». *Imagen*. número 40 (1965):190-199.

- Ovares, Flora y Margarita Rojas (1999). El escenario de los sueños: El teatro en Asturias, Borges y Bioy Casares. 10 de abril del 2010 <[www.tec.cr/sitios/Docencia/ciencias\\_lenguaje/.../fovaresr.pdf](http://www.tec.cr/sitios/Docencia/ciencias_lenguaje/.../fovaresr.pdf)>.
- \_\_\_\_\_ (1999). Alejo Carpentier: El gran teatro de la historia. 10 de abril del 2010 <[www.tec.cr/sitios/Docencia/ciencias\\_lenguaje/.../fovaresr.pdf](http://www.tec.cr/sitios/Docencia/ciencias_lenguaje/.../fovaresr.pdf)>.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro* (1996). Trad. Jaume Melendre. Barcelona: Paidós, 1998.
- Pelegrín, Benito. «Las vías del desvío en Paradiso, Retórica de la oscuridad en Paradiso» en *Paradiso*. Coord. Cintio Vitier. Madrid: Colección Archivos, 1997.
- Pérez Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid: Tecno, 1994.
- Rico, Francisco *Historia y crítica de la Literatura Española. Siglo de oro. Barroco*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Riffard, Pierre A. *Diccionario del esoterismo*. Madrid: Alianza, 1987.
- Ruiz, Carmen. *Paradiso de Lezama Lima: una pervivencia de la transgresión. La Torre*. año IX n. 35. Puerto Rico (1995): 465-483.
- Salgado, César. “Finezas de Sor Juana y Lezama Lima”, *Revista Actual*, Universidad de ULA. Mérida. número 37 (1997): 75-102.
- Sarduy, Severo. *Barroco*, La Habana: Letras cubanas, 1974.
- Stanislavski, Constantin. *La construcción del personaje*. Trad. B. Fernández. Madrid: Alianza, 1975.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral* (1977). Trad. F. Torres. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia, 1989.
- VV.AA. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Comp. Pedro Simón Martínez, La Habana: Casa de las Américas, 1970.
- Xirau, Ramón. *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericana* (1978). México: Fondo de Cultura Económica, 2001.