



Universidad de Oviedo  
*Universidá d'Uviéu*  
*University of Oviedo*

# *Paradiso* de José Lezama Lima: del deseo a la obra

Alejandro Penín González

Tutora: Virginia Gil Amate

Grado en Lengua Española y sus Literaturas

TFG 2021-22

Junio 2022

# Índice

1. Introducción .....	1
2. Lo barroco como base de <i>Paradiso</i> .....	2
2.1. Definiciones contemporáneas del Barroco.....	2
2.2. Del Barroco al neobarroco: Lezama y Sarduy.....	3
2.3. Lecturas posmodernas del neobarroco .....	7
2.4. Otra vía: el <i>neobarroso</i> rioplatense .....	9
3. La deuda gongorina, la metáfora al cuadrado.....	10
4. Núcleos poéticos de la obra de Lezama Lima .....	13
4.1. La <i>imago</i> propone y América dispone: traducción inversa .....	13
4.2. Sobre las eras imaginarias de <i>La cantidad hechizada</i> .....	16
4.3. José Lezama Lima: ¿escéptico o irracional? .....	18
5. Análisis en clave neobarroca de <i>Paradiso</i> .....	20
5.1. ¿Qué es <i>Paradiso</i> ? .....	20
5.2. La crónica familiar .....	23
5.3. <i>Eros cognoscente</i> : lo homoerótico como componente nuclear .....	25
5.4. Cemí-Licario: el otro Lezama, el mismo.....	29
6. Conclusiones.....	33
7. Bibliografía.....	35

## 1. Introducción

«Gordo fabuloso, Cuba que ha devorado y transfigurado la miel y hiel de Europa» (José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*)

«Con usted, amigo Lezama, tan despierto, tan ávido, tan lleno, se puede seguir hablando de poesía siempre, sin agotamiento ni cansancio, aunque no entendamos a veces su abundante noción ni su expresión borbotante» (Juan Ramón Jiménez, *Coloquio...*)

«Mariquitas tipo Lezama Lima, falso lector de Góngora, y junto con Lezama todos los poetas de la Revolución Cubana» (Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*)

«El deseo es pregunta cuya respuesta nadie sabe» (Luis Cernuda, «No decía palabras»)

El «mantra» con el que comienza *La expresión americana*, «solo lo difícil es estimulante» (Lezama Lima, 1993:49), es la vía más sencilla para entrar en *Paradiso* con las herramientas necesarias para comprender su composición e, incluso, la razón de su existencia. Lo difícil es la filiación al Barroco, el culturalismo exacerbado y la expresión enrevesada; lo estimulante es la creación, experimentar con la palabra y lograr descifrar al autor. Se pretende, entonces, hallar un sentido coherente de esta novela. Este ha sido el propósito de esta investigación. Para ello me he apoyado, claro está, en la multitud de lo expresado en el texto y en la polifonía de significados que puede haber.

Este trabajo pretende recorrer *Paradiso* desde una perspectiva pragmática, evitando entrar en confusiones muchas veces propugnadas por el autor en sus propios ensayos e intentando emplear una bibliografía crítica que de verdad logre el propósito de desentrañar lo sustancial de la novela, apoyada con estudiosos que han realizado calados de distinto tipo en el autor, pero también con creadores literarios que, han logrado dar lecturas muy interesantes, vinculándose con su propia obra (como Cortázar) o mostrando la influencia de Lezama en generaciones posteriores (Sarduy o Lihn).

En este contexto, la perspectiva del trabajo es doble. Por una parte, es un análisis histórico-literario, ya que se estudia el concepto de Barroco histórico y de neobarroco a lo largo del siglo XX, así como la vinculación de Lezama y sus teorías a través de los años y de su obra; pero por otra pretende ser crítico-teórica al penetrar en las distintas ideologías de la posmodernidad, asimilar conceptos genéricos y establecer vinculaciones entre la obra de Lezama con otros autores contemporáneos, europeos o americanos, deteniéndose en unos muy poco estudiados, los *neobarrosos* bonaerenses.

Este repaso a la obra de Lezama tiene como núcleo *Paradiso*, estudiada en torno a tres principios que he considerado claves, centrales de los deseos del autor: la familia, el homoerotismo y la obra. Dicho esto: «ritmo hesicástico, podemos comenzar».

## 2. Lo barroco como base de *Paradiso*

### 2.1. Definiciones contemporáneas del Barroco

Un concepto tan amplio, connotativo y vago como el de *neobarroco* conlleva siempre una gran dificultad para lograr una definición clara que pueda concretar el sentido completo de, por una parte, su estética, y, por otra, su epistemología. No obstante, para poder captar el sentido completo de esta cuestión, este trabajo atenderá en primer lugar a la concepción histórica y estética del Barroco para luego centrarse en el repunte que esta visión del mundo tiene en el siglo XX, donde se examinarán los estudios básicos de este movimiento para vincularlo con quien fue su mentor desde Cuba, José Lezama Lima.

En primer lugar, es vital definir el *barroco* para encontrar el punto exacto en el que los autores contemporáneos comienzan su reflexión. Para ello, consideramos que Wölfflin hace en *Renacimiento y Barroco* (1928) una aproximación más que adecuada y completa a este asunto, donde define el Barroco como la oposición al arte clásico, habla de lo «libre y pintoresco» frente a lo riguroso y de la «ausencia de forma» opuesta a la formalización perfecta (Wölfflin, 1986:13). Es importante matizar la idea del estilo «pintoresco», que el crítico utiliza (respecto a la arquitectura y a las artes plásticas) para referirse a una creación donde hay libertad formal, se emplean juegos de sombras, se busca por todos los medios estéticos romper las normas del clasicismo (29), se transforma la masa en un afán de mostrar lo pesado hasta que «la forma amenaza con sucumbir bajo la presión» (47), la materia deja la frialdad renacentista para convertirse en algo «tierno y sabroso» (49) y el movimiento comienza a dejar su huella: la belleza renacentista de lo estático desaparece para dejar su lugar a un dinamismo que tiene «el sentimiento preciso de una dirección: aspira a subir» (63), repartiendo irregularmente los elementos creativos. A pesar de que este fue un análisis primerizo y que tuvo solo en cuenta unas ramas concretas del arte, sigue siendo sorprendente por su vigencia y la conexión que establecerá con lo que denominamos neobarroco.

Focillon propone en su tratado estético *La vida de las formas* (1934) un estudio artístico del Barroco, donde afirma que es en esta época cuando la forma adquiere por primera vez un valor expresivo más fuerte, ya que considera que «no hay otro caso en que la confusión entre forma y sentido sea más imperiosa» (Focillon, 2010:32); añadiendo inmediatamente después que «la forma no solo se significa: significa un contenido voluntario. Y para adaptarla a un *sentido* hay que torturarla» (32). Este trabajo es interesante porque él mismo logra, al hablar de la referencialidad con las obras

grecorromanas que tenía el período artístico del siglo XVII, vincularse con la época de las vanguardias históricas (que también tomaron esa mirada al pasado), pero este mismo concepto consigue calar con firmeza en lo que fueron los estilos de autores auriseculares (Góngora) como también en el que llamaremos neobarroco (Lezama, Arenas).

En la misma época que estos dos críticos, Eugenio D'Ors plantea sus pensamientos sobre el período barroco en *Lo barroco* (1935), donde planteará que lo que se empezó a cultivar en el siglo XVII siguió con insistencia en la historia por su propia naturaleza anticlasicista y el calado que tendrá en la construcción del pensamiento moderno. Así, afirmará que:

El Barroco es una constante histórica que se vuelve a encontrar en épocas tan recíprocamente lejanas como el Alejandrismo lo está de la Contra-Reforma o esta del período «Fin-de-Siglo»; es decir, del fin del XIX, y que se ha manifestado en las regiones más diversas, tanto en Oriente como en Occidente (D'Ors, 1993:66)

El calado de este concepto no está solo en la extensión temporal que da al movimiento, sino que además tendrá una magnitud geográfica. Hay quien ve el arte barroco como algo propiamente italiano (es el caso de Wölfflin), mientras que otros como Rousset ([1953]1972) considera que imágenes propias del XVII francés como Circe o el pavo real configuran a París como capital del Barroco; así como la gran literatura de los Siglos de Oro hacen de España, para algunos críticos, «el país barroco por predestinación» (Sitwell, 1924:97), y Spengler, cómo no, considerará en *La decadencia de Occidente* (1918) que el espíritu fáustico que caracteriza al Barroco se origina en los pueblos germánicos (Spengler, 2013:285).

## **2.2. Del Barroco al neobarroco: Lezama y Sarduy**

Esta visión *idiosincrática* del barroco que se origina aquí va a ser fundamental para la lectura que los autores neobarrocos harán de sus siglos XVII y que conformarán sus principios literarios. En el caso de Lezama Lima, él mismo lo explicita en *La expresión americana* (1957), donde a través del proceso que él justifica en un preludeo de sus *eras imaginarias* (la *imago* frente a los hechos como constituyente de la esencialidad de la historia) hará gala del Barroco como el mayor momento de contrapuntos de la historia americana. Esto lo explicará la liberación que tiene el arte del Nuevo Continente en ese siglo, donde consigue un modo de expresión que «riza, multiplica, bate y acrece lo hispánico» (Lezama Lima, 1993:106); y la liberación no se dará solo por los factores estéticos que se han podido ver en los anteriores críticos, sino por el propio contexto

histórico del siglo XVII. Lezama considera que, en consonancia con el Barroco europeo como un arte de la Contrarreforma, el americano es un «arte de la contraconquista» (80) que, como tal, ofrecerá unas características propias:

Los siglos transcurridos después del descubrimiento han prestado servicios, han estado llenos, hemos ofrecido inconsciente solución al superconsciente problematismo europeo. En un escenario muy poblado como el de Europa en los años de la Contrarreforma, ofrecemos con la conquista y la colonización una salida al caos europeo, que comenzaba a desangrarse. Mientras el barroco europeo se convertía en un inerte juego de formas, entre nosotros el señor barroco domina su paisaje y regala otra solución cuando la escenografía occidental tendía a trasudar escayolada. (Lezama Lima, 1993:181-182)

Adelanto este esbozo del pensamiento lezamiano (que se tratará con una extensión mucho mayor en próximos apartados) para poder entrar con una brevísima introducción al sistema literario-filosófico que introducirá Severo Sarduy sobre el neobarroco. Este tomará, sin lugar a duda, la teoría propugnada por Lezama Lima, dejando de lado otros principios barrocos como los de Alejo Carpentier (2002), que tan solo eran una mirada más bien estética ligada a su concepto de lo real maravilloso (Wakefield, 2004:171-172). En mi opinión, Joaquín Roses es quien establece mejor la distinción del barroco «tardío» de Carpentier frente al neobarroco de Sarduy o Arenas, puesto que al comparar *Concierto barroco* con *El mundo alucinante* afirma que el primero es «plástico y formal» mientras que el segundo «avanza en lo conceptual» (Roses, 2008:239). El neobarroco entra como una nueva visión del mundo y de los conceptos literarios, no va a ser solo una técnica que imitar, pretende proyectar ciertas sensaciones y estados mentales e ideológicos dentro de las distintas propuestas que aquí surgen.

La inclinación de Sarduy por este neobarroco se manifiesta en 1972 en un ensayo, «Lo barroco y lo neobarroco», donde hace una aproximación a las obras recientes de la narrativa latinoamericana (García Márquez, Lezama, Guimarães Rosa, Cabrera Infante...) bajo los principios que él considera que tiene este arte (partiendo de Eugenio D'Ors): el artificio, basado en la sustitución, la proliferación y la condensación; la parodia o «carnavalización», que es como denomina a este fenómeno en la literatura americana reciente (Sarduy, 1999:1394), sustentada en la intertextualidad e intratextualidad; y esto lleva a un arte sostenido en el erotismo, la especularidad y lo revolucionario. Estos rasgos que de forma tan temprana enuncia son, con matices, una base perfecta para el estudio de cualquier obra que se pueda agrupar dentro del neobarroco.

El artículo presenta dos problemas en su desarrollo: si volvemos a la tesis de Roses (2008) de que este movimiento es ante todo conceptual frente a una formalidad plástica, aquí Sarduy no penetra apenas en la ideología neobarroca; además, no hace mayor distinción entre el Barroco del siglo XVII con esa tendencia barroca de los años 60-70. Sin embargo, y siendo sustancialmente cierto que Sarduy no desarrolla estas cuestiones en el artículo de 1972, no por ello deja de apuntar una solución desarrollada en ensayos posteriores. Así alude a que el barroco europeo y americano sustentaron sus estéticas en un universo que, si bien se encontraba en movimiento y descentrado, había una armonía y un *logos* exterior que organizaba todo, alrededor de dios (la potencia infinita) y su representante, el rey (Sarduy, 1999:1403). El cambio de este neobarroco se da en la *episteme* dominante donde ese orden dentro del universo pasará a la entropía, principio que se manifestará sobre todo en el lenguaje (1999:1404). Sobre este cambio epistemológico Sarduy aportará la definición esencial del neobarroco:

El barroco actual, el neobarroco refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito. [...] Neobarroco, reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está «apaciblemente» cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión. (Sarduy, 1999:1403)

Estos principios básicos serán revisados con detalle por Sarduy en otros ensayos: *Barroco* (1974) y *Nueva inestabilidad* (1987). El autor estudia en estos textos cómo las teorías elípticas de Kepler afectan a la epistemología del siglo XVII en todas sus posibilidades: se produce un descentramiento que se manifiesta en la organización urbana de las ciudades (Sarduy, 1987:179) y se toman nuevas medidas para el tiempo y la moneda (181); el Greco emplea una figura curvada (J) como línea de la perfección (183); Rubens en *El intercambio de las princesas* dará doble centro a su pintura creando elipses en las alegorías celestes y materiales (184); Borromini crea círculos mediante la anamorfosis en San Carlino (185); Góngora pone la elipsis a trabajar en su lenguaje poético para crear, al igual que los astros keplerianos, dos centros: un significante suprimido con un significado que sigue operativo por un símbolo que sustituye a ese significante (192); y Velázquez crea mediante el empleo de un espejo una elipsis del sujeto retratado que no permite conocer realmente qué se está representando (196), con una estructura puesta del revés, como hizo Cervantes con el *Quijote* (195). Esto, según Sarduy, tiene un reflejo en el siglo XX, que dejó de lado el mecanicismo dieciochesco y

las teorías del universo racional de Newton y Kant (36) al conocerse las teorías de la relatividad cuántica de Albert Einstein o del Big Bang, algo que el arte manifestó con *Las señoritas de Aviñón* de Picasso (Sarduy, 1987:199) y, en general, con las vanguardias históricas. Así, afirma que la obra neobarroca no es una adaptación de una cosmovisión concreta, porque ese principio de estabilidad dentro del movimiento desaparece cuando se descubre que el espacio-tiempo es materia voluble y que el universo se encuentra en una expansión constante. La obra de arte, entonces, no estará centrada ni tendrá motivo (204), ya no habrá intención totalizante en su visión del mundo ni tampoco se dará, en la literatura, un monólogo interior, sino que las voces se multiplicarán y la lengua se descompondrá, como sucede, por ejemplo, en Joyce (202).

En analogía con la elipsis del Barroco, Sarduy afirma en *Nueva inestabilidad* que lo que caracteriza la era neobarroca es «la materia fonética y gráfica en expansión accidentada» (1987:41). Como supo ver ya Lezama con *La expresión americana*, la materia lingüística y cómo esta se adapta para reflejar lo que él llamaba la *imago* (entendida como una imagen imaginada) era lo que sostenía el arte en cada era, y en los estudios de Sarduy esta tendrá una funcionalidad importante en la configuración del neobarroco, pues le dará una caracterización de «Barroco de la Revolución» (Sarduy, 1999:1404). Usando como referencia al mismo Lezama, dice que «a fuerza de multiplicar hasta la pérdida del hilo el artificio sin límites de la subordinación, la frase neobarroca [...] muestra en su incorrección, en su no caer sobre sus pies y su pérdida de la concordancia, nuestra pérdida del *aillours* único, armónico, concordante con nuestra imagen, teológico en suma» (1999:1404). Esta crisis ideológica que se da al adoptar el Barroco conforma una crisis en la expresión lingüística, que, además, resulta revolucionaria al desestructurar las instituciones hasta entonces inamovibles mediante el empleo de un lenguaje metafórico, cambiando lo que sería el orden divino por un lenguaje pintoresco (Sarduy, 1999:1404), algo que ya reflejaban las teorías de Wölfflin (1986). Así, se manifiesta un lenguaje orientado al placer que dará una dimensión lúdica a la expresión, a la vez que perversa (Sarduy, 1987:210-211), algo que se opone a los ideales capitalistas, referidos a la información y a la inmediatez de esta.

En conclusión, Severo Sarduy pretende hacer dos ejercicios simultáneos al definir la era contemporánea como neobarroca: una *retombée* de la ideología del siglo XVII, para él reflejada en el cambio de la cosmogonía (1987:20), que justificaría un cambio estilístico; pero también es un fenómeno cultural y revolucionario que se manifestaría en



la literatura de la época: *Tres tristes tigres*, *Paradiso*, *El mundo alucinante* o *Concierto barroco*. Esta doble caracterización parece la acertada para entender con todos sus matices los principios del neobarroco como una era cíclica que se origina en el siglo XVII (recordemos que para Carpentier era algo que se originaba mucho antes) y que se manifiesta en esas vías estéticas e ideológicas de manera simultánea en el siglo XX, bajo avatares como el *camp* o el *kitsch* (Sarduy, 1987:149).

### 2.3. Lecturas posmodernas del neobarroco

Al avanzar el siglo XX, varios críticos de la posmodernidad como Guerrero (1987), Deleuze (1989), o Echevarría (1998) han intentado aproximar ese período con el neobarroco equiparándolos nominalmente, con resultados francamente dispares. Quizá el crítico que mayor fortuna ha tenido con estas vías ha sido Omar Calabrese (1989), quien pretende distanciarse de Sarduy al desechar lo ideológicamente revolucionario de la teoría del cubano ya que, según su interpretación, lo que se manifiesta dentro de lo barroco no es una oposición espiritual a lo clásico que está en una especie de lucha dialéctica alterna, al contrario, siguiendo el planteamiento de Wölfflin (1986), propone estudiar esto como categorías formales que coexisten en conflicto (Calabrese, 1987:31-33).

El propio autor parece hacer una reflexión formalista en torno a lo que él entiende como neobarroco, sin embargo, no creemos que esto pueda ser algo realmente positivo: lo que está planteando aquí Calabrese es un alejamiento ideológico del neobarroco, basado en los principios del *gusto*, algo que resulta demasiado etéreo y poco significativo cuando se habla de una teoría de visión del mundo, por mucho que él lo vincule a lo ético (39); lo que resulta de los juicios aquí propugnados de Calabrese es más bien un listado de obras que (y en esto sí que resulta acertada la propuesta) se encuentran enfrentadas a otras que no siguen esos principios (23). Normalmente hay una tendencia de la posmodernidad a la aglomeración como una especie de afirmación absoluta de sus teorías (a modo de resultar significativa por «mayoría absoluta»), y alivia que el teórico sea consciente de que no todo debe seguir la corriente que él estudia. Sin embargo, me da la sensación de que cae en la trampa de gran parte de la crítica, que es atender a los núcleos de la producción literaria a nivel mundial (*Ulises*, Italo Calvino, Eco), incluso del cine (tiene importancia el análisis que hace de *E.T.* bajo los principios neobarrocos) o de los videojuegos; pero esto desvirtúa la importancia que tienen a veces las periferias o, más bien, lo que se asume como periférico, ya que no presta atención a una literatura hispanoamericana que asumió como propio lo barroco y produjo una renovación

sistemática e intencionada de sus vías, incluso cuando el autor menciona a Borges (cuya vinculación con el movimiento neobarroco es más que discutible) y utiliza como base la teoría de Sarduy, donde explicita la influencia de esa nueva literatura.

Con todos estos matices que han de asumirse para asimilar la teoría completa de Calabrese, es muy esclarecedora la enumeración que realiza el crítico italiano de los rasgos que tiene lo que denomina «la era neobarroca» en tanto que posmoderna, ya que encierra sus fundamentos en la literatura de Lezama, Sarduy o Arenas (entre otros), a pesar de su exclusión, deliberada o no. En un artículo en el que se sistematiza y se resume lo que propugnó en *La era neobarroca*, Calabrese (1991) enumera el ritmo y la repetición tan funcionales en *Paradiso* o en *Tres tristes tigres*; el límite y el exceso del lenguaje, paralelo a la «carnavalización» que proponía Severo Sarduy (1999); la tendencia a los detalles y la fragmentación, que se interrelaciona con las distintas novelas del *boom* que tomaron esto como principio, siendo un ejemplo claro *Rayuela*; la inestabilidad y la metamorfosis de la obra enmarcada en el caos, algo que vincula como Sarduy con los principios físicos-matemáticos del siglo XX: la relatividad, los fractales o la teoría de las catástrofes; los laberintos y la complejidad estructural, unas figuras que, como se estudiará más tarde, son funcionales en Lezama Lima; dos conceptos que denomina *poco más o menos* y *no sé qué*, que sin usar esa terminología pueden determinarse como la imprecisión; y la distorsión especular del lenguaje que determinan una perversión de este, tendiendo a la sensualidad. Con todo, no hay aquí nada nuevo, aunque es interesante cómo lo pone en juego en el mundo moderno y no solo en una serie de obras literarias, además de la vinculación que establece con la posmodernidad; pero no hay en ello nada que no haya planteado antes Sarduy. Si bien la caracterización de Calabrese tiende más a lo estético frente al carácter cultural totalizador del cubano, no creo que se deba hacer una distinción complementaria, más bien son teorías paralelas.

#### **2.4.Otra vía: el neobarroso rioplatense**

Una vía que habitualmente se ignora del neobarroco es la que se dio a partir de los años 80 en el Río de la Plata, la denominada corriente del *neobarroso* por ser, según Perlongher en un ensayo de 1988, «La barroquización» (2008:115), una literatura bañada por el «barro» rioplatense. Haroldo de Campos (1981) ya había propuesto una noción de un neobarroco que no se debía asentar en el Caribe, sino que debía adquirir un matiz panamericano, hablaba del *trans-barroco*, algo que pareció tomar forma en Argentina cuando Sarduy prologa *Colibrí de la ciudad* de Arturo Carrea en 1982 y se deja ver que

lo propugnado en los ensayos de Sarduy, que tomaban por referencia a una mayoría cubana, se ha proyectado en los jóvenes poetas argentinos como Roberto Echevarren, Tamara Kamenszain o Néstor Perlongher. Sin embargo, Perlongher (2008:99) no deja de recordar a la figura de Osvaldo Lamborghini que, si bien previa a todos estos autores, ya preludiaba lo que tomaría forma en el *neobarroso*.

Estos entonces jóvenes autores han leído con atención a Lezama, sobre todo *Paradiso*, y también han sido receptores privilegiados de los ensayos de Severo Sarduy. Esto se evidencia en la carnavalización tan repetida, los giros lingüísticos, la inflación narrativa, la noción del arte *in extremis*, la marginalidad, la excentricidad o el exceso (Guerrero, 2012:31). Sin embargo, lo que quizá destaca en estos poetas es una mayor atención a algo que no era más que una mención esporádica en Sarduy (1987:149), pero que aquí se dota de una importancia suma, que es el marco neobarroco con la diferencia de los ya diferentes, sea esto la vinculación a la cultura *queer* o a la irreverencia del *camp* y del *kitsch* (Perlongher, 2008:116). La proyección de ese mundo se manifestará en un lenguaje tan artificial como el sugerido por Sarduy, en tanto que carnalesco (con el humor y la ironía como claves), pero que recoge los idiolectos con *textura*, es decir, recrea las hablas populares tal y como son, preocupándose de la identidad, remarcando lo truculento, los ambientes ocultos, los éxtasis ligados a las sustancias psicotrópicas, la dismorfia identitaria (siempre ligada a una dismorfia corporal) y asociadas las hablas con sus manierismos a un fetichismo (Echevarren, 2014:267). Estos rasgos se obtienen de forma desigual en los poetas, como se puede ver en las antologías *Medusario* o *Caribe trasplatino*, y siendo francos se dan casos donde el Barroco clásico es más una etiqueta que un recurso estilístico, como señala Roses (2014:198), pero tampoco se debe ser injusto: hay autores que supieron usar la técnica barroca desde perspectivas nuevas que, si bien recalcan lo polifónico y desordenado, supieron sacarle provecho sin llegar a lo desenfrenado de una creación caótica, eso sí, utilizaron más a Sarduy que a los clásicos.

Quizá es lo radical y concreto de esta propuesta, condenada a ser siempre parte de los márgenes de los estudios poéticos, lo que ha hecho que estos escritores y sus obras sean olvidados en los estudios del neobarroco. Esto va ligado a una tardía entrada a este fenómeno, con los autores originistas ya apartados de la cultura o fallecidos y con Sarduy teniendo ya sus ensayos consolidados como centro del neobarroco, además de ser una poesía ligada a las dictaduras militares argentinas que entra en rivalidad con el coloquialismo y que se verá, como esta corriente, apartada por nuevas perspectivas

poéticas; pero precisamente la curiosa proyección de estos escritores en los mundos *neobarrosos* son lo que dan nuevas miradas a esta perspectiva, quizá más adecuadas que ciertas miradas más artificiosas de los teóricos de la posmodernidad. Estas, por su parte, vienen de unas lecturas asimiladas y que se toman como parte de la experiencia vital propia de cada autor, ligadas a culturas de marginación como los autores de *Paradiso* (esencialmente culturalista), *El mundo alucinante* o *Gestos* (más bien contraculturales) empleaban tan solo el Barroco. Sus visiones logran un enriquecimiento del neobarroco en su conjunto, ya que no pretenden, en términos de Sontag (2007:27), *exprimir* la obra de arte para lograr encontrar el significado *buscado* de esta, sino encontrar lo esencial de cada una de ellas atendiendo a lo que envuelve la obra y a la experiencia que toma en sus culturas, logrando establecer conexiones plenas con ellas.

### 3. La deuda gongorina, la metáfora al cuadrado

Desde la recuperación aurisecular de los poetas vanguardistas españoles, se ha visto una diversidad de opiniones sobre las tendencias de estos a lo largo del siglo XX, aunque pocos han tenido una trayectoria tan particular y, por qué no, polémica, como Luis de Góngora. El príncipe de las sombras ya tuvo una escuela en Hispanoamérica durante el siglo XVII: de ahí sale Domínguez Camargo, que bebe directamente de las *Soledades* en su *Poema heroico de San Ignacio*, del que Lezama dice que «el gongorismo, signo muy americano, aparece como una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a extremos luciferinos por lograr dentro del canon gongorino, un exceso aún más excesivo que los de Don Luis» (Lezama Lima, 1993:87); también gran parte de la producción poética de Sor Juana Inés de la Cruz, además de su autodenominado pariente Carlos de Sigüenza y Góngora, una de las mentes más brillantes del virreinato de la Nueva España. En el siglo XX la recuperación vanguardista del cordobés se da de forma paralela en España e Hispanoamérica, incidiendo en gran parte de los poetas canónicos. Probablemente Joaquín Roses (2014) sea quien mejor ha podido sintetizar este calado sustancial de poetas que han tomado la lectura gongorina como base.

Los lectores de don Luis de Góngora no siempre se encontraban identificados en el mundo verbal que este creó en sus *Soledades*, así como tampoco por su característica *oscuritas*, dando incluso polémicas recepciones, como ocurre en el caso de Borges. Según ha estudiado Roses (2001:618), el argentino no quiso verse identificado con el cordobés, a pesar de ser gran lector de su *Polifemo* y de las *Soledades*, algo que se intensifica cuando en 1927 la vanguardia se vincula tanto a su figura y Borges no hace más que alejarse de

esos mundos, de la metáfora abigarrada y del léxico rebuscado a favor de un antiestilismo. Roses propone un reencuentro con el poeta en la senectud de Borges, con el mayor ejemplo del poema «Góngora» de *Los conjurados*, del que dice que se produce una identificación entre los dos autores (2001:637). Sin embargo, Teodosio Fernández (2021:244) habla más bien de una reconciliación en lo diferente de cada uno de ellos: se asume que hay posturas imposibles de conjugar.

Es interesante acudir a la figura de Borges cuando se hace un calado de la influencia barroca y, más concretamente, gongorina de la literatura que se da en el siglo XX hispanoamericano, ya que representa el camino inverso de muchos poetas; en concreto, será la mirada opuesta de los poetas de *Orígenes*. Góngora les servirá a José Lezama Lima, Cintio Vitier, Fina García Marruz o a Octavio Smith (entre muchos otros) como fuente del estilo origenista de la poesía cubana que estos pretendían, ya que veían su cuna en el Barroco y en Góngora el mayor representante del modelo poético americano. Además, como ya señaló Remedios Mataix (2000a:103), no se debe asumir un *autismo* de los poetas cubanos a pesar del individualismo y el rechazo de la cultura de masas que les caracterizaba, ellos fueron poetas que recibieron magisterios de autores españoles (Mataix, 2003:49) que, como participantes de la vanguardia, supieron transmitir lo gongorino.

Lezama leyó a Góngora con mucha atención a lo largo de su trayectoria, no hay que asumir que fue su mayor influencia a la hora de crear su obra, pero sí es cierto que tanto sus acercamientos como las lejanías que se dan del mundo verbal del cordobés son la mejor definición de los principios estilísticos de su neobarroco. Es en el poema inaugural de *Orígenes*, *Muerte de Narciso*, donde el gongorismo de Lezama empieza a aparecer. Cintio Vitier reflexiona sobre cómo influyó la llegada de esta obra en el resto de los origenistas: «fue como si de súbito, por un inesperado golpe de gracia, nuestra poesía (nuestra cultura) adquiriese en esencia el renacimiento que no tuvo, su Garcilaso y su Góngora transmutados en fabulación insular americana» (Vitier, 1988:420). El hecho de que elija el Renacimiento como referencia es revelador del calado de la propuesta barroca: el retorno al siglo XVII es el equivalente al regreso del mundo occidental a la tradición grecolatina.

Los versos libres de la *Muerte de Narciso* tienen ecos gongorinos que salen de la propia mitología, no solo por la elección de este tipo de tema, sino por utilizar la metamorfosis ácuea o neptúnica, como hicieron antes Garcilaso, San Juan o el poeta

cordobés; además de «convertir la palabra (cada palabra) en un germen sembrado en los vasos comunicantes de la oración», con «metáforas que aseguran un acto y una elección, la del joven poeta que revela los secretos de su hacer» (Areta, 2003:69); lo que González Echevarría (2001:433) dice respecto de *Paradiso* que es «la elevación del fragmento para generar grandes emociones en el lector» (y, añadido, también en el escritor). En el mundo sugerido por Lezama, el de la posibilidad infinita y las eras imaginarias, con la *imago* como fuente de toda creación artística, esta obra y las que seguirán constituyen la elección de un estilo que desarrolle la imaginación del creador y del receptor, cargado de la fuerza metafórica necesaria para crear imágenes destellantes y mundos verbales propios, con un estilo que consiga enredar las palabras con recursos como la «vivencia oblicua». Todos estos principios poéticos son deudores de Góngora, como expresará en «Sierpe de Luis de Góngora»: «vivir en el reino de la poesía *in extremis*, aporta la configuración de vivir de salvación, paradójal, hiperbólico, en el reino» (Lezama Lima, 1981a:238). Sin embargo, hay que tener en cuenta que algo que Lezama no ve en el cordobés y que sí considera de extrema relevancia es la espiritualidad (Mataix, 2000a:110). El barroco gongorino no parte para Lezama de una *oscuritas* (eso formaría parte de la noche oscura de San Juan de la Cruz), sino que se vincula a metáforas como destellos de luz que se arrojan al poema para descifrarlo. Esta resulta la diferencia significativa entre estos dos poetas, la cuestión de la *oscuritas*. Lezama afirmaba lo siguiente:

Góngora partía de un color, de un metal, de un sonido, a los que aplicaba una hipérbole desproporcionada resuelta en un verbo poético con suficiente abertura para que el nuevo monstruo se rindiese como la seda. Yo parto de un oscuro y por una contemplación obsesionante logro establecer un centro irradiante en el centro de esa oscuridad que se fragmenta por la penetración de la mirada. (Bueno, 1988:729).

Así, el principio de la *oscuritas* defendido en Góngora por Roses (1994) como un recurso retórico basado en la *admiratio* y el deleite logrado por el desciframiento del mundo poético (189), que usa como herramientas los hipérbatos, los neologismos y las metáforas, no es equiparable en su finalidad a Lezama. En el caso del cubano, no se persigue el deleite, ya que él da las claves para descifrar su obra en los ensayos. El fin parece ser más bien aglomerar las diversas culturas de sus eras en un solo concepto (lo que conlleva un hermetismo) y, como se observa en *Paradiso*, ocultar al lector torpe cierta información. Roses, como gran experto del tema, tiene una opinión clara:

Los enigmas se multiplican presididos por un hermetismo, una oscuridad del sentido -o confusa arbitrariedad- que algunos han querido ver como una estética no similar sino opuesta a Góngora, al que Lezama quizá nunca leyó como poeta oscuro sino

como laborioso productor de sentidos más o menos descifrables. Por contra, la poesía del cubano es la manifestación de un universo mental deliberadamente indescifrable desplegado mediante estrategias culturales sustentadas en la hibridez genérica y el mestizaje de tradiciones. (Roses, 2014:198)

Emil Volek (2021) aleja el barroco de *Paradiso* de Góngora y lo acerca a Pound, afirma que lo que se da en el neobarroco lezamiano es un mundo de imágenes que aparecen súbitamente para sorprender al lector: el reverso de la *oscuritas* gongorina. Es fundamental recalcar el carácter que tiene el neobarroco en la modernidad por representar el mundo ideológico y epistemológico de la cultura dominante, porque en esto resaltan tanto Góngora como Lezama, pero, como insiste Volek (2021:459), lo que hay en Lezama es nuevo, su pretensión no es recrear lo gongorino, sino establecer lazos de una época histórica a otra, es el choque poético que se fundamenta con la *transhistoria* de las eras imaginarias.

#### 4. Núcleos poéticos de la obra de Lezama Lima

##### 4.1. La *imago* propone y América dispone: traducción inversa

La obra que sirve como núcleo de la teoría estética, ideológica e histórica de José Lezama Lima es *La expresión americana*, donde se recogen cinco ensayos pronunciados en La Habana en 1957, y se hace un esfuerzo para lograr lo que Luisa Campuzano (1997:289) ha considerado como una traducción de lo americano mediante una «lectura del revés», viendo el origen de esta cultura hispanoamericana a partir de la propia América y no de la conquista. Esta revisión no era nada novedosa: está en Alfonso Reyes, en Alejo Carpentier y, con fuerza durante estos años, en el Henríquez Ureña de *Seis ensayos en búsqueda de nuestra expresión* (1928) y de *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1949).

Sin embargo, el ensayo de Lezama resulta novedoso desde sus planteamientos, pues no se pretende hacer un cribado político de lo americano, una reivindicación indigenista ni una lección esencialista de la literatura hispanoamericana; el escritor cubano recorre la historia del continente y de lo tan vagamente llamado «hecho americano» a través de la *imago*, oponiéndose al *logos* del Hegel de las *Lecciones de la historia de la filosofía universal*, que sirve de motor para la creación y evolución de la voz poética: una forma que transforma el lenguaje en la historia para acceder cada vez a mayor conocimiento. Como expondrá más adelante con la teoría de las «eras imaginarias», Lezama Lima fundamenta que la *imago* de América entraría en relación

con el resto de Occidente mediante el contrapunto, que define en «Las imágenes posibles» de *Analecta del reloj* como «una red de imágenes, participadas por el poeta cuando las concibe dentro de una *coordinada de irradiaciones*» (Lezama Lima, 1981a:235). Así, la expresión metafórica del *Primero sueño* de Sor Juana Inés consigue vincularse con las *Soledades* gongorinas, con Descartes, con Gorostiza o con la escolástica, ya que ni el espacio ni el tiempo son impedimento para esta relación; además, Lezama prescinde de los conceptos de la «decadencia» de Spengler (homología y analogía), por lo que su similitud en el método es meramente formal. Fundamentado en las afirmaciones de Curtius de que «resultará manifiestamente imposible emplear cualquier técnica que no sea la de la ficción» (Lezama Lima, 1993:53) y la de Eliot al mirar la obra de Joyce y plantear que había que buscar «el reverso de los mitos» (54), Lezama Lima observa las manifestaciones artísticas de su «Extremo Occidente», América.

En las lecturas del *Popol Vuh* descubre un cúmulo de imágenes y mitos que sabrá vincular rápidamente con la visión que iban detallando los cronistas al narrar el paisaje del Nuevo Mundo, algo que, como señala Mataix (2000b:37) se vincularía con un barroquismo inconsciente, que, como hemos señalado anteriormente, es considerado por Lezama el germen de la cultura americana. Cuando la *imago* comienza a tener la «curiosidad barroca», Lezama traza contrapuntos: de Domínguez Camargo a Lope de Vega, de Góngora a Sor Juana, de Lope de Vega (de nuevo) a Leopoldo Lugones, de Alfonso Reyes a un poema anónimo aragonés y de ahí a Cintio Vitier y Bach (Lezama Lima, 1993:91-94). Lo barroco, el arte difícil y de contrapunteo, el arte lúdico por antonomasia, consiguen manifestarse en América en primer lugar en la arquitectura gracias al indio Kondori insertando símbolos incaicos en el edificio de la Compañía de Jesús (103-104) y por Aleijadinho, al fusionar lo africano con lo americano (104); pero alcanza su primacía en las letras gracias a Sor Juana Inés, quien sería la primera «figura americana que ocupa un lugar de primacía» (95), a Carlos de Sigüenza y Góngora y al ya mencionado Domínguez Camargo. Hasta tal punto pone el énfasis en el barroco americano que afirma sin miramientos que Góngora y Quevedo tuvieron que hacerse americanos para lograr equiparar su *imago* a la del continente (146).

La *imago* pasará de ser curiosa a una rebeldía en el Romanticismo del siglo XIX (recordemos que para Lezama el XVIII no fue un respiro clásico, sino que siguió siendo completamente barroco), que se capta desde el «Prefacio» de Victor Hugo a *Cromwell*. Esta libertad está puesta de manifiesto en Lezama sobre todo en América, cómo no. En



primer lugar, lo verá en un cura independentista y antihispánico, el protagonista de la muy neobarroca *El mundo alucinante*, Fray Servando Teresa de Mier. En la actitud imaginativa del cura, admirará Lezama los múltiples intentos que este tiene de desvalorizar lo español en favor de lo americano y, sobre todo, su lucha por la libertad, algo que pronto lo vinculará a José Martí. En esa misma esfera de la lucha por la libertad se moverá Simón Rodríguez, preceptor de Simón Bolívar, otro hombre que no logró éxito en sus empresas. Por último, Francisco de Miranda recogerá el espíritu revolucionario y de libertad de estos dos individuos, sumado a un interés siempre por lo americano (a pesar de su vinculación con otros países europeos) y a no conseguir nunca los hitos que intentaba alcanzar. Todos estos, testigos del insularismo mítico de América enunciado en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* como gente con la «sensibilidad insular [...] con la mínima fuerza secreta para decidir un mito» (Lezama Lima, 1981b:159), son personajes que servirán de preludeo histórico a la expresión criolla de José Martí.

Y es que este es el autor central, el cambio definitorio que necesitaba América para lograr una expresión propia, según Lezama, que dice de él que «en la jácara mexicana, la anchurosa guitarra de Martín Fierro, la ballena teológica y el cuerpo whitmaniano, logra el retablo para la estrella que anuncia el acto viviente» (Lezama Lima, 1993:132). Es significativo que use dos autores estadounidenses (Melville a través de la sinécdoque de la ballena y Whitman) para establecer la comparación, siendo una declaración de intenciones para el panamericanismo cultural que buscaba, acoplando lo angloamericano. Entonces, este revolucionario cubano rescataría la expresión barroca mientras suma lo ideológico del Romanticismo, con la libertad expresada en el propio verso libre. Estamos ante un acto poético que se encadena con la *potens* infinita que se expresa en otros ensayos, José Martí le sirve a su compatriota cubano para definir el cambio aglutinador de todas las tendencias americanas del momento y que será paralelo a su momento histórico (la Revolución). Así, la teoría de la soledad de Octavio Paz de que «[los americanos] vivimos, como el resto del planeta, una coyuntura decisiva y mortal, huérfanos del pasado y con futuro por inventar» (Paz, 2004:155) se niega por Lezama mediante un contrapunteo constante con el pasado y un presente alentador con una expresión ya formada.

Esta teoría de la cultura es muy estimulante por lo significativa que es para explicar partes de lo que se planteará en *Paradiso*, así como por ser un soplo de aire fresco en el ensayo hispanoamericano por su búsqueda de lo «permanente en su propio pasado»

(Fernández, 1990:110), en un período de inestabilidad teórica. Sin embargo, cae en un gran error al interpretar que todo el pasado literario es homogéneo e indivisible, cuando hay multitud de tendencias que ignora (los libros de viaje del XVIII, Gertrudis Gómez de Avellaneda o la novela regionalista) seguramente por incompatibilidad con su propia teoría. Aun así, no hay que quitarle su original y encomiable propósito de repasar por sus propias vías el pasado americano.

#### **4.2. Sobre las eras imaginarias de *La cantidad hechizada***

*La cantidad hechizada* fue una colección de ensayos de José Lezama Lima fechados entre 1949 y 1968 donde se centra en la expansión del concepto de las eras imaginarias propuesto en *La expresión americana* y en los distintos elementos que él toma como esenciales en la poesía. Recordemos, además, que en la época de su primera edición Lezama ya había finalizado y publicado *Paradiso*, y se puede captar una mayor conexión con lo que pretende narrar y su teoría poética, aunque sigue siendo intencionadamente vago en sus explicaciones.

El «Preludio a las eras imaginarias» de 1949 sirve al cubano para comenzar a formular su teoría histórica de las eras, estrechamente vinculada con su pensamiento de la *imago* en la expresión. Vuelve aquí a insistir el autor en el concepto del contrapunto, que se da en «el agrupamiento de las variaciones inconexas, donde la causalidad se libera de la igual distribución de la potencia, nace un margen espacial que se destrenza como condicionante» (Lezama Lima, 2015:56). La causalidad negada por este autor lo lleva a una búsqueda no de la finalidad del acto, sino de la *potens* aristotélica, que él sugerirá buscar en la evolución histórica de la imagen poética. Para tal fin, se inspirará en Giambattista Vico, quien veía la historia como «el devenir de la Providencia que se manifiesta en una serie de ciclos que afirman el proceso histórico» (Bejel, 1994:19).

Estas eras se concretarán en un ensayo posterior de 1959, «A partir de la poesía», aunque se conoce un autógrafo (Lezama Lima, 2015:91-92) donde ya sugiere la concatenación de estas eras cuya fecha de redacción se data hacia 1949, por lo que se ve que esta fue una idea desarrollada y concretada lentamente durante la década de los 50. Las eras imaginarias, haciendo un muy breve repaso, parten de una era filogeneratriz, donde se suscitaría el misterio en ciertas tribus (idumeos, escitas y chichimecas); una segunda era de lo tanático protagonizada por los egipcios (algo que sí se manifiesta en *Paradiso*); una tercera era de lo etrusco y órfico, donde el descenso a los infiernos de

Orfeo preluiría la imagen de Cristo, y los reyes etruscos ejemplificarían la búsqueda de una posibilidad infinita en el templo de Vesta (Lezama Lima, 2015:115); una era de la identidad del ser, fundada por Parménides que se extendía desde Aristóteles, Kant y Berkeley hasta Valéry; una era de los reyes que se funda en César y que abarca a los grandes monarcas medievales; la era de los dragones, expuesta con sumo interés en «Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón», donde el taoísmo, el *Yi King* y la frase de Confucio de «no invento, solo transmito» (116) sirven para fomentar una cultura que conecta Oriente al igual que Occidente; una era de la sangre, con la crueldad de los aztecas y el ocultismo de los druidas; la era de las piedras desde las inscripciones incaicas (¿las huacas?) y los castillos medievales, hasta el postulado de Nietzsche «en cada piedra hay una imagen» (116), en la edición que manejo de *Así habló Zaratustra* (1885): «en la piedra dormita para mí una imagen, la imagen de las imágenes» (Nietzsche, 2016:156); la era de la cristiandad con los conceptos de gracia, caridad y resurrección, valores que Lezama querrá ver reflejados en sus personajes de *Paradiso*; la última era de la posibilidad infinita, enmarcada con la figura criolla de José Martí y que la Revolución Cubana ha conseguido abrir: «comenzamos a abrir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se abre en un tiempo absoluto» (118). Esta primera mirada entusiasta de la Revolución chocará con el repudio que sufrirá posteriormente del gobierno castrista.

El funcionamiento de estas eras se verá condicionado por los elementos que menciona en «La imagen histórica»: la *ocupatio* (la realidad del mundo visible), la *vivencia oblicua* (comprender una imagen mediante dos ideas contrapunteadas), el *súbito* (la cópula) y el *método hipertélico* (una acción infinita, más allá de su *potens*). En este trabajo no pretendemos hacer más que mención de estos elementos, pues no creemos que tengan más que una significación teórica que no se sujeta ni en la poesía ni en la narrativa de Lezama, son simples etiquetas que quiere colocar dentro de su obra.

Dentro de toda la maraña crítica sobre las eras imaginarias hay algún trabajo que resulta enriquecedor para completar ideas (Mataix, 2000a; Areta, 2003), pero quizá el autor que mejor entendió la funcionalidad de las eras fue Emil Volek (2018) que, con los postulados de *La expresión americana* y la novela *Paradiso* en la mano las sintetiza en tres que son las que realmente calan dentro de la obra: una era romántica moderna, donde los principios del progreso ilustrado proponen «ideales absolutos, poco prácticos, y se lamenta de que sea inalcanzables» (360); esta se torna en violenta entre 1880 y 1898 y aparece la era de los «profetas»: Martí, Rodó y, más adelante, Vasconcelos y Mariátegui,

donde América consigue la ya explicada «teología insular» defensora de la cultura; una tercera era que empezaría en 1920 y acabaría con la caída del muro de Berlín, donde la posmodernidad y la crisis de los valores de la modernidad dan un cambio a lo que el crítico llamará un «universo cuántico» (363), marcado en la obra de Pound y el propio Lezama. Esta lectura casará a la perfección con lo que se explicará en este mismo trabajo sobre la novela de Lezama, algo que no se puede decir de la teoría del propio autor, que, quizá por la ambición desmedida de querer explicar la historia en su totalidad, queda como una teoría vacía (aunque con un fin, como se explicará a continuación, «lúdico»).

### 4.3. José Lezama Lima: ¿escéptico o irracional?

Como hemos visto a lo largo del trabajo, un cambio esencial que necesitó la literatura del siglo XX para asimilar el concepto del barroco fue la transformación epistemológica de la literatura. Esencialmente, Sarduy lo planteó dudando de la ciencia y Lezama mediante la *imago* y las eras; sin embargo, este cambio encierra su esencia en el irracionalismo, que resulta ser un núcleo de la ideología general del siglo XX y que afecta a múltiples vías literarias de la Hispanoamérica contemporánea. Jorge Luis Borges dijo en el epílogo de *Otras inquisiciones* repasando sus propios ensayos:

Dos tendencias he descubierto [...]. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos. (Borges, 1974:775)

Esto no resulta anecdótico, ya que con su habitual perspicacia el argentino ha resumido las tendencias por las que los escritores americanos comenzaron a tomar partido desde los años 40. Autores como Alejo Carpentier o Miguel Ángel Asturias, imbuidos por la vanguardia surrealista, se aproximaron a la tendencia de lo maravilloso y dejaron un terreno ya abonado para los «macondistas», como propone Emil Volek (2018:366), que compartían el insularismo del Lezama del *Coloquio* en un sentido de aislamiento para toda América frente al resto del mundo, y que vuelven a una especie de monadismo, de regreso a lo sencillo, de «la sociedad ni/ni: ni moderna, ni democrática» (Volek, 2018:361). La ideología de estos autores la vincula Borges en muchos de sus relatos con los idealistas (Platón, Hume, Berkeley, Locke, Schopenhauer, etc.), de los cuales se quiere distanciar, aunque no diga nada en el fragmento citado, ocultándose tras la ironía. En el segundo tipo es donde se podría decir que el autor de *Ficciones* se mostraría más cómodo,

ya que allí se encuentra lo que, esencialmente, son los núcleos que fundamentan su creación: lo lúdico y la imaginación. Sin embargo, esto no es el opuesto del idealismo, ya que no se habla de un positivismo lógico ni de las teorías de ninguno de los dos Wittgenstein: esta es la tendencia irracionalista, donde tenemos a Nietzsche (con reservas), a Bergson o a Spengler.

Aquí cabe preguntarse dónde se enmarca Lezama Lima, ya que está claro que el poder de la *imago* es central en su sistema poético, pero dentro de los principios que da de este en *La expresión americana* hay una clara tendencia idealizada en cuanto a las miradas que da, por ejemplo, de José Martí y la revolución; a lo que se suma que las eras imaginarias parecen situarse en las antípodas de un discurso racional. Sin embargo, Eduardo Bécerra (2008:22), al hacer un recorrido por las vías de la novela hispanoamericana del siglo XX, no duda en vincular la obra de Lezama Lima, Sarduy o Cabrera Infante con la de Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal (una clara conexión con *Adán Buenosayres*) o el Julio Cortázar de *Rayuela* o *62. Modelo para armar* (otro encuentro, esta vez novelístico, con el Río de la Plata y el neobarroco cubano) por cuestiones de fondo (experimentación) y de esencia (totalización). Esta es una conexión interesante, porque vincula a tres de los autores donde lo irracional resulta nuclear en sus obras, donde la ciencia ya no es certeza de nada (como insistía Sarduy en sus ensayos) y donde el refugio de los idealismos estará solo en los mundos de la ficción, algo que sí que se puede extraer de los relatos de Borges.

Lezama Lima es realmente idealista en sus teorías, pero sabe dónde aplicarlas: al objeto literario, a la imaginación. Su presupuesto teórico no se basa en un positivismo ni en un idealismo, sino que se adhiere, como sugiere Teodosio Fernández (1990: 109), a existencias más allá de la razón (normalmente, ligadas al misticismo, lo numérico y, en el caso de Lezama, a lo cristiano) que se distancian de lo aparente. Esto se alejaría de un idealismo kantiano por la solución que da, ya que el mundo físico no resulta provechoso para encontrar lo Absoluto, esto se hallará solo en el lenguaje poético, en las entrañas de lo imaginario. Las eras imaginarias son conscientes de la indeterminación y de lo transhistórico (Volek, 2018:156), son una metáfora sistematizadora de la transformación constante del mundo que impiden su visión real. Así es como se constituye la huida de lo racional y de lo puramente idealista del sistema poético de Lezama Lima, mediante lo que Volek (2018) llama un universo literario «cuántico» que huye del determinismo. Al proyectar en la ficción y en la poesía estos mundos, Lezama parece caer en lo lúdico, y

es este el modo en el que deben ser estudiadas estas visiones, porque en cualquier intento de encontrar en ellas una explicación real a algo, el crítico se encontrará perdido en un laberinto de imágenes inconexas fuera del contexto creador.

## 5. Análisis en clave neobarroca de *Paradiso*

### 5.1. ¿Qué es *Paradiso*?

*Paradiso* (1966) y su inconclusa continuación *Oppiano Licario* (1977) son las únicas muestras novelísticas de Lezama Lima, obras caracterizadas por ser la puesta en marcha del sistema poético que se mostraba en sus ensayos, un lenguaje poético exacerbado, una aparente falta de acción narrativa en buena parte de tan gruesos volúmenes y una dificultad intrínseca de la obra. Lezama sugiere que su estilo sea tan entrecortado y envolvente por su asma, al modo de Proust (Bueno, 1988:728), que propondría quizá la creación estética entrecortada, manifestada en la narración; sin embargo, seguramente tenga más que ver con la imposibilidad del escritor para mecanografiar y su necesidad de dictar la obra entera a su secretaria (lo que justificaría la abundancia de erratas).

Remedios Mataix sostiene que «la lectura de *Paradiso* y *Oppiano Licario* se hace laberíntica porque así exige al lector un esfuerzo de comprensión que es también un camino, paralelo al que ilustran las novelas, a la búsqueda de un sentido que está siempre más allá y que nos obliga a seguir buscando, porque ésa es la utilidad de *lo difícil*» (2000c:18), y es una visión francamente acertada que no solo concuerda con lo que ya se ha expresado sobre el papel de la *oscuritas* en Lezama, sino que además fundamenta un principio barroco de la novela, la búsqueda del sentido y de la verdad, presente en Cemí y en el lector, como lo estaba en las intenciones de las *Soledades* o el *Sueño*. Los significados de la lectura se ven envueltos en metáforas y símbolos procedentes del mundo clásico y moderno, de Oriente y Occidente, de lo culto y de lo popular; confiriendo fuerza poética a lo narrado y siendo una puesta en práctica de los principios ya estudiados del contrapunto.

Este estilo de novelar y la curiosa estructura de la obra (comienza con un niño José Cemí, va a su pasado familiar, vuelve al presente con la muerte del padre y la entrada a la universidad, pierde el sentido del tiempo cuando el adulto Cemí conoce a Oppiano Licario) siendo esta estructura la continuación de un camino que antes Julio Cortázar había iniciado con *Rayuela*. Así lo explicito por Lezama en el ensayo «Cortázar y el

comienzo de la otra novela» (1968), donde sugiere que la obra narrativa imperante en esta nueva modernidad ha de ser un *nexus* que llega a una nueva posibilidad de narración (Lezama Lima, 2015:799), marcada por ciertos conceptos que ya se han catalogado aquí como barrocos (no pretendo decir con esto que la obra del argentino sea barroca, pero sí parece haber paralelismos ya explicitados entre la invención vanguardista de ciertos escritores argentinos con el neobarroco caribeño): los laberintos, lo lúdico unido a la perversidad, la iconoclastia, lo musical, el juego lingüístico, la revelación psicológica de los personajes, la intertextualidad o el propio propósito de cambiar lo que es la novela (entre muchas otras características) son rasgos que permiten hermanar *Rayuela* con *Paradiso*, aun con sus diferencias.

La novela de Lezama crea un mundo verbal único y que se expande mediante la expresión, sujeta a la voluntad creadora del cubano y a la consolidación de la nueva novela. Sin embargo, la propia concepción de *Paradiso* como novela al uso fue discutida por la crítica, comenzando este cuestionamiento por el mismo Cortázar. En un ensayo incorporado en *La vuelta al día en ochenta mundos*, «Para llegar a Lezama Lima» (1967), el autor de *Rayuela* reclama un lector que pueda entrar en los mundos literarios de Lezama, Joyce, Musil, Broch o su propia obra, planteándolo a la vez que elogia a Lezama y analiza su novela. En esta tesitura, sugiere la múltiple lectura de *Paradiso* en la que confluye «un tratado hermético, una poética y la poesía que de ella resulta» (Cortázar, 1970:47), declara el barroco de su obra (52) y advierte que «*Paradiso* podría no ser una novela, se aparta del concepto usual de novela, tanto por la falta de una trama que dé cohesión narrativa a la vertiginosa multiplicidad de su contenido como por otras razones» (60); razones como la distorsión temporal del espacio y los personajes o el lenguaje poético que se deslinda de toda realidad. Opinión similar guardaba el escritor Julio Ramón Ribeyro, en un comentario de 1967, al afirmar que «*Paradiso* no es verdaderamente una novela. [...] Se sitúa en ese ámbito de libros heterodoxos, anárquicos, arbitrarios, nutridos de una rica sustancia autobiográfica» (Ribeyro, 1970:175), yendo más lejos Jaime Valdivieso, para quien nos encontramos ante una antinovela, una obra que rompe con lo racional y que transforma de forma poco convencional su estructura en todos sus niveles (Valdivieso, 1980:67).

No creo que *Paradiso* se pueda considerar una antinovela, no solo porque no es realmente tan rupturista en muchos de sus aspectos, sino porque sería negar la cantidad de innovaciones y juegos estéticos que Lezama puede integrar dentro de las convenciones

del género novelístico, en comunión con lo que obras como *Rayuela*, *De donde son los cantantes* o *El mono gramático* (entre otras) hicieron en el ámbito hispanoamericano, y que *Ulises*, *La muerte de Virgilio* o *El hombre sin atributos* lograron en Europa. Tanto Ribeyro como Cortázar caracterizan *Paradiso* como algo distinto a una novela justificándolo en sus innovaciones y sus rasgos particulares. No obstante, estas características son las que hacen que la obra del cubano brille: es una creación que sabe beber del pasado, pero que a la vez es capaz de formar algo innovador.

El trabajo de Eduardo Berra (1996) propone estudiar la narrativa hispanoamericana contemporánea (sobre todo la de los años 60 y 70) bajo las vías de la creación de un lenguaje propio, fundamentando espacios y mundos verbales que se autogeneran y que forman entidades en sí mismas. Al observar las obras de Lezama Lima, a las que tilda de relatos que se convierten en bloques graníticos (111), dice que «no representan lo real sino que son ellas mismas, fundadas en la *imago*, esa realidad que trata de emerger como un espacio de reconciliación y reunión del hombre». No solo explicita Berra que este tipo de creación no era tan única, sino que buena parte de la particularidad de la narrativa de Lezama viene ligada a su sistema poético, un aspecto que, de las tres opiniones que se han señalado, solo Cortázar menciona. Por tanto, no hay aquí una antinovela, sino una novela esencialmente experimental que tiene sus propios caminos y dispositivos de comunicación con el lector.

## 5.2. La crónica familiar

José Cemí es, como no podría ser de otro modo, un reflejo del autor dentro del mundo literario de *Paradiso*, es la canalización de las experiencias vitales y literarias de Lezama y una manifestación de la búsqueda del conocimiento del autor en la experiencia poética. No se puede pasar por *Paradiso* sin comprender que hay en la novela esta vía del crecimiento, de niño a poeta (adulto) presente en *En busca del tiempo perdido*, *La montaña mágica* o en el *Retrato del artista adolescente*, en el ámbito del *bildungsroman* más clásico del siglo XX. Sin embargo, el camino que toma el autor para llevar a los lectores a ese mundo cambiante de un individuo en proceso de crecimiento es distinto, sobre todo en la ruptura del individualismo que conforma habitualmente esa evolución (quizá salvo en Proust, aunque la deuda que contrae Lezama con este es menor de lo que se sugiere) para conformarse un relato familiar todavía en ciernes: *Paradiso* se escribe entre 1949 y 1966, época cambiante en lo social pero también en lo individual, en 1964 muere su madre.



El crecimiento como base de *Paradiso* es algo más que asentado, es la premisa que comienza señalando con respecto a la explicación de esta novela el propio autor en el ensayo «Confluencias» (1970), haciendo un metafórico viaje de niño-Lezama al poeta que se va consolidando; no obstante, sería caer en un error importante no prestar atención al sumo interés que le da a la crónica familiar más adelante en el texto (Lezama, 2015:861-863), porque es un relato que sufre un traslado de la realidad del autor a la ficción, donde se establecen correspondencias para fundamentar la narración. Así, vemos que el fallecido Andresito y el tío Alberto son personajes que Lezama conoció, bien en relato o en vida, así como que su padre, también coronel, murió con 33 años como José Eugenio Cemí. De igual modo, también parte de la experiencia extraverbal en lo relacionado con la casa de doña Augusta (o Celia Rosado Vda. de Lima) en Prado 9. Ahora bien, como señala con acierto una gran conocedora de las historias familiares del escritor, su hermana Eloísa Lezama Lima (1980:74), hay que tener en cuenta que lo que se narra pasa por el filtro de la memoria y de la imaginación, es decir, no hay en *Paradiso* una novela biográfica, sino que podemos hallar un relato familiar que Lezama construye mediante la memoria con objetivos que se resolverán en capítulos posteriores.

Como ya se ha citado anteriormente en este trabajo, una visión muy inteligente de este carácter familiar de los siete primeros capítulos de la novela (hasta el quinto, publicados independientemente en la revista *Orígenes*, lo que explicaría su lenta y, en apariencia, inconexa narración) la da Emil Volek (2018:362) al interpolar las eras imaginarias que él propone (romanticismo/criollismo/modernidad) con las generaciones familiares, y es algo que es fundamental no solo porque conecta las teorías de las eras y la *imago* dentro de este panorama, sino porque consigue reflejar la presunta teleología o *potens* que pretende dar Lezama (hablando en sus términos) a sus personajes. Los padres y los abuelos, siguiendo al checo, serían reflejo de ese tardío siglo XIX, del criollismo y de la ideología de Martí como padre de la nueva América. Incluso, como propone Volek (362), las ramas de la familia Cemí-Olay señalarían la reconciliación de españoles y criollos. José Cemí representaría, por tanto, la era de la modernidad donde la universidad, la protesta y la nueva ideología (que llevará a la Revolución de 1959) serán parte de su formación y conformarían el tan reiterado «eros cognoscente», además de ser la era en la que la narración quisiera enmarcarse (era cuántica, la posibilidad infinita).

Otro factor que se ha de tener en cuenta al estudiar la familia es el de la muerte, el *thanatos* que persigue sobre todo a los hombres de la familia: José María Cemí «el

Vasco», José Eugenio Cemí, Andrés Olaya, los tíos Luis, Alberto y Andresito mueren todos jóvenes. La muerte siempre se retrata, a pesar de estar en una novela que se caracteriza por un estilo poético, con una crudeza absoluta: «La piel que ya no está recorrida por la sangre, no en la cera de la muerte en Santa Flora. No era el remolino del polvo del cuento de su Abuela. Pero allí estaba su padre muerto» (Lezama Lima, 1988:157). La muerte del Coronel es la que más resalta para José Cemí y la que mayor peso narrativo tiene, y consigue ser nuclear por tres motivos: es el hecho más doloroso que sufre el protagonista en su infancia, será el punto que nos presentará al personaje de Oppiano Licario, y consigue mostrar la fuerza del recuerdo y la posteridad de la vida. En un fragmento donde los niños juegan con su madre Rialta, hay una aparición fantasmagórica (muy común en *Oppiano Licario*) del Coronel disfrutando de «un indescifrable contento que no podría ser compartido, [le alegraba] ver a su esposa y a sus hijos dentro de aquel círculo que los unía en un espacio y en un tiempo coincidentes para su mirada» (Lezama Lima, 1988:162). Esta consideración de la descendencia como un logro, una posibilidad a la que se le va dando forma, es lo que salva a los personajes de un vacío existencial, de un *horror vacui* barroco, y que se reflejará en otras «creaciones»: la amistad y la obra, encarnadas en Foción y Frónesis la primera y en Oppiano Licario la segunda.

Falta un elemento importante en esta relación, y es el papel femenino de sustentar la unidad familiar. Esta se manifiesta en doña Augusta y, sobre todo, en Rialta, que como supo ver Fernando Aínsa (1984:81) se presenta durante toda la obra como lo que se ha denominado un «ángel del hogar», la mujer que determina con su ternura la educación de su hijo, más aún cuando su padre, de carácter más estricto, fallece. Dice Alberto cuando su madre Augusta tiene problemas de salud, que «la vejez de un hombre comienza el día de la muerte de su madre» (186); marcando aquí la necesidad de cuidados que tenía la familia de ese «puente» como unidad familiar que es la maternidad (Rialta no deja de recordar al puente veneciano de Rialto, es la unión entre la familia y el exterior, el cariño y la educación, Europa y América: la isla materna estable frente a la variación de lo foráneo). La madre conforma un hogar cerrado que funciona como una especie de utopía, conformado solo por gente del ámbito familiar (Aínsa, 1984:82), un mundo estabilizado que sirve para la formación temprana del protagonista, pero que deberá ser sustituido por la universidad y el descubrimiento de la amistad, la sexualidad y el mundo homosexual.

### 5.3. *Eros cognoscente*: lo homoerótico como componente nuclear

En muchos de los análisis de *Paradiso* (Cortázar, 1970; Volek, 2018) la presencia del erotismo homosexual se elide o se muestra de un modo marginal y excluyente dentro de la crítica en favor de los conceptos más asentados del sistema poético del autor (Mataix, 2000c). Sin embargo, considero que este es un punto de inflexión en la novela, constituye una manera de unión con el neobarroco imperante en cuanto al modo de atender a lo sensual y a su representación, es parte del proceso de formación vital e intelectual de José Cemí y, además, fundamenta una expresión del deseo, el arte y la cultura propia. Severo Sarduy, Reinaldo Arenas o la mayor parte de los poetas del *neobarroso* rioplatense manifestaron en su obra literaria su orientación sexual y las connotaciones que esto trae, siempre por medios contraculturales: los clubs de Sarduy, el lenguaje de Perlongher, el exhibicionismo de los personajes de Arenas... No obstante, lo que hay en el caso de Lezama Lima, sobre todo en el capítulo IX (el diálogo sobre la homosexualidad de Cemí, Frónesis y Foción), es una mirada de esta a través de la cultura, de la filosofía medieval a las reflexiones coetáneas a la redacción de *Paradiso*, de lo real a la ficcionalidad de las narraciones que proponen los personajes.

Lezama compone la reflexión sobre el erotismo, quizá por su condición católica y la de sus personajes, siempre desde la óptica del pecado. Esto entra en contradicción con lo que el autor declaró en otras ocasiones: «La cópula es el más apasionado de los diálogos, y desde luego, una forma, un hecho irrecusable. La cópula no es más que el apoyo de la fuerza frente al *horror vacui*...» (Lezama Lima, 1980:66). Y es que la mirada que da el autor cubano sobre lo sexual y más todavía sobre lo homosexual resulta ser en múltiples momentos incoherente, pues nunca parece haber un juicio ético que sea completamente certero sobre los propósitos de Lezama. Sin embargo sí que hay una clara revolución sexual en *Paradiso*, tanto en la exposición tan exhibicionista de los ambientes abiertamente homosexuales como al señalar temas estrictamente tabúes en los curiosos diálogos platónicos de la triada Frónesis-Foción-Cemí. Sin embargo, es relevante recordar lo que nos señala Guadalupe Silva (2008:144): «En *Paradiso* la homosexualidad no constituye tan sólo un área que se pueda recortar aislando ciertos fragmentos. Se trata de una condición más general que procede de la propia narración, que se disemina en una variedad de alusiones simbólicas y que se hace sorpresivamente manifiesta en el plano de las acciones y discursos representados entre los capítulos VIII y XI»

Esta manifestación es una vía de expresión del deseo, y no creo que el interés condenatorio de Lezama tenga sentido cuando el tema de lo homosexual se reitera durante toda la narración. Además, es totalmente consciente de lo supuestamente «inmoral» y de lo escabroso, y a veces lo expresa con repugnancia (sobre todo en la historia incestuosa de George y Daisy), pero eso no ocurre con la homosexualidad. Contemplantela como una «condena» por los supuestos castigos infringidos a Foción y Alberto no sería del todo adecuado, como propone Reynaldo González (1988:36), ya que se ignora todo lo que se contempló anteriormente, resultando una visión parcial de todo lo que hay en esta obra vinculado al homoerotismo.

Resulta esclarecedor para el análisis de este aspecto hacer un repaso de la expresión lingüística que rodea a los campos semánticos de este propuesto homoerotismo, donde podemos observar que no es raro encontrar las referencias muy explícitas a órganos sexuales o al coito: «con una cara tristonada y ojerosa, pero dotado de una enorme verga» (199); «aumentó la habitual monotonía de su sexual tensión, colocando sobre la verga tres libros en octavo mayor, que se movían como tortugas presionadas por la fuerza expansiva de una fumarola» (201); «retrotrae el balano y contempla su glande, como para colocarlo en el aire que penetra en el caracol» (305); «la espada encajada en la tierra como un *phalus*» (454). Esto no solo da una naturalidad al acto sexual y a lo homoerótico, sino que pueden crearse, al unir conceptos, metáforas que integren la *imago* del escritor dentro de la creación a la vez que puede vincularse con la expresión de una interioridad. Juan Goytisolo (1976:167) propone una relación de esta expresión homoerótica con los mecanismos de la obra gongorina, incluso planteando una *oscuritas* de la expresión similar a la del cordobés en ese concreto aspecto (presuntamente) eufemístico del erotismo, algo que no chocaría con la propuesta de explicación de este recurso ya dada en este trabajo. Algunos ejemplos de estas metáforas en *Paradiso*, dotadas de un componente erótico en su culturalismo, serían: «aquel improvisado Trajano columnario» (196); «el encandilamiento del faro alejandrino del guajiro» (202); «al fin saltó la agustiniana razón seminal» (221); «el vuelco del líquido feliz» (256); «el casquete cónico de la cornalina» (270).

Cabe plantearse por qué el autor se aproxima de forma tan ambigua a la cuestión, ya que el debate del mencionado capítulo IX, donde Frónesis y Cemí usan argumentos contra la homosexualidad partiendo de los filósofos clásicos, y los castigos a su tío Alberto y a Foción (muerte y locura, respectivamente) no parecen dejar una visión

bondadosa de lo homosexual, a pesar de que todos los personajes de la triada Foción-Frónesis-Cemí se fascinan en varios puntos alrededor de ella, claro ejemplo de esto es la visión que tiene Cemí al acabar el citado capítulo: «De pronto, entre el tumulto de los pífanos, vio que avanzaba un enorme falo, rodeado de una doble hilera de linajudas damas romanas, cada una de ellas llevaba una coronilla, que con suaves movimientos de danza parecía que depositaban sobre el túmulo donde el falo se movía tembloroso. El glande remedaba el rojo seco de la cornalina» (270). Enrique Lihn (1979:17) desmiente la idea de *Paradiso* como una mirada de censura hacia lo homosexual justificando la inclusión de relatos presuntamente moralizantes como medio de evitar una censura del gobierno cubano, algo que, por desgracia, no consiguió. Afirma con inteligencia Lihn que «para moralizar sea preciso invencionar historias como la de Leregas y Albornoz, entre otras muchísimas de su misma o de parecida especie, toda una serie que inunda *Paradiso*—la cópula sin placer intentada por el padre Eufrasio, etc.— es un punto de vista ridículo» (Lihn, 1979:17-18); y es que resulta inevitable captar una cierta parodia de la visión externa e, incluso, freudiana de esta homosexualidad. Recordemos, además, que Sarduy ya sostenía en *Barroco* la carnavalización de lo sexual dentro de esta literatura barroca.

Otra cuestión que la crítica necesita tener presente para poder llegar a una conclusión fructífera sobre los aspectos homoeróticos de la novela lezamiana es la de las tantas opiniones supuestamente homófobas de José Cemí. Mataix (2000c:37) las ve definitorias del acercamiento de Cemí al ya mencionado *eros* cognoscente, un ser andrógino que se aleja del camino homosexual por ser visto como la vía del reflejo especular (al modo platónico) y vincularse con la caída en desgracia de Narciso. Lo pondría de manifiesto Cemí al invocar a Santo Tomás: «El vicio contra natura, nos dice en la *Suma*, no es especie de lujuria [...] Parece que el aquinatense reconoce una aridez demoníaca, una semilla yerta sembrada en la noche pernicioso. [...] lo que tiene que decir refiriéndose al pecado contra natura: no se contiene bajo la malicia, sino bajo la bestialidad» (268); sin embargo, considero que aquí Mataix está cayendo en un error: la referencia a Santo Tomás, como ha estudiado, por ejemplo, Arnaldo Cruz-Malave (1994:111), no está siendo correctamente citada por el estudiante, que más bien hace suyas las opiniones del escolástico, reproduciendo con ello la técnica borgiana de atribuir citas deliberadamente erróneas. Además, esta parece cuadrar a la perfección con alguna metáfora homoerótica que también emplea el cristianismo como base: «Los griegos llegaron a la pareja de todas las cosas, pero el cristiano puede decir, desde la flor hasta el

falo, este es el dedo de Dios» (301). Otra opinión en la que he de disentir con Mataix es en la consideración de que Cemí habla con la voz de Lezama y es el «eros cognoscente», mientras que Foción solo emplea su lenguaje (Mataix, 2000b:36), pero no se ha de confundir su opinión con la del autor. Cemí es en palabras de Lezama «un ídolo y una imagen» (Bueno, 1988:727), pero no lo vuelve la única mirada posible de Lezama, el autor no penetra únicamente en la psicología de este personaje, hay parte de él tanto en la tríada de amigos como en Oppiano Licario.

También es relevante hacer hincapié en el factor de la androginia de Cemí que conlleva su propósito de *eros cognoscente*, pero que no es única, de nuevo, a este personaje, está también presente en los personajes de la tríada:

La figura del andrógino reúne todos los elementos que obsesionan a los tres amigos de Paradiso: la indeterminación sexual, la conciencia de la falta, el deseo como impulso de una búsqueda incesante, el anhelo de reunión con la parte perdida y la unión como triunfo sobre las antinomias. El mito del andrógino, figura por excelencia de la superación del corte binario, permite pasar de la discusión sobre la homosexualidad a la reflexión sobre la apetencia de absoluto, pasaje habilitado en el diálogo por la teoría platónica del amor y por la tradición hermética presente tanto en este episodio como en el resto de la novela. (Silva, 2019:95)

El mito del andrógino ya aparece reflejado varias veces en la discusión de los personajes, y sirve para justificar, a pesar de las críticas que se le pueden hacer si tenemos en cuenta el platonismo (cosa, en mi opinión, inútil, a tenor de la refutación de San Agustín por parte de Lezama y a la reafirmación de la transmutación de los valores nietzscheanos), una lectura del carácter homosexual de los tres personajes. El gusto de lo andrógino en el ambiente homoerótico aparece tanto en esta novela como en otras de esta tradición, como *Orlando*, *La muerte en Venecia* o el texto tan citado en este último con esas connotaciones homosexuales, *El banquete platónico*. La figura corpórea femenina, además, parece ser siempre aterradora en esta novela, como también ha señalado Guadalupe Silva (2019:80): ahí están los casos de la mujer de Michelena presuntamente transformada en manatí, la entropierna de Isolda comparada como «una tripita de apéndice intestinal» (273) o la vulva de Lucía, «un informe rostro fetal, lleno de cortadas, como costurones» (287); es una figura incapaz de excitar a ninguno de los tres hombres: «innumerables mares, invisibles deshielos, impedían que uno pusiese la mano en el secreto transfigurativo del otro, para lograr la suspensión donde los contrarios se anegan en el Uno Único» (287). Las figuras corpóreas femeninas en el coito (en este caso, de Lucía y Frónesis) nunca se describen con la pasión y la excitación erótica con la que se

comunican los deseos homosexuales. Las únicas mujeres que son queridas en la historia son, por tanto, los ángeles del hogar, la madre y la hermana, mujeres asexuadas por Cemí.

La voluntad de Lezama de cambiar la mirada de la sociedad cubana hacia la homosexualidad, transformándola en una visión sin tabúes, no es nada que la crítica tenga que extraer de enrevesadas interpretaciones ni de una *oscuritas* imposible, está en el propio texto: «Podemos recoger la impulsión de la afirmación nietzscheana de transmutar todos los valores, pero los valores que hay que encontrar y fundamentar son muy otros en nuestra época que los que él pensó» (304)

#### 5.4. Cemí-Licario: el otro Lezama, el mismo

El abandono de la querencia homosexual y el deseo podría suceder, como propone Lihn (1979:15), por ver el oficio poético como la única posibilidad de reproducirse, ya que Cemí como homosexual/andrógino no tiene oportunidad alguna de procrear, la obra poética es el único modo de reproducción. No pretendo, ni mucho menos, hacer de la ausencia del padre la única cala psicológica de este trabajo, pero sí considero que es un punto importante a tener en cuenta en la constitución del personaje de José Cemí. Esa ausencia del Coronel que promueve una necesidad de búsqueda de figura paterna en sí mismo o en otro individuo (¿Oppiano Licario?) se puede ver referenciado en la figura de Telémaco (siguiendo, de las muchas teorías con el nombre que se le da al personaje, de Rabelais a otros personajes de la *Odisea*, la de Volek, 2018) que se menciona en el poema que hace Frónesis a Cemí: «Su nombre es también Thelema Semí/su voluntad puede buscar un cuerpo/en la sombra, la sombra de un árbol/y el árbol que está en la entrada del infierno» (334). Volek (2018:358) ve en esta imagen al «hijo que busca reconstruir la cara de su padre para encontrarse a sí mismo».

*Paradiso* es, además, una alegoría que homenajea la *Comedia* de Dante, una búsqueda del conocimiento más elevado en un *crescendo* continuo, un viaje a través de los lugares más recónditos. José Cemí ya ha conocido a los dos ángeles, uno de la luz (Frónesis) y otro de la oscuridad, el ángel caído (Foción), ahora deberá conocer a su Virgilio particular, Oppiano Licario. Cemí sí se puede identificar con un joven Lezama que, tras todo el aprendizaje de la orfandad y el conocimiento de lo carnal gracias a sus amigos, se embarca en un viaje poético guiado por su contrapartida vieja. El camino a los rituales de iniciación va guiado por el capítulo más desconcertante de la novela, el XII, en la que los sueños sobre el capitán Atrio Flaminio, un niño maravillado por el arte, un

paseante nocturno que va conociendo a extrañas personas y el crítico Juan Longo aterrado por la muerte son representaciones de lo que hemos conocido hasta ahora, son visiones distorsionadas (al modo de los momentos oníricos de *Rayuela*) del mundo poético de *Paradiso*.

A Oppiano lo conocemos en el capítulo VI, es la última compañía que tiene el Coronel en su lecho de muerte, quien le dice: «Tengo un hijo, conózcalo, procure enseñarle algo de lo que usted ha aprendido viajando, sufriendo, leyendo» (154). El destino no parece ser un tema que aparezca en *Paradiso* con frecuencia, de hecho, el universo de esta novela no es para nada determinista, se aleja de la causalidad y de la sucesión racional y lógica de los hechos. Sin embargo, sí que tiene cabida la casualidad, de la que cada personaje tendrá que hacerse responsable y que en el caso del maestro efímero de Cemí lo llevará a la muerte: «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).

La evolución de la novela se hace patente en los dos escasos capítulos en los que se narra la relación maestro-discípulo de Cemí-Licario, donde tras capítulos de amplio diálogo, referencias iconoclastas y sensualismo se pasa a la reflexión silenciosa y ascética, propia del taoísmo o el budismo *zen*. El maestro no deberá plantear temas, solo el sonido de un triángulo que marque el «ritmo hesicástico», preludiado en varias ocasiones en la novela: el sonido de la cuchara de plata de la abuela; el triángulo que golpea el entrenador del gimnasio al marcar el estilo sistáltico, donde entra Cemí equivocado mientras busca a Licario. La novela y, en general, la obra de Lezama es una búsqueda por la imagen o *imago*, y esta se presenta mediante la vía meditativa y reflexiva, con lectura antes que con discurso. Esto es parte de la propia epistemología de la novela, que no escatima en referencias o paralelismos con la obra pictórica, el arte que más visualmente enfoca la imagen: «Seguía el cuarto de más secreta personalidad de la mansión, pues cuando los días de general limpieza se abría, mostraba la sencillez de sus naturalezas muertas» (5); «los blancos de Zurbarán,/pompas del rosicler» (195); «la lujuria que se ve en el interior de un huevo pintado por el Bosco» (313); «los cuatro autorretratos de Van Gogh, en el museo de San Petersburgo» (423). Las lecturas plásticas de *Paradiso* son infinitas, y así lo dispuso el autor, sin embargo, es muy interesante la conexión que Emil Volek



(2018:363-365) hace con *El jardín de las delicias* del Bosco, donde puede ver el erotismo de la triada pitagórica representando el fruto prohibido, referencias directas al tríptico, en la parte del Infierno, durante los capítulos de Licario: *Oppiano Licario* iba a tomar el nombre de *Inferno* (Ortega, 1988:684). El jardín del Edén tenía como fruto prohibido el conocimiento, lo que adquiere Licario al final de la novela (¿estará Cemí recorriendo el camino de Dante al revés?: del paraíso familiar a la incertidumbre artística)

*Paradiso*, tras la muerte del poeta, no permite al lector penetrar en el conocimiento eterno, la circularidad de la trama concluye en un nuevo comienzo, es el inicio de la obra de Cemí: «Volví a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar» (459). Sobre esta estructura narrativa, señala Rodríguez Monegal (1975:523): «El verbo elegido deliberadamente por Lezama indica la naturaleza circular, de lectura infinita, que es una de las características textuales más notables de la obra». Como no podía ser de otra manera, la novela manifiesta la posibilidad infinita de sus ensayos como fin de la búsqueda de conocimiento. La continuación póstuma de *Paradiso*, *Oppiano Licario*, de la que solo haré una rápida mención, sirve para atisbar lo que sería la obra poética perfecta, la *Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas* que queda tras la muerte de Oppiano (curiosa la conexión biográfica Lezama-Licario, patente hasta en el fin de sus vidas), perdida por desastres naturales y de la que no se llega a conocer más que una página en blanco. Sin embargo, esto es el proceso que lo distanciaría de obras deterministas como *Cien años de soledad*, donde la obra de Melquíades marcaría el futuro de toda la familia, el barroco permite la posibilidad de modificar la obra por Cemí y la hermana de Licario, da la incertidumbre y el cambio necesario al texto para, como dice Volek (2018:366), «intervenir: se puede cambiar el ritmo y, con ello, la historia». Oppiano tendrá, entonces, una vida eterna por la resurrección cada vez que Cemí deba visitar sus enseñanzas: esto es, al fin y al cabo, la solución al *horror vacui*. La *imago* se fundamenta así en el proceso tanto de creación como de recepción del relato, lo que es, por sí mismo, uno de los logros más grandes de estas dos novelas:

El hombre participa por la imagen, al igual que por la caridad, de la futuridad increada del demiurgo, pero la imagen es concupiscible, pues tiene que fundamentarse en lo creado para llegar a lo increado creador. Nuestro cuerpo es como una metáfora, con una posible polarización en la infinitud, que penetra en lo estelar como imago. Caminar en el espacio imago es el continuo temporal. Seguir ese continuo temporal engendrado por la marcha, es convertir lo increado en el *después*, la extensión progresiva fijando una cantidad novelable. (Lezama Lima, 1989:311)

## 6. Conclusiones

No es tarea sencilla examinar en detalle la obra de Lezama Lima sean 40, 100 o 500 las páginas que se tomen como límite, más si resulta necesario hacer antes una aproximación al neobarroco y a su teoría poética. El sistema lezamiano no solo no se rige por las reglas que podríamos considerar racionales, sino que entra en contradicciones que ni siquiera arreglaría un análisis diacrónico de las opiniones críticas sobre su obra o las consideraciones teóricas que la rodean.

En primer lugar, el barroco que plantea Lezama no puede, de ningún modo, asemejarse al de Carpentier, meramente formal, adscrito a la ideología conservadora que suele implicar el pensamiento macondista. El cubano no ve en esta corriente un «viaje a la semilla», es su modo de hacer y vivir la revolución de sus tiempos, le permite expandir su expresión y su lenguaje vinculándolo con una historia que cambia a merced de los tiempos y de la ideología. Es un arte que vive tanto de su cultura local como de todas las fuentes históricas y culturales (se elimina la dicotomía excluyente entre arte barroco y arte clásico), que era muy consciente de la literatura poética de Marechal, Cortázar o los autores que le precedían (así como del irracionalismo que propugnaron Macedonio o Silvina Ocampo). A su vez, fundamentó un sistema literario que entra de lleno en lo que se denomina posmodernidad, influyendo en autores como Severo Sarduy o los *neobarrosos*, que vieron en Lezama un maestro a seguir por su modelo poético del mundo o su lenguaje metafórico. Además, vieron un modo de poetizar la sexualidad y el intimismo alejado de las vías conversacionales, un uso que les permitió adquirir la capacidad expresiva que necesitaban. Esta lograba tener un reflejo en el barroco y, en particular, la *oscuritas* gongorina, pero un reflejo determinado por un carácter propio y por las necesidades de la época.

El carácter de la literatura de Lezama, en todos los niveles, parte del irracionalismo sistémico de la época, que emana de la crisis epistemológica de la modernidad, estudiada por Sarduy (1987), y que adquiere respaldo en las teorías de los filósofos de principios del siglo XX. Esto se refleja, entre otros aspectos, en la transmutación de los valores que se propone en *Paradiso* y la caracterización heideggeriana de Oppiano Licario como «ser (poeta) para la resurrección» (Mataix, 2000b:61). Las teorías de Lezama sobre la expresión histórica de América y las eras imaginarias se conforman mediante esos principios, sin embargo, resultan en muchas ocasiones más ficcionales que unos ensayos estéticos o sociohistóricos que puedan consolidarse como materia de estudio de una obra.

Así, respetando mucho los trabajos de Mataix (2000a; 2000b; 2000c) o Areta (2003), considero que las torpezas dialécticas y la contradicción eterna en la que entran los textos teóricos del cubano hacen preferible una explicación alejada de los principios que deja sentados Lezama en sus propias obras.

El análisis de esta obra ha tenido que partir de algunos aspectos sueltos de las consideraciones del autor con el texto, de las teorías de la *imago* o el contrapunto y de los aspectos biográficos del ensayo «Confluencias», que el autor emplea para dar a sus personajes un aprendizaje poético en un mundo inestable; y las he analizado en la novela a través de las tres etapas de Cemí en la obra: la familia, la amistad y lo homoerótico y, finalmente, la llegada del *logos*: el *eros cognoscente*. La determinación de lo erótico es, por tanto, punto nuclear en la constitución de la obra y ha de estudiarse de ese modo. En mi opinión, de nada sirve conocer las idas y venidas de una teoría si no se analizan los mecanismos que mueven al autor a la autojustificación constante de su obra ensayística y a las contestaciones tajantes que recibía todo aquel que preguntaba por este carácter homosexual. Lezama respondía a las acusaciones de hacer pornografía diciendo que «Mi obra podrá ser censurada por defectos de estilo, pero jamás por motivos éticos, puesto que su raíz es esencialmente la de un auto sacramental» (Lezama Lima, 1980:70), pero con eso no niega el carácter homosexual: un auto sacramental propone, desde las bases cristianas, un viaje hacia el conocimiento divino, que es lo que se da en esta novela a partir del descubrimiento del deseo homosexual. La proyección de esta psique en conflicto, probablemente consigo mismo, pero además con la censura, es lo que hace de este aspecto una de las dificultades mayores de la novela.

Por último, Mario Vargas Llosa propone en un artículo de 1966 («*Paradiso* de José Lezama Lima») que la novela del cubano es una «tentativa imposible» (Vargas Llosa, 2011:362) al intentar conjugar su sistema poético irracional y ocuparse de tantas culturas en un trabajo donde la imagen, lo sensorial y la imaginación resultan centrales. Sin embargo, Lezama sí alcanzó ese logro: lo que ofrece es un mundo verbal que si bien es un bloque de difícil acceso tiene, para todo aquel que quiera penetrarlo, una infinidad de placeres intelectuales y sensitivos. Y eso es la conquista a la que aspira cualquier obra barroca, la posibilidad infinita.

## 7. Bibliografía

- AÍNSA, Fernando (1984): «Imagen y la posibilidad de la utopía en *Paradiso*, de Lezama Lima», *Revista Iberoamericana*, 123-124, pp. 263-277.
- ARETA, Gema (2003): «La ficción de los mitos: el narcisismo de José Lezama Lima», en Joaquín Roses (ed.): *Literatura cubana del siglo XX. Lo que se ganó*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 63-70.
- BECERRA, Eduardo (2008): «Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela: 1910-1975», en Trinidad Barrera (ed.): *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. III, Madrid, Cátedra, pp. 15-32.
- BÉJEL, José Emilio (1994): *José Lezama Lima. Poeta de la imagen*, Madrid, Huerga y Fierro Editores.
- BORGES, Jorge Luis (1974): *Obras completas (1923-72)*, Buenos Aires, Emecé.
- BUENO, Salvador (1988): «Un cuestionario para Lezama Lima», en José Lezama Lima: *Paradiso*, Madrid, CSIC, pp. 725-730.
- CALABRESE, Omar (1989): *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- (1991): «Neobarroco», *Atlántica: Revista de Arte y Pensamiento*, 1, pp. 25-31.
- CAMPOS, Haroldo de (1981): «Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração», *Revista Coloquio/Letras*, 62, 10-25.
- CAMPUZANO, Luisa: «Traducir América: el código clásico en cinco novelas de Alejo Carpentier», en José Vicente Bañuls, Juan Pedro Sánchez y Julia Sanmartín (eds.), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 100-110.
- CARPENTIER, Alejo (2002): «Lo barroco y lo real maravilloso», en Rafael Hernández y Rafael Rojas (eds.): *Ensayo cubano del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo (1994): *El primitivo implorante: el "sistema poético del mundo" de José Lezama Lima*, Ámsterdam, Rodopi.
- DELEUZE, Gilles (1989): *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós.

- D'ORS, Eugenio (1993): *Lo barroco*, Madrid, Tecnos.
- ECHEVARREN, Roberto (2014): «N.P.: Un recorrido», en Néstor Perlongher: *Poemas completos*, Buenos Aires, La Flauta Mágica, pp. 253-276.
- ECHEVARRÍA, Bolívar (1998): *La modernidad de lo barroco*, México, Era.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (1990): *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*, Madrid, Taurus.
- (2021): «Góngora y Borges: una relación turbulenta», en Joaquín Roses (ed.): *La recepción de Góngora en la literatura hispanoamericana. De la época colonial al siglo XXI*, Berlín, Peter Lang, pp. 217-250.
- FOCILLON, Henri (2010): *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*, México, Universidad Nacional de Artes Plásticas.
- GONZÁLEZ, Reynaldo (1988): *Lezama Lima: el ingenuo culpable*, La Habana, Letras Cubanas.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2001): «Lezama, Góngora y la poética del mal gusto», *Hispania*, 84 (3), pp. 428-440.
- GOYTISOLO, Juan (1976): «La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima», *Revista Iberoamericana*, 95, pp. 157-175.
- GUERRERO, Gustavo (1987): *La estrategia neobarroca*, Barcelona, Edicions del Mall.
- (2012): «Barrocos, neobarrocos y neobarrosos: extremosidad y Extremo Occidente», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 76, pp. 19-32.
- LEZAMA LIMA, Eloísa (1980): «Paradiso, novela poema», en José Lezama Lima: *Paradiso*, Madrid, Cátedra, pp. 54-114.
- LEZAMA LIMA, José (1981a): *El reino de la imagen*, ed. de Julio Ortega, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- (1981b): «Coloquio con Juan Ramón Jiménez», en Cintio Vitier (comp.): *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, La Habana, Arte y Literatura, pp. 155-168.
- (1988): *Paradiso*, ed. de Cintio Vitier, Madrid, CSIC.
- (1989): *Oppiano Licario*, Madrid, Cátedra.
- (1993): *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica.

- (2015): *La cantidad hechizada*, Sevilla, Confluencias.
- LIHN, Enrique (1979): «Paradiso, novela y homosexualidad», *Hispanamérica*, 22, pp. 3-21.
- MATAIX, Remedios (2000a): *La escritura de lo posible: el sistema poético de José Lezama Lima*, Lleida, Universitat de Lleida.
- (2000b): *Para una teoría de la cultura: "La expresión americana" de José Lezama Lima*, Alicante, Universidad de Alicante.
- (2000c): *Paradiso y Oppiano Licario: una "guía" de Lezama*, Alicante, Universidad de Alicante.
- (2003): «Un sueño de muchos: Lezama y el Grupo Orígenes», en Joaquín Roses (ed.): *Literatura cubana del siglo XX. Lo que se ganó*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 47-62.
- NIETZSCHE, Friedrich (2016): *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza.
- ORTEGA, Julio (1988): «De *Paradiso* a *Oppiano Licario*», en José Lezama Lima: *Paradiso*, Madrid, CSIC, pp. 682-697.
- PAZ, Octavio (2004): *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra.
- PERLONGHER, Néstor (2008): *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue.
- RIBEYRO, Julio Ramón (1970): «Notas sobre *Paradiso*», en Pedro Simón (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, pp. 175-181.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1975): «*Paradiso*: Una silogística del sobresalto», *Revista Iberoamericana*, 92-93, pp. 523-533.
- ROSES, Joaquín (1994): *Una poética de la oscuridad: La recepción crítica de las "Soledades" en el siglo XVII*, Madrid, Támesis.
- (2001): «Borges hechizado por Góngora», en Isabel Lozano y Juan Carlos Mercado (coords.): *Silva: studia philologica in honorem Isaiás Lerner*, Madrid, Castalia, pp. 609-638.
- (2008): «El viaje neobarroco, alucinaciones y desconciertos (sobre *El mundo alucinante* y *Concierto barroco*)», en Sonia Mattalia, Pilar Celma y Pilar Alonso (eds.): *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino. VII*

Alejandro Penín González-Paradiso de José Lezama Lima: del deseo a la obra

*Congreso Internacional de la AEELH*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 625-642.

—(2014): «La recepción creativa de Góngora en la poesía hispanoamericana», en Antonio Castro Díaz (ed.): *Actas del Congreso «Góngora y su estela en la poesía española e hispanoamericana»*, Sevilla, Asociación Andaluza de Profesores del Español/Diputación de Córdoba, pp. 307-345.

ROUSSET, Jean (1972): *Circe y el pavo real*, Barcelona, Seix Barral.

SARDUY, Severo (1987): *Ensayos generales sobre el barroco*, México, Fondo de Cultura Económica.

— (1999): «El barroco y el neobarroco», en *Obra completa*, vol. II, ed. de Gustavo Guerrero y François Wahl, Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp.1195-1261.

SILVA, María Guadalupe (2008): «Del cuerpo a la palabra: acerca de la homosexualidad en *Paradiso*», *Cuadernos Americanos*, 125, pp. 143-162.

— (2019): *El dragón en la biblioteca. Lezama Lima y la literatura cubana (1948-2002)*, Buenos Aires, Katatay.

SITWELL, Sacheverell (1924): *Southern Baroque Art*, Londres, Duckworth.

SONTAG, Susan (2007): «Contra la interpretación», en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Debolsillo, pp.15-27.

SPENGLER, Oswald (2013): *La decadencia de Occidente*, vol. II, Barcelona, Austral.

VALDIVIESO, Jaime (1980): *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Madrid, Orígenes.

VARGAS LLOSA, Mario (2011): «*Paradiso* de José Lezama Lima», en *Sables y utopías. Visiones de América Latina*, Madrid, Santillana, pp. 359-368.

VITIER, Cintio (1988): *Crítica cubana*, La Habana, Letras Cubanas.

VOLEK, Emil (2018): «El jardín de las delicias poéticas: un paseo accidental por el imaginario de José Lezama Lima a cincuenta años de *Paradiso*», en Andrés Pérez Simón (ed. y trad.): *Despistemes. La teoría crítica y cultural de Emil Volek*, Madrid, Verbum, pp. 349-366.

Alejandro Penín González-*Paradiso* de José Lezama Lima: del deseo a la obra

— (2021): «Las ediciones de un sueño gongorino: el cierre del Barroco en Sor Juana Inés de la Cruz», en Joaquín Roses (ed.): *La recepción de Góngora en la literatura hispanoamericana. De la época colonial al siglo XXI*, Berlín, Peter Lang, pp. 447-465.

WAKEFIELD, Steve (2004): *Carpentier's Baroque Fiction: Returning Medusa's Gaze*, Woodbridge, Tamesis.

WÖLFFLIN, Heinrich (1986): *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós.