

# EL COMPONENTE HOMOEROTICO EN *PARADISO*

ANGELES MATEO

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

*No decía palabras  
acercaba tan sólo un cuerpo interrogante,  
porque ignoraba que el deseo es una pregunta  
cuya respuesta no existe,  
una hoja cuya rama no existe,  
un mundo cuyo cielo no existe.*

*La angustia se abre paso entre los huesos,  
remonta por las venas  
hasta abrirse en la piel,  
surtidores de sueño  
hechos carne en interrogación vuelta a las nubes.*

*Un roce al paso,  
una mirada fugaz entre las sombras,  
bastan para que el cuerpo se abra en dos,  
ávido de recibir en sí mismo  
otro cuerpo que sueñe;  
mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne;  
iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo.  
Aunque sólo sea una esperanza,  
porque el deseo es pregunta cuya respuesta nadie sabe.*

## 1.- El homoerotismo paradisiaco.

Aunque en 1966 se editó en La Habana la obra *Paradiso* de José Lezama Lima, el primer capítulo ya había visto la luz en 1949 en los números 22 y 23 de *Orígenes*, revista de arte y literatura fundada por Lezama Lima y Rodríguez Feo. Alrededor de esta publicación se aglutinó un destacado grupo de intelectuales cubanos -que hoy conocemos también con el nombre de Orígenes- preocupados por inquietudes estéticas semejantes. Esta revista, en la que colaboraron prestigiosos artistas cubanos y extranjeros, representa el más alto exponente de la labor cultural desarrollada en Cuba entre 1944 y 1956, años que marcan la aparición del primero y el último ejemplares de *Orígenes*<sup>1</sup>.

Apenas publicado el libro *Paradiso*, Julio Cortázar da a conocer su ensayo -"Para llegar a Lezama Lima"- que suponía el reconocimiento de la singular genialidad del escritor cubano. En este trabajo, posteriormente incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar destacaba las razones de que se ignorara tanto a Lezama: "Si la dificultad instrumental es la primera razón [...], las circunstancias de nuestro subdesarrollo político e histórico son la segunda. Desde 1960 el miedo, la hipocresía y la mala conciencia se aliaron para separar a Cuba y a sus intelectuales y artistas del resto de Latinoamérica"<sup>2</sup>.

De esta manera, el escritor argentino vincula el (des)conocimiento de Lezama con la revolución cubana, por ser este proceso político el que lo obliga

<sup>1</sup> Vid. *Orígenes* en *Diccionario de la literatura cubana*, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1984, págs. 685 y 687.

<sup>2</sup> CORTÁZAR, Julio, "Para llegar a Lezama Lima" en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Ed. Debate, Madrid, 1991, pág. 197.

-como a muchos otros artistas cubanos- a vivir y a trabajar aisladamente, a la vez que lo coloca al otro lado de la barrera, es decir, al margen y en la marginalidad<sup>3</sup>. Se imposibilita así el logro de un prestigio internacional ante la dificultad de acceder a la obra del escritor cubano. Cortázar recurre a la ironía para ejemplificar esta situación: "Desde luego, lo que importa es cerrar el paso al comunismo totalitario. ¿Paradiso? Nada que merezca ese nombre puede venir de semejante infierno. Duerma usted tranquilo, la OEA vela su sueño"<sup>4</sup>.

Sin embargo, el tiempo de la revolución en Cuba inicia una nueva etapa en la vida política del continente. Esto, junto al surgimiento de los procesos de luchas populares y guerrillas en América Latina, la reivindicación del pueblo negro en EEUU y las acciones por la liberación de la mujer, hará que los años sesenta tengan una importancia definitiva para el mundo actual.

Alrededor de la década del sesenta se produce lo que Gillo Dorfles denomina "la gran cesura, estética y crítica -y poética, obviamente-, [...] asistimos a la primera decisiva crisis del objeto, a la búsqueda de una *no objetualidad* [...]". (Formas artísticas que [...] están vinculadas a elementos de autocrónica corporales, pobres, y que rechazan los medios tradicionales)<sup>5</sup>. Así, debe entenderse que, durante estos años, las mutaciones habidas en el campo de la crítica y del quehacer artístico -como afirma Dorfles- están ligadas a razones sociopolíticas y socioantropológicas.

Todo ello implica un cambio sustancial en la relación del hombre con el mundo y una nueva actitud del escritor frente al universo, aunque, en el caso particular de Cuba, la revista y el grupo *Orígenes*, "taller renacentista" -como lo llamara Lezama Lima- había emprendido con anterioridad un cambio de actitud para alcanzar la universalidad. José Prats Sariol al analizar el fenómeno de *Orígenes* enumera sus rasgos más sobresalientes: "La representatividad histórica-cultural, la integridad literaria y artística, la ruptura del fatalismo

generacional, la contemporaneidad universal, el rescate de lo cubano, el concepto de solidaridad latinoamericana y la diversidad afirmativa"<sup>6</sup>.

Este último rasgo señalado por Prats Sariol -"diversidad afirmativa"- es quizá una de los aspectos que mejor define a *Paradiso*. En esta obra Lezama nos ofrece el testimonio de nuevos valores derivados de los cambios producidos por los diferentes avatares históricos, que el autor revive utilizando, para ello, el recuerdo de su propia historia familiar como parte integradora de la historia de Cuba.

Sin embargo, aunque la obra es fuente de datos biográficos -recreación de las familias Lezama y Lima (Cemí-Olaya)- no es una autobiografía, según declara el autor. No obstante, recuerda Eloísa Lezama, más de una vez dijo Lezama "que la infancia de cada cual es la eterna novela: unos la escriben y otros no"<sup>7</sup>. En este sentido, es necesario comprender las referencias familiares que aparecen en los siete primeros capítulos, parte del VII y alguna esporádica interpolación, "[...] hilo conductor de un hombre cuya vida, vocación y creación son inseparables"<sup>8</sup>.

Si como señala Cortázar, Lezama había quedado "al margen de las tablas valorativas de los magísters peruanos o mexicanos o argentinos"<sup>9</sup> era porque hasta ese momento la cultura había funcionado como paradigma, a partir del cual se establecían los valores éticos, estéticos y artísticos, lo que la convertía en una "cultura ilustrada".

Frente a ese mundo "ilustrado", *Paradiso* nos ofrece el orbe de la periferia habitado por la cultura popular, la mujer, el niño, el adolescente, el mulato, el homosexual, etc., que se nos presenta como "diferencia" con respecto a un modelo implícito de la cultura hegemónica tradicional. De esta manera, Lezama Lima se ubica en los márgenes, en los bordes, pues al aludir al mundo "periférico", con unos códigos y valores propios, atenta contra el "centro", espacio ocupado por la cultura ilustrada de lo masculino y heterosexual, de lo blanco y de lo adulto.

*Paradiso* aparece como propuesta seminal por la subversiva afirmación que los personajes hacen de su erotismo transgresivo, por la defensa de los derechos del placer y del cuerpo, por el desafío a los pilares que sostienen la sociedad occidental cristiana. Así, la afectividad, el amor, el deseo y la relación sexual interpersonales cobran decidida importancia. Nos en-

<sup>3</sup> Queremos señalar la doble filiación de *Paradiso* como obra literaria *marginada* y *marginal*. En este sentido afirma M<sup>a</sup> Cruz García de Enterría que llamamos *literaturas marginales* a aquellas que llevan implícitas referencias a posturas adoptadas voluntariamente por quienes cultivan este tipo de literatura, con claro propósito de transgresión. Las *literaturas marginadas* designan, en cambio, esas obras literarias que han sido colocadas al margen de la Literatura, pero siguen ahí, a pesar de que han sido olvidadas, cuando no despreciadas, por aquellos que deciden quiénes -qué autores- y cuáles -qué obras- pueden y deben atraer la atención de críticos, estudiantes y lectores. Vid. *Literaturas marginadas*, Ed. Playor, Madrid, 1983, pág. 11. Sólo así podemos entender, por una parte, que Lezama incluyera el tema del sexo y todas las posibilidades del coito, aun a sabiendas de que esto sería un buen faro para el lector y, por otra, que la novela se prohibiera en Cuba.

<sup>4</sup> CORTÁZAR, Julio, *Ibidem*.

<sup>5</sup> DORFLES, Gillo, *El devenir de la crítica*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, pág. 29.

<sup>6</sup> PRATS SARIOL, José, "Los orígenes de *Orígenes*" en *El Urogallo*, Madrid, 1987, pág. 33.

<sup>7</sup> LEZAMA LIMA, Eloísa, "Vida, pasión y creación de José Lezama Lima: fechas claves para una cronología" en *Paradiso*, edición de Eloísa Lezama Lima, Ed. Cátedra, Madrid, 1984, pág. 16.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> CORTÁZAR, Julio, *op. cit.*, pág. 197.

contramos con un tratamiento del erotismo muy diferente del que existía en ese momento. El amor no se expresa ya sólo por medio de miradas, del contacto fortuito de las manos o besos fugaces, sino que aparece representado de la forma más explícita posible. Esta manera cruda de hablar de sexo -las metáforas eufemísticas empleadas son totalmente transparentes- era impensable en el contexto de la novela tradicional.

Con esto, la obra se aparta de los criterios ideológicos y presupuestos morales y hasta estéticos que habían orientado la narrativa. No en vano, como señala Donald L. Shaw, la crítica “ha tendido cada vez más a presentar a Lezama Lima [...], como uno de los novelistas cubanos más representativos de la ruptura con el realismo tradicional”<sup>10</sup>.

Frente a las actitudes moralizantes y conservadoras en sus planteamientos éticos, *Paradiso* presenta situaciones radicalmente en contra de la moral pequeño burguesa que había orientado la literatura. Lo cual, refleja, de manera descarnada, los cambios de valores éticos que están dándose en la sociedad. La evidencia con que aparece este cambio en la obra es lo que ha provocado que, en un primer momento, el interés de *Paradiso* se haya centrado, más que en la obra en sí, en la “imagen del público” que está presente en el texto. Sólo así comprendemos que su publicación produjera una fuerte reacción y que fuera censurada en su época.

Lezama Lima obliga al lector a enfrentar un discurso erótico donde la escritura se erige como reflexión, como acto lúdico y a la vez transgresor. Estamos ante un código sexual, entendido como una nueva manera de abarcar y decir el mundo. En este sentido, el erotismo presente en *Paradiso* hay que relacionarlo con las tendencias de la nueva novela hispanoamericana. La crítica literaria advierte que “a partir de Arlt y Onetti los escritores hispanoamericanos se han adentrado cada vez más en el estudio no sólo de la sexualidad normal<sup>11</sup>, sino también y preferentemente en el análisis de formas de comportamiento sexual que convencionalmente se han considerado como aberrantes”<sup>12</sup>.

Detrás de las imágenes sexuales, del derroche imaginativo, se esconde una nueva estética narrativa. Para Juan José Arrom el gran acierto de Lezama es el haber conseguido “universalizar aspectos de la mitología, la historia, las letras, las costumbres y el habla cubanas, y darnos en *Paradiso* lo que hoy nos parece uno de los mayores logros de la nueva novela hispanoamericana”<sup>13</sup>.

Sin embargo, en esta obra se perfila también una representación del orbe y una concepción de la vida, dentro de la cual cabe las diferentes formas de comportamiento sexual a las que alude Lezama. En este sentido, precisa la hermana del autor: “si *Paradiso* incluye el tema sexo en caricaturas, en desviaciones o en conductas rectas, es porque la vida es también ese muestrario. No podemos concebir *Paradiso* sin abordar esos temas. Sin ellos sería una obra mutilada”<sup>14</sup>.

Por tanto, lo que se presenta en *Paradiso* aparece, sencillamente, porque también está en la vida. La obra se convierte en una alegoría en la cual los discursos sobre el sexo se generan a partir de un centro virtual que aparece tachado. Esto nos sitúa, una vez más, frente a los conceptos de cultura dominante y cultura subalterna, lo que indica una estrecha relación de dominio cultural, por una parte, y de dependencia y discriminación, por otra. Estos conceptos son los que van a propiciar que la marginación se de también en el campo de lo literario. Denominaciones como *infraliteratura*, *subliteratura*, *paraliteratura*..., que conllevan un matiz peyorativo, son el mejor exponente de que, a lo largo de la historia, distintas parcelas literarias se han ido dejando de lado. Esta literatura de la que se prescinde es la razón de hablar de “literaturas marginadas”

-dentro de las cuales se encuentra la literatura erótica- cuyo estudio es necesario para calibrar mejor diversos elementos culturales que pueden darnos, sin lugar a dudas, una perspectiva histórica más exacta. Al referirse a estas “literaturas marginadas”, Alemán Sáinz advierte que “[son] algo que está ahí; son un hecho, como la lluvia o como el sarampión, pero ni meteorológica ni patológicamente puedo desaprobarlas. Ni quiero”<sup>15</sup>.

Algunos críticos literarios han considerado que el planteamiento de Lezama Lima sobre la sexualidad es pornográfico. Si bien es cierto que, como advierte G. Dorfles, “los metros para diferenciar lo pornográfico de lo simplemente erótico son cambiantes y poco definidos o tal vez imposibles de fijar”<sup>16</sup>, para Lezama tal problemática no existe. El autor cubano concibe *Paradiso* como una totalidad y en esa totalidad está, pues, el sexo. De manera un tanto irónica nos dice Lezama: “En determinado momento del desarrollo de José Cemí ocurre el despertar genesiaco. Ahí se recupera una libertad cuya aparición parece que resintió a algunos acostumbrados a la hoja de parra y a aquellos, pintoresastres de los que se rieron los renacentistas,

<sup>10</sup> SHAW, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Ed. Cátedra, Madrid, 1985, pág. 153.

<sup>11</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>12</sup> SHAW, Donald L., *op. cit.*, pág. 221.

<sup>13</sup> ARROM, Juan José, “Hacia *Paradiso*: lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima” en *En el fiel de América*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1985, pág. 134.

<sup>14</sup> LEZAMA LIMA, Eloísa, “*Paradiso*: novela poema” en *op. cit.*, pág. 91.

<sup>15</sup> ALEMÁN SÁINZ, Francisco, *Las literaturas de Kiosko*, Ed. Planeta, Barcelona, 1975, pág. 146.

<sup>16</sup> DORFLES, Gillo, *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi fra tecnocrazia e consumo*, Ed. Einaudi, Turín, 1970, pág. 109-110.

obligados a tapar las castas desnudeces de Miguel Ángel en *La creación del mundo*, pero para mí, con la mayor sencillez, el cuerpo humano es una de las más hermosas formas logradas. 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*...<sup>17</sup>

Ante la acusación de que su obra estaba llena de "pecado" Lezama afirmaba que su novela era un auto sacramental. Sacramento entendido como comunión, unión del hombre con el cosmos, y en última, y en primera instancia, con el Absoluto. El autor logra, así, relacionar lo erótico con lo metafísico y, en cierta manera, se acerca a la concepción del amor surrealista: "el amor es el cristal que comunica con el Absoluto, es el punto en que convergen lo real y lo maravilloso. Esencia y existencia del ser humano que se fusionan. Mediante el amor, el hombre se reconcilia con la vida, ya que el amor revela lo maravilloso dentro de la realidad concreta"<sup>18</sup>. El sexo se revela no sólo como un recurso válido contra la incomunicación y una manera de vencer la otredad de los demás, sino como el camino que nos permite evadirnos incluso de la angustia existencial, del *horror vacui*, dirá Lezama.

A diferencia de lo que ocurría en la novela tradicional, el erotismo de esta obra debe ser entendido en el contexto de la orfandad espiritual del hombre. Al respecto, declara Sábato que "ese otro lenguaje viviente que es el arte, el amor y la amistad, son todos intentos de reunión que el yo realiza desde su isla para trascender su soledad. Y esos intentos son posibles en tanto que sujeto a sujeto, [...]. Considérese el amor: [...] únicamente mediante la relación con una integridad de cuerpo y alma el yo puede salir de sí mismo, trascender su soledad y lograr la comunión". Para el escritor argentino el sexo puro, sin más, nos deja en la soledad inicial con el agravante del intento frustrado. En este sentido explica que el amor en la literatura de nuestra época "adquiere una perspectiva trágica y una dimensión metafísica que no tuvo antes", ya que lo compara con el amor cortés de la época caballeresca y con el amor mundano del siglo XVIII<sup>19</sup>.

La consideración de la supuesta pornografía de la obra radica en la vieja concepción de que el sexo pertenece al dominio de los fantasmas y las obsesiones. En un intento de definir la pornografía Lezama alude a ella poniendo en boca de Foción las siguientes palabras: "[...] y sé, como yo en el fondo, que aborreces la

pornografía, que es el espacio que media entre la puerta que se cierra y la sábana que se descorre"<sup>20</sup>. Al presentarnos Lezama Lima el misterio desvelado del sexo, se produce un enfrentamiento con la "moral de tapadillo", con el puritanismo sajón al que hace referencia el autor en el capítulo III<sup>21</sup>. Es por ello que, como afirma Severo Sarduy, "precisamente porque impugna y perturba el código establecido, [Lezama Lima] está condenado a la indiferencia, o a algo que es peor que la franca agresión y el ataque frontal: la sorna. Cualquier detalle puede servir de enseña ensangrentada a los destructores -su sexualidad-, por ejemplo"<sup>22</sup>.

Pero lo que la novela propone es una indagación en las raíces y formas de la sexualidad. Supone, entonces, el "eros" del conocimiento, ejemplificado en la figura de Cemí, quien en el paso de la infancia a la adolescencia manifestará una asimilación e integración de experiencias. José Prats Sariol habla de "una suerte de exorcismo y de debate incesante en el erotismo de *Paradiso*"<sup>23</sup>. Sexo entendido como comunicación corporal, pero también como verbal. Por consiguiente, va a ser el placer lúdico de lo erótico unido a la amistad lo que hará madurar a los personajes. Cada nuevo contacto -corpóreo y verbal- con el "otro" aportará algo al proceso de aprendizaje y formación. La amistad supone, además, salir de lo familiar para enfrentarse con lo coral histórico. El mismo autor declara: "Por eso, en mi novela *Paradiso*, en la manifestación estudiantil<sup>24</sup>, se verifica el total encuentro de Fronesis, Foción y Cemí. Ese hecho histórico está enmarcado en mi imaginación con el nacimiento de la amistad. [...] la realidad de ese hecho histórico engendra una realidad imago"<sup>25</sup>.

Esta nueva realidad -realidad imago- es la que nos

<sup>20</sup> Vid. el capítulo XI de *Paradiso* en el que Foción relata sus encuentros amorosos. En este trabajo citaré por el número de página de *Paradiso*, Ed. Cátedra, edición de Eloísa Lezama Lima, Madrid, 1984, pág. 518.

<sup>21</sup> Según Eloísa Lezama en este capítulo Lezama Lima presenta su árbol genealógico con orgullo y blasón. Su sangre vasca mezclada con la "zandunga" y el donaire criollos. Vid. "*Paradiso: novela poema*" en *op. cit.*, pág. 83. Para Cintio Vitier en el capítulo III se contrasta el puritanismo sajón y una especial fineza criolla, de raíz católica, que Lezama propone como sabiduría familiar y elemento básico de su concepción ética de la vida. Vid. "Capítulo III. Calvinismo, catolicismo, ética poética" en *Paradiso*, edición crítica de Cintio Vitier, Colección Archivos, Madrid, 1988, pág. 650.

<sup>22</sup> SARDUY, Severo, "Un heredero" en *Paradiso*, edición crítica de Cintio Vitier, *op. cit.*, pág. 597.

<sup>23</sup> PRATS SARIOL, José, "*Paradiso: recepciones*" en *Paradiso*, edición crítica de Cintio Vitier, *op. cit.*, pág. 573.

<sup>24</sup> Se refiere Lezama a la protesta estudiantil contra la dictadura de Gerardo Machado, ocurrida el 30 de septiembre de 1930, en la que resulta muerto el líder estudiantil Rafael Trejo. José Lezama Lima participa en dicha manifestación como estudiante universitario.

<sup>25</sup> LEZAMA Lima, José, *Galaxia Latinoamericana. (Siete años de entrevistas)* de Jean Michel Fossey, Ed. Inventarios Provisionales, Las Palmas de Gran Canaria, 1973, pág. 32.

<sup>17</sup> Citado por Eloísa Lezama Lima, *op. cit.*, pág. 66.

<sup>18</sup> BARRERA, Trinidad, "La escritura de eros en Sábato y Bioy (un diálogo entre textos)" en *Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1990, pág. 123.

<sup>19</sup> SÁBATO, Ernesto, "Reivindicación del cuerpo" en *El escritor y sus fantasmas*, Ed. Círculo de Lectores, Barcelona, 1994, págs. 136 y 137.

ofrece Lezama en *Paradiso*, mundo invisible y desconocido, pero existente. En un esfuerzo de hacer visible lo invisible, de descifrar los enigmas, el autor se identifica con el personaje Oppiano Licario<sup>26</sup>, pues ambos buscan ese espacio, al que pocos tienen acceso, en el que se confunde lo real con lo irreal -ciudad tibetana, lo llamará Lezama-. El retrato de Oppiano Licario<sup>27</sup> que Lezama traza en el último capítulo de *Paradiso* nos muestra que en parte este personaje es el doble del autor: "Licario había acabado de hablar con su hermana, [...] con lo que era una de sus más reiteradas delicias, demostrar, hacer visible algo que fuera inaceptable para el espectador, o provocar dialécticamente una iluminación que enceguese por exceso de confianza al que oía, en sus conceptos y sensaciones más habituales y adomercidas"<sup>28</sup>.

Ante la imposibilidad existente para llegar a la esencia de las cosas, proceso cognoscitivo en el que el conocimiento se afirma como lucha, *Paradiso* se convierte en un viaje que trata de encontrar el "espacio hechizado" de lo intemporal. Es por ello que la obra responde a un sistema poético ideado por Lezama, del cual nos dirá el mismo autor: "observé, al llegar a mi posible madurez (porque siempre la madurez es una posibilidad, no una realización), que todo aquello tenía sentido. Entonces se me ocurrió hacer una temeridad, hacer una locura, que fue mi sistema poético del mundo, que lo considero un intento de intentar lo imposible. Y el sistema poético del mundo, que a muchos les parecía una locura, una flecha al aire, continúa estableciendo sus coordenadas en *Paradiso*"<sup>29</sup>.

Lezama relata que una de sus primeras visiones de imagen de poesía que tuvo fue al ver jugar a su tío Alberto al ajedrez: "Una partida de ajedrez (recuerdo, realidad, cosa inmediata) vino a ser un lanzamiento en el nacimiento casi sexual del adolescente, de lo que es la poesía"<sup>30</sup>. Simbólicamente, el juego del ajedrez alude

al aspecto lúdico del lenguaje, de ahí que Lezama, gran jugador de ajedrez, establezca esta relación para referirse al reinado de la poesía y a las eras imaginarias. Para el autor cubano, la imagen es la realidad de ese mundo invisible y desconocido, aunque -como dice Eloísa Lezama Lima- "para encontrar esa realidad hay que hurgar en las eras imaginarias, en la historia, en la mística, en la escolástica, en la alquimia [...] y en la flora y fauna cubanas"<sup>31</sup>. Así, pues, es necesario partir de la imagen para poder descifrar los enigmas presentes en la obra.

Para Cintio Vitier *Paradiso* es "una novela que, surgida de la confluencia de una poesía y un pensamiento, a su vez genera rendimientos poemáticos y filosóficos"<sup>32</sup>. Entre los segundos, cabe recordar el debate sobre la homosexualidad sostenido por Fronesis y Foción, rematado por Cemí (capítulo IX), al que el crítico cubano califica de "cruce irónico de lo parlamentario, el *Banquete* de Platón y una ecolástica criolla, juvenil, inesperada"<sup>33</sup>. De esta manera, los debates sobre la sexualidad que ilustran *Paradiso* son, por un lado, expresión de un mundo personal, de unas experiencias que se ejercen como autorreconocimiento y exploración, pero, por otro, es el reflejo de preocupaciones éticas y filosóficas. Es entonces cuando toma verdadero relieve en estos diálogos (carnal-verbal) el tema de la homosexualidad. Van a ser, precisamente, las relaciones amistosas que se entablan entre los protagonistas, José Cemí, Fronesis y Foción -este último, presentado como un homosexual activo, enamorado de Fronesis- las que le brindan al autor la posibilidad de introducir una serie de parlamentos<sup>34</sup> y de episodios relacionados con el homoerotismo.

En este contexto, la disidencia del sujeto homosexual es un rasgo que se impone con una fuerza innegable. Su desubicación dentro del sistema, su otredad respecto a quienes no comparten las mismas normas de pensar y de sentir, dan origen a esa peculiar tensión presente en la obra. En *Paradiso* la realidad y el deseo homosexual no sólo evidencia un tipo de comportamiento, también pone de manifiesto la conciencia "de lo que [se] hace con la experiencia, y [...] el valor que [se] le atribuye", tal y como señala Michel Foucault<sup>35</sup>. De esta manera, Lezama nos muestra una gama de posibilidades del ser humano ante el sexo.

<sup>31</sup> LEZAMA LIMA, Eloísa, "Un sistema poético del universo" en *Paradiso*, *op. cit.*, pág. 32.

<sup>32</sup> VITIER, Cintio, "Introducción a la obra de José Lezama Lima" en *Crítica cubana*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1988, pág. 452.

<sup>33</sup> VITIER, Cintio, *ibidem*.

<sup>34</sup> Como advierte Donald L. Shaw, "los personajes no conversan, se echan discursos unos a otros". *Vid. op. cit.*, pág. 154.

<sup>35</sup> FOUCAULT, Michel, "Opción sexual y actos sexuales: una entrevista con Michel Foucault" en *Homosexualidad: literatura y política*, compilación de George Steiner y Robert Boyers, Ed. Alianza, Madrid, 1985, pág. 17.

<sup>26</sup> Vid. RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, "Paradiso o la aventura de la imagen" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, VIII, 1980, págs. 221-234, recogido también en *Lezama Lima*. El escritor y la crítica, edición de Eugenio Suárez-Galbán, Ed. Taurus, Madrid, 1987, págs. 171-186.

<sup>27</sup> En una entrevista que se le hace a Lezama Lima, publicada en *Revista Talud*, Mérida, Venezuela, 7/8/1975, explica el escritor cubano el origen del nombre de Oppiano Licario: "Oppiano viene de Oppianus Claudium, un senador estoico de la época romana y Licario de <licare>, el Icaro que intenta la infinitud, que intenta lo imposible; y de ahí formé ese androide, ese monstrucillo que es Oppiano Licario, una especie de diamante de ente supremamente intelectualizado, arquetipo que busca como la ciudad tibetana, el eros de la lejanía, la tierra donde se confunde lo real con lo irreal, lo que ya los antiguos llamaban la *orplide*, una lontananza ideal, la lejanía de algunos románticos alemanes". Citado por Eloísa Lezama Lima en *Paradiso*, *op. cit.*, pág. 70.

<sup>28</sup> Vid. *Paradiso*, pág. 610.

<sup>29</sup> LEZAMA LIMA, José, *Galaxia latinoamericana*. (Siete años de entrevistas) de Jean Michel Fossey, *op. cit.*, pág. 45.

<sup>30</sup> LEZAMA LIMA, José, *Ibidem*, pág. 48.

Esta insistencia manifiesta del tema homosexual ha llevado a Benito Pelegrín a afirmar que en *Paradiso* el "yo" y, por tanto, su proyección está siempre escindiendo, "desgarrado entre su sueño paradisiaco de inocencia homosexual y la pesadilla infernal de la censura social y moral"<sup>36</sup>. Censura que viene marcada por el hecho de que la homosexualidad acentúa la marginalidad. El homosexual pertenece a la cultura que se ha dado en llamar de la periferia, es por tanto, un sujeto fuera del centro, descentrado o "ex-céntrico". El homosexual es el sujeto que manifiesta sus contradicciones y, por ello, tradicionalmente se ha concebido como un ser "diferente".

Este "ser distinto" se manifiesta como tal con respecto a la cultura hegemónica y tradicional, la cultura ilustrada, o mundo de valores de lo masculino y heterosexual. Pero, según el psicoanálisis se muestra "similar" o parecido con respecto al otro hacia el cual se siente atraído. Esto implicaría lo que Benito Pelegrín denomina "Narcisismo esencial", "ya que el objeto es amado, porque es análogo a lo que es el sujeto, a lo que ha sido o espera ser"<sup>37</sup>. Desde esta perspectiva en la atracción homosexual el sujeto prefiere la unión de "parecidos" a la unión de contrarios, que es lo que ocurre -según el psicoanálisis<sup>38</sup>- en las relaciones heterosexuales.

Lezama parece hacer referencia a la teoría psicoanalítica en el capítulo IX de *Paradiso*, al poner en boca de Fronesis un discurso sobre los hombres en los cuales el estado de inocencia pervive toda la vida: "El niño que después no es adolescente, adulto y maduro, sino que se fija para siempre en la niñez, tiene siempre tendencia a la sexualidad semejante, es decir, a situar en el sexo la otredad, el otro semejante a sí mismo"<sup>39</sup>. De esta manera, la homosexualidad atestigua un estado de niñez (inocencia) "prolongada", lo que, sin duda, relaciona el comportamiento sexual con el desarrollo de la personalidad.

<sup>36</sup> PELEGRÍN, Benito, "Espejo, doble, homólogo y homosexualidad en *Oppiano Licario* de José Lezama Lima" en *Escritura y Sexualidad en la Literatura Hispanoamericana*, op. cit., pág. 153.

<sup>37</sup> PELEGRÍN, Benito, *ibidem*, pág. 130.

<sup>38</sup> Debemos precisar que si bien esta teoría psicoanalítica del "narcisismo" ha sido impugnada por numerosos científicos-médicos, también desde la medicina se ha llegado a la misma conclusión. En este sentido, Gilbert-Dreyfus, médico jefe de la Clínica Endocrinológica de París (La Pitié), para quien una "base hormonal" deficiente favorece la inestabilidad al orientar y fijar la neurosis en la esfera sexual, hablará de "homosexualidad de esencia neurótica" para referirse a aquella que procede de un "primer impulso sentimental hacia un compañero/a-símbolo (especie de modelo con el que se identifica el amor narcisista que se concede a sí mismo/a)". Vid. GILBERT-DREYFUS, "Homosexualidad" en *Las intersexualidades*, Ed. Oikos-Tau, Barcelona, 1974, pág. 117.

<sup>39</sup> Capítulo IX, pág. 401.

## 2.- Experiencia y conciencia del homoerotismo.

**"El comportamiento sexual no es, como se ha supuesto con demasiada frecuencia, una superposición de deseos derivados de instintos naturales, de un lado, y de normas permisivas o restrictivas que nos dicen lo que debemos hacer o no hacer, de otro. El comportamiento sexual es algo más. Es también la conciencia que uno tiene de lo que está haciendo, de lo que hace con la experiencia, y también el valor que le atribuye.**

*Michel Foucault*

En un intento de mostrar algunos de los componentes homoeróticos presentes en *Paradiso*, ejemplificaremos el tema de la homosexualidad desde una doble perspectiva: como experiencia y como conciencia. Sin embargo, debemos precisar que, en ambos casos, la homosexualidad a la que se alude en la obra es esencialmente masculina<sup>40</sup>.

**1- La homosexualidad como experiencia.** Nos referimos al conocimiento que los personajes tienen de la homosexualidad después de haber sido experimentada por ellos mismos. En este sentido, daremos algunos ejemplos que nos muestran los diferentes comportamientos homosexuales a los que se hace referencia en *Paradiso*.

En el capítulo VIII Lezama nos presenta la pérdida de la inocencia, el conocimiento del sexo, con el ingreso en la vida escolar. En este contexto de "sadismo profesoral" en el que el docente es visto como un "sátrapa convulsionado", surge la figura de Farraluke -Inspector de servicios escolares-, alumno de la clase preparatoria que vigila el patio durante el desfile de los menores por el servicio. Durante dicho recorrido Farraluke, como en una "falaroscopia o ceremonia fálica", "bailaba, alzaba los brazos como para pulsar aéreas castañuelas, manteniendo siempre toda la verga fuera de la bragueta. Se la enroscaba por los dedos, por el antebrazo, hacía como si le pegase, la regañaba, o la mimaba como a un niño tragón"<sup>41</sup>.

El sexo de Farraluke, "burlesco poderío", es descrito con todo lujo de detalles a través de la alegoría. Así, a manera de exorcismo, el órgano genital corresponde a su fisionomía, lo que convierte dicha descripción en un relato de carácter simbólico. "La parte com-

<sup>40</sup> Para Gilbert-Dreyfus la homosexualidad, practicada en toda época, no ha dejado nunca de ser motivo de enconadas polémicas, sin embargo, -precisa dicho autor- estos vehementes debates conciernen esencialmente a la homosexualidad masculina, op. cit., pág. 107.

<sup>41</sup> Capítulo VIII, pág. 343.

prendida entre el balano y el glande era en extremo dimenticable, diríamos cometiendo un disculpable italianismo. [...] El órgano sexual de Farraluque reproducía en pequeño su leptosomía corporal. Su glande incluso se parecía a su rostro. La extensión del frenillo se asemejaba a su nariz, la prolongación abultada de la cúpula de la membranilla a su frente abombada<sup>42</sup>.

Debido a las “ceremonias fálicas” Farraluque fue degradado de su puesto y condenado a perder tres salidas dominicales. Durante los domingos que permanece en el colegio, establece relaciones eróticas con el hermano de la cocinera mestiza del director, un garzón miquito, llamado Adolfo: “Antes de penetrar Farraluque en el cuadro gozoso, observó que al rotar Adolfo, [...], mostró el falo escondido entre las dos piernas, quedándole una pilosa concavidad, tensa por la presión ejercida por el falo en su escondite. Al empezar el encuentro Adolfo rotaba con increíble sagacidad, pues cuando Farraluque buscaba apuntarlo, hurtaba la ruta de la serpiente, y cuando con su aguijón se empeñaba en sacar el del otro de su escondite, rotaba de nuevo, prometiéndole más remansada bahía a su espolón<sup>43</sup>.

De la mano de Adolfo, Farraluque realiza otra aventura dominical que lo llevará hasta una carbonería en la que tendrá lugar un nuevo encuentro homoerótico: “[El hombre] era regordete, blancón, con pequeños oleajes de grasa en la región ventral. Farraluque comprobó que su papada era del tamaño de su bolsa testicular. La maestría en la incorporación de la serpiente era total, a medida que se dejaba ganar por el cuerpo penetrante se ponía rojo, como si en vez de recibir fuese a parir un monstruoso animal<sup>44</sup>.

Durante el encuentro sexual Farraluque no descubrirá quién era el hombre del antifaz, hasta que Adolfo le revelará la identidad del enmascarado: “[...] detrás del antifaz, te hubieras encontrado con la cara del esposo de la señora de enfrente del colegio. Aquella que tuviste que tirarle del pelo...terminó Adolfo sonriéndose<sup>45</sup>.

En algunas ocasiones, el encuentro homoerótico sólo es pretexto para crear un cierto ambiente épico, como dice Cernuda al referirse a los *placeres prohibidos*, “el amor es lucha/ donde se muerden dos cuerpos iguales<sup>46</sup>”. En este mismo sentido, refiere Jean Franco,

que en *Paradiso* “la lidia se ha convertido en el acto homosexual, el triunfo en el goce del macho<sup>47</sup>. En el capítulo IX Lezama nos presenta al atleta Baena Albornoz en “lidia” con el novato Leregas: “Lucía el atleta mayor toda la perfección de su cuerpo irisado por el eón retrogerminativo. El Adonis sucumbía en el éxtasis bajo el colmillo del cerdoso. Los dos condenados, que al principio estaban de pie, recorridos por la tensión de la electricidad que los inundaba, se fueron curvando relajados por la parábola descendente del placer. Entonces el Adonis en la espiración del proceso empezó a morder la madera de un extremo de la camera. El grito del gladiador derrotado que antaño había mordido en un poste del campo de lidia era semejante a la quejumbre que emitía al rendirse al colmillo del jabato, metamorfoseado en novato triunfador<sup>48</sup>.

Leregas, al igual que Farraluque, era aficionado a los “rituales fálicos” y, como aquél, elegía el espacio escolar como escenario apropiado para celebrar sus “ceremonias”, hasta que fue expulsado del colegio por “mantener encendida al lado de la mesa del profesor la vela fálica<sup>49</sup>. Leregas era conocido en las clases de bachillerato por la fuerza de su órgano genital; se sentaba al principio del primer banco y con total desenvoltura se extraía su falo y sus testículos ante la mirada expectante del resto de los alumnos. El miembro sexual del “provinciano” es descrito de la siguiente manera: “[...] la potencia fálica del guajiro Leregas, reinaba como la vara de Aarón. [...] Leregas extraía su verga [...], breve como un dedal al principio, pero después impulsada por un viento titánico, cobraba la longura de un antebrazo de trabajador manual<sup>50</sup>.

En el episodio que tiene lugar entre el miquito Adolfo y Farraluque, anteriormente señalado, podemos apreciar también la analogía que se establece entre el acto homosexual y el combate: “Pero el placer en el miquito parece que consistía en esconderse, en hacer una invisible dificultad en el agresor sexual. [...] La búsqueda de una bahía enloquecía a Farraluque, hasta que al fin el licor, en la parábola de su hombría saltó sobre el pecho del miquito deleitoso, rotando éste al instante, como un bailarín prodigioso, y mostrando, al final del combate su espalda y sus piernas de nuevo diabólicamente abiertas, mientras rotando de nuevo friccionaba con las sábanas su pecho inundado de una savia sin finalidad<sup>51</sup>.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Capítulo VIII, pág. 353.

<sup>44</sup> Capítulo VIII, pág. 354-355. *Vid.* de nuevo la correspondencia entre órgano genital y fisionomía a la que aludíamos anteriormente.

<sup>45</sup> Capítulo VIII, pág. 357.

<sup>46</sup> CERNUDA, Luis, “Quisiera saber por qué esta muerte”, *Los placeres prohibidos*, recogido en *La realidad y el deseo*, edición de Miguel J. Flys, Ed. Castalia, Madrid, 1987, vv. 14-15, pág. 153.

<sup>47</sup> FRANCO, Jean, “Lezama Lima en el Paraíso de la poesía” en *Lezama Lima*. El escritor y la crítica, *op. cit.*, pág. 107.

<sup>48</sup> Capítulo IX, pág. 399.

<sup>49</sup> Capítulo IX, pág. 397.

<sup>50</sup> Capítulo VIII, pág. 343.

<sup>51</sup> Capítulo VIII, pág. 353.

Las relaciones homosexuales presentes en *Paradiso* forman parte de la concepción lezamiana: el sexo es una forma de comunicación carnal, “el más apasionado de los diálogos”<sup>52</sup>. Como toda comunicación también ésta implica un ‘dar a conocer’, un conocimiento, de ahí que en el proceso de formación y aprendizaje que llevan a cabo los tres personajes principales -la tríada-, José Cemí, Ricardo Fronesis y Eugenio Foción, sea precisamente este último el que mejor ejemplifica la *communicatio* homosexual.

Foción representa una pieza clave en el aprendizaje de la amistad y el erotismo. En los capítulos X y XI presenciamos el particular recorrido de Eugenio Foción en su búsqueda del conocimiento erótico. Así, mantiene relaciones sexuales con un adolescente, el Pelirrojo, al que se encuentra en la calle e invita a tomar una copa en su casa: “[Foción] Vio entonces cómo el maligno se iba desnudando [...]. El pelirrojo mostró sus espaldas. Foción no apagó la lámpara de la mesa de noche, arrastró la mesa hasta los pies de la cama, le dio la vuelta a la pantalla para evitar la excesiva curiosidad de la luz”<sup>53</sup>.

El pelirrojo es presentado como un “niño diablo”, abandonado al “Eros de los griegos” en un intento de huir de su complejo de Edipo. Este personaje vive su homosexualidad de forma contradictoria, a la vez la busca y la rechaza. En una conversación que mantiene con Foción dirá: “Ya yo sabía que hoy era el día en que tendría que matar a alguien. Estaba señalado. Desde el día que mi madre dejó de acaricirme la frente, porque me huí de casa, sólo me he encontrado con viciosos y miserables”<sup>54</sup>. Abandonado a su suerte se define como alimento para ser devorado por los hombres.

Foción es el personaje que va a la búsqueda de los encuentros placenteros. En unos de sus viajes a Nueva York, entabla relaciones con George, un adolescente de dieciocho años, alumno del último año de High School, al que denomina Narciso. La relación erótica que tiene lugar entre ellos es descrita por Foción a través de la alegoría del ajedrez, lo que pone de manifiesto, no sólo el aspecto lúdico del encuentro amoroso, sino sobre todo las reglas implícitas -estrategias- por las que éste se rige: “Lo invité a pasar a mi cuarto, no me contestó con palabras, se contentó con sonreírse y asentir con la cabeza. Cerré la puerta con un gozoso estremecimiento de alegría, pues puse mi mano sobre la cabellera del hermano de Daisy, pero no como lo he hecho tantas veces, como una operación de tanteo, sino con el convencimiento de que después caería rendido al cuello. [...] Los muslos de las piernas deslizantes,

con los reflejos azules de la madera muy pulimentada, abrían las piernas como tijeras de algodón, la columna vertebral que se abullonaba como para encubrir las vértebras que mantenían el cuadrado de toda la espalda, con un espacio calmoso como para jugar un ajedrez lento y de imprevistas tácticas perversas”<sup>55</sup>.

George es visto siempre a través de los ojos de Eugenio Foción, con el que establece varios encuentros. Se nos muestra como un ser pasional, deseoso no tanto de *comunicar* sino de satisfacer su apetito sexual: “[...] Su pasión era perfecta hasta donde es posible, rechazaba la negatividad de los celos. [...] Así era, gozaba su cuerpo de una inmensa fuerza incorporativa, de esa modulación de la naturaleza que une los pistilos con la brisa para una germinación desconocida. [...] George buscaba el diálogo con el homosexual posesivo [...] deseaba calmarse en sí mismo, no transmitir el fuego, sino abandonarse a las últimas posibilidades del éxtasis no compartido”<sup>56</sup>.

Sin embargo, no siempre en *Paradiso* el deseo homerótico llega a materializarse. Este es el caso de Foción quien, a pesar de estar enamorado de Fronesis, vive un amor a la vez pasional y mudo: “Su erotismo por Fronesis se limitaba al placer de colmarlo, de ocuparlo, de situarse en todas las encrucijadas que podían acecharlo, de estar en su almohada en forma de mosca, de ser un oscilante hilo amoratado en el reverso de sus párpados. Fronesis lo había hecho conspirador, mistagogo, iniciado pitagórico, experto en dólmenes paleolíticos, innumerables máscaras de sus pesadillas en lo cotidiano, pues por una ley trágica de su temperamento, tendía a alejar los objetos del mundo exterior y a braccar en un río muy lento para alcanzarlos. Fronesis era para él un arquetipo de lo inalcanzable, cosa que sólo existía porque comenzaba por ponerlo a horcajadas en un punto errante que oscilaba en un claroscuro inmenso”<sup>57</sup>.

De esta manera Ricardo Fronesis se convierte en el anverso-reverso de Foción; el amor que lo destruye es, a la vez, el que le da vida. A manera de sortilegio Foción se nos descubre como un Prometeo moderno, condenado a una lucha continua, sin que logre ver saciado nunca al buitre-faisán cruel que roe sus entrañas: “Fronesis es para mí -hizo una pausa y miró a Cemí con tristeza-, claro que sin saberlo, yo diría que hasta queriéndolo evitar, mi demonio, mi oscurecedor, mi enemigo inconsciente, el que me destruye. Soy un hígado etrusco, donde los hechiceros hacían adivinaciones, destruido no por un buitre, sino por un faisán que se mueve en una tapicería, donde cada hilo está

<sup>52</sup> Vid. nota 17.

<sup>53</sup> Capítulo X, pág. 458.

<sup>54</sup> Capítulo X, pág. 457.

<sup>55</sup> Capítulo XI, págs. 517-518.

<sup>56</sup> Capítulo XI, págs. 518-519.

<sup>57</sup> Capítulo IX, pág. 427.

elaborado por devanadoras que ha jurado mi destrucción”<sup>58</sup>.

En este silogismo de la tríada, donde Cemí representa el conocimiento por excelencia, el que a manera de *Fatum*, hila, devana e hilvana la vida de los otros personajes, Fronesis y Foción se nos revelan como seres complementarios. Este último confesará a Cemí: “Fronesis y yo [...], estamos en la misma cuerda floja pascaliana, él cuanto más ángel, no logra ser bestia, y yo, cuanto más bestia soy, no logro ser ángel. Nos unimos por nuestros complementarios en el sentido de unirnos por lo que no logramos ninguno de los dos. Su no bestia y mi no ángel cambian de sitio en los extremos de la cuerda floja”<sup>59</sup>.

La homosexualidad en *Paradiso* es también algo que se rechaza. El padre de Ricardo Fronesis, un abogado de Cubanacán, cuenta en su pasado con demonios, misterios, pero sobre todo con un triángulo amoroso que, como tal, es difícil de resolver. Al ser hijo de un diplomático cubano en Viena conoce, por este motivo, al coreógrafo Diaghilev que dirigía una compañía de ballet a la que pertenecía la madre de Fronesis, la señorita Sunster: “[...] la señorita Sunster no tenía por [Fronesis] el más insignificante interés. Lo había utilizado económicamente para seguir en la compañía en su marcha a París. Su interés enloquecedor era Diaghilev. Segundo, Diaghilev sentía por la señorita Sunster menos interés que el que ella sentía por Fronesis. Tercero, Diaghilev era un demoniado pederasta activo, que sentía una poderosa atracción por Fronesis padre”<sup>60</sup>.

Aunque Fronesis padre nunca lo reconocerá abiertamente, éste huyó no sólo de la que seguía a Diaghilev sino de Diaghilev mismo. Posteriormente confesará a su hijo Ricardo sus “pasiones insubordinadas”. Ante los ojos de su vástago se convierte en un doble prófugo que escapa de sus instintos sexuales. Así, el padre ve proyectado su pasado en el presente de su hijo, por lo cual intentará convencerle para que se aparte de Foción, al igual que él hizo con el bailarín. Sin embargo, Fronesis reconocerá ante el padre la “fuerza espermática”: “La característica esencial de Diaghilev era su fuerza espermática para aglutinar. Allí donde había un dualismo, su calor espermático lograba la unidad primigenia. Usted huyó, huyó hasta el último rincón donde la única disculpa es encontrarse con el diablo, pero usted, por desgracia no encontró ese punto final, esa tregua de Dios, diríamos paradójicamente, donde al huir, al fin reposamos en el encuentro con el diablo. Una invisible, una imperceptible huida es la

suya. Su vida no es más que oír esa gota que no cae de su huida”<sup>61</sup>.

En el pasado de Cemí nos encontramos con la figura del tío Alberto Olaya, el disidente de la familia, un “tarambana”, que tiene una experiencia homosexual en el cine con “el viejo de la pitahaya”. Esta situación, de la que saldrá huyendo, actuará como refuerzo de su personalidad para abordar futuras relaciones heterosexuales: “[...] una de sus manos, como si no le preocupase aquella finalidad, como si tuviesen otras motivaciones sus errancias de Siva, fue a posarse en el sexo de Alberto Olaya. El viejo de la pitahaya sonriente parecía que iba a seguir con una mágica indiferencia exterior, pero el fugado descargó la concentración de su energía muscular como un relámpago bíblico entre la pierna y la cadera del errabundo de las sombras”<sup>62</sup>.

El mundo de los homosexuales adquiere a veces un cierto tinte dramático, así se alude a las relaciones frustradas, al desamor, a la indiferencia o a la sorna. En un intento de revisar su vida, el Pelirrojo relata su historia, la misma historia que ya se sabe de memoria, el mundo de “viciosos y miserables” que le ha tocado sortear: “Desde el canalla que llegó a mi pueblo, organizando grupos de jugadores de pelota, con el que vine para la Habana, que no se demoró mucho en mostrarme sus asquerosas pretensiones, a pesar de que se pasaba el día diciendo que era mi amigo y que me quería ayudar. Después [...] siempre esos malvados detrás de uno, diciéndole que lo querían ayudar, ya yo no les contestaba y los miraba fijamente, y poco después la invitación a la misma cosa, “a pasar un rato” [...] ¿Por qué no van a buscar mujeres, vampiros, viciosos y degenerados?”, para terminar con la imagen del homosexual como animal astuto y cruel, “si todos ustedes lo que tienen es una idea fija, devoradora, que los hace más hambrientos que los lobos. Tienen hambre de un alimento que desconocen, pero que necesitan más que el pan”<sup>63</sup>.

La visión del homosexual se reviste también de una carga irónica-humorística. Es el caso de Martincillo al que la vecindad conocía como *El Flautista* o *La monja*, aunque sus amigos más sutiles lo llamaban “*La margarita tibetana*”, pues le gustaba rodearse de escritores y artistas y, cuando sus padres lo botaban de la casa, se refugiaba en la casa de un escultor polinésico. “Martincillo era tan prerrafaelista y femenil, que hasta sus citas parecían que tenían las uñas pintadas”<sup>64</sup>.

La comicidad y la burla se aprecia también a la hora

<sup>58</sup> Capítulo X, pág. 443.

<sup>59</sup> Capítulo XI, págs. 519-520.

<sup>60</sup> Capítulo X, pág. 446.

<sup>61</sup> Capítulo XI, pág. 541.

<sup>62</sup> Capítulo V, pág. 223.

<sup>63</sup> Capítulo X, pág. 459.

<sup>64</sup> Capítulo II, pág. 135.

de describir la capacidad fálica, sea por exceso o por defecto, tales son los casos, por citar algunos, de Leregas y del hombre del antifaz. Del primero se nos dice: El órgano sexual de Leregas no reproducía como el de Farraluque su rostro sino su cuerpo entero. En sus aventuras sexuales, su falo no parecía penetrar sino abrazar el otro cuerpo. Erotismo por compresión, como un osezno que aprieta un castaño, así comenzaban sus primeros mugidos<sup>65</sup>. En contraposición, la imagen fálica del hombre que esconde su rostro tras una máscara: “su falo, que no cumplía la ley de la biología evolutiva de que a mayor función mayor órgano, pues, a pesar del neutro empleo que le impartía, su tamaño era de una insignia excepcional, [...] en el sujeto recipiendario [el falo] era ocultamiento de indiferencia, flaccidez desdeñada por las raíces de la vida”<sup>66</sup>.

En la obra también está presente el sentir popular, así el mundo de los homosexuales se convierte para José Cemí en una “inmensa mariquera”<sup>67</sup>, o bien, en un alarde de ingenio, Foción alude a las prácticas homosexuales, utilizando para ello un dicho popular que remeda el italiano: “ed elli avea del cul fatto trombetta”<sup>68</sup> -y “los que hacen de su culo una trompeta y se la dan a tocar a quienes quieren”-.

Este efecto cómico tiene, en algunas ocasiones, mucho de carnavalesco. Emir Rodríguez Monegal considera que la burla y la parodia lezamesca debe ser concebida como “el signo más explícito posible de esa realidad poética que es (como la del Carnaval) a la vez celebración y blasfemia, exaltación y befa, consagración y destrucción”<sup>69</sup>. Este sentido carnavalesco se nos muestra claramente en las aventuras de Farraluque, quien mantiene relaciones carnales con un hombre que se ampara en el anonimato de la máscara: “Allí se encontraba un hombre con una madurez cercana a la media secularidad, desnudo con las medias y los zapatos puestos, con un antifaz que hacía su rostro totalmente irreconocible”<sup>70</sup>.

Pero Farraluque es el prototipo del individuo desinhibido sexualmente. Condenado a no salir durante tres domingos del colegio, provoca una “prolongada cadenetá sexual” que lo llevará, a manera de laberinto, de uno a otro cuarto, de uno a otro cuerpo. Así, mantiene relaciones con la “mestiza mamey” -cocinera del director-, con la criadita españolita, con la señora madura que vivía enfrente del colegio, con Adolfito -un garzón miquito-,

hasta terminar en la calle Concordia con el hombre del antifaz.

En *Paradiso* las relaciones amorosas no son exclusivamente ni predominantemente homosexuales, de ahí que en ocasiones confluya la homosexualidad y la heterosexualidad, como es el caso de Foción quien se ha casado, engendrado un hijo<sup>71</sup> y, sin embargo, sostiene relaciones sexuales con hombres y mujeres.

Es Foción el que experimenta las prácticas bisexuales, que al mismo tiempo son expresión de un mundo incestuoso. En Nueva York, Foción conoce a Daisy de la que dirá: “Aquella Daisy [...], iba a ser en el resto de mis días en esa ciudad, el constante reflejo infernal, la hilacha amarilla en la inmensa extensión del cielo”<sup>72</sup>. Ante la imposibilidad de acceder a ella, Foción recurre al hermano de ésta, George, quien le posibilitará el encuentro no sólo de los dos sino de los tres: “[Daisy] saltó sobre la cama y se abrazó totalmente con su hermano, sus dos cuerpos unidos por la tensión fálica de George, en la culminación del ser poseído. Retrocedí yo en el éxtasis y empecé a buscar con mis manos el cuerpo de Daisy”<sup>73</sup>.

Pero, esta tríada carnal de raíz incestuosa termina por romperse y convertirse en una díada. Los elementos que se intercomunican dejan de ser tres para pasar a ser dos: “Así la tríada incestuosa se escindió en díada androginal y en díada clitoidea, días para George y días para Daisy. Pero con esperada frecuencia volvíamos al ternario, a unir sol, tierra y luna, aunque yo siempre me inclinaba a la *luna silentiae amicae*”<sup>74</sup>.

En algunas ocasiones la homosexualidad no es sino una forma de huir del incesto, del complejo de Edipo. Recordemos, a propósito, el caso del Pelirrojo que mantenía relaciones con Foción: “Venía huyendo del rechazo que le daba su madre, aterrorizada por la forma en que el hijo le demostraba su vehemencia amorosa. Su madre se me presentó, me habló y me rogó. Me dijo que cuando su hijo me encontraba, ella podía descansar, dormir sin miedo”<sup>75</sup>.

<sup>71</sup> Conocemos el matrimonio de Foción a través del relato que Fronesis hace a Cemí. Según Fronesis, “Foción tenía el complejo de la vagina dentada, veía la vulva de la mujer como una inmensa boca que le devoraba el falo”. “[...] para huir de esa anormal situación matrimonial cayó en el homosexualismo”. *Vid.* el capítulo X, págs. 487-489.

<sup>72</sup> Capítulo XI, pág. 515.

<sup>73</sup> Capítulo XI, pág. 519.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> Capítulo XI, pág. 528. Este tipo de comportamiento ha sido explicado por la teoría psicoanalítica del desarrollo de la personalidad. Freud proclamó que todo niño experimenta hacia su madre una ternura edipiana (apego materno). Partiendo de esta idea se ha hablado de *homosexualidad neurosis*, ya que el niño no llega a desprenderse nunca del amor que, desde la etapa neonatal (o prenatal) ha dedicado a su madre. Permanecerá influido durante toda su vida por la forma en la que habrá sido objeto de las atenciones maternas; y ya adulto, será siempre a su madre, símbolo del eterno femenino, lo que se afanará en buscar en el objeto amado, o lo rechazará en caso contrario. Aquí reside un frecuente origen de impotencia, ya que el inconsciente inhibe toda actividad sexual al asimilarla a una deshonra incestuosa. *Vid. Las intersexualidades, op. cit.*, pág. 110.

<sup>65</sup> Capítulo VIII, pág. 343.

<sup>66</sup> Capítulo VIII, pág. 355.

<sup>67</sup> Capítulo X, pág. 439.

<sup>68</sup> Capítulo XI, pág. 526.

<sup>69</sup> RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, “Paradiso: una silogística del sobresalto” en *Revista Iberoamericana*, núms. 92-93 (julio-diciembre), 1975, pág. 533. Recogido también en *Lezama Lima. El escritor y la crítica, op. cit.*, pág. 92.

<sup>70</sup> Capítulo VIII, pág. 354.

El componente homoerótico de alguno de los personajes son sólo explicables como un elemento más en esta búsqueda del conocimiento total. De esta forma, Martincillo pasa de ser *La margarita tibetana* que se refugiaba en casa del escultor polinesio -capítulo II-, a ser Martincillo el ebanista en el capítulo XIII de *Paradiso*. Este personaje que se nos presentara como "prerrafaelista y femenino" se convierte ahora en un "amante" marido que, cuando su esposa no está, busca la compañía de "queriditas", "amantillas", con las que se entrega al amor. Durante uno de estos encuentros Martincillo le ponía a su amante "unos papeles mojados en el suelo al tiempo que le ponía un pañuelo en la boca, para que esta Abissag, esta *rugido o trueno* del placer, no fuera a empavorecer la apacible mañana de la casa de huéspedes"<sup>76</sup>. El flautista homosexual se convierte así en ebanista heterosexual.

La homosexualidad se ve reforzada, además, por la no realización de la pareja heterosexual. El amor entre hombre y mujer, aún cuando llega a la felicidad, nunca se acerca a una experiencia profunda, porque la vida erótica da lugar a una especie de rutina que requiere la presencia de un tercero. De esta manera, los episodios eróticos giran en torno a la tríada, ya que se necesita rodear de sugerencias a los sucesos y a los personajes más banales. Tríada que es a la vez sexual, filial y espiritual, con la que se logra romper las convenciones y llegar a la totalidad oculta, que es siempre la meta del encuentro. Tal es lo que acontece en la aventura entre Foción, Daisy y George, a la que el mismo protagonista califica de aventurilla andrógina e incestuosa, no realmente pecaminosa. En cambio, sí lo es "por una especie de pecado contra la luz, *non lumine motus*, no se mueven por la luz, sino por el sueño con el saurio"<sup>77</sup>.

En *Paradiso* Lezama Lima nos muestra una amplia gama de posibilidades sexuales, dentro de las cuales hay que considerar el exhibicionismo, el erotismo ambiguo y las relaciones homosexuales. En este último sentido, hemos querido ejemplificar que en *Paradiso* no hay un modo de ser homosexual, de la misma forma que no hay un modo de ser heterosexual. Según Michel Foucault, no tiene mucho sentido hablar de un modo de ser homosexual: "Incluso desde el punto de vista de las definiciones, el término "homosexualidad" no tiene mucho sentido. [...] en último término, se trata de una categoría insuficiente. Insuficiente en la medida en que, de un lado no nos sirve para clasificar realmente comportamientos, y de otro, no puede reconstruir un tipo de experiencia"<sup>78</sup>.

<sup>76</sup> Capítulo XIII, pág. 589.

<sup>77</sup> Capítulo XI, pág. 519.

<sup>78</sup> FOUCAULT, Michel, "Opción sexual y actos sexuales: una entrevista con Michel Foucault" en *op. cit.*, pág. 17.

Pero en todos y cada uno de estas posibilidades sexuales hay siempre un hilo conductor que las vertebra, el ejercicio de unas experiencias, su asimilación e integración, que contribuye al aprendizaje, formación y conocimiento de los personajes.

2- **La homosexualidad como conciencia.** Aludimos con el término de conciencia al conocimiento reflexivo que se tiene de la homosexualidad que, como apuntábamos anteriormente, en *Paradiso* se manifiesta como el reflejo de preocupaciones éticas y filosóficas. Así, pues, Lezama profundiza en la homosexualidad y para ello nos remite a las distintas culturas y épocas históricas, demostrando así que el valor que se le asigna -o se le ha asignado- al comportamiento homoerótico es diferente en cada caso.

Nos encontramos con las discusiones en torno a la homosexualidad que plantean los tres amigos: Fronesis, Foción y Cemí. Conversaciones en las que el tema adquiere categoría de verdadera ciencia y de arte, nunca es tratado en tono vulgar aunque los puntos de vistas sean distintos en cada caso, lo que a su vez resalta el valor complementario de los diferentes posicionamientos.

Fronesis se instaure en el discurso como contrapunto de Foción, así, el primero "rehusaba siempre todo problematismo sexual, el sexo era para él, como la poesía, materia concluyente, no problemática"<sup>79</sup>. Lo que no le impide establecer discusiones acerca de la homosexualidad, a la que, de manera general, considera como manifestación de un "desvío sexual".

Fronesis, en un intento de evitar dogmatismos acerca de la homosexualidad, recurre también a lo que ha visto y ha oído, extrayendo unos ejemplos, que él mismo considera malignos, pero que acentúa su conciencia del "desvío". Tras relatar algunas particularidades del comportamiento erótico, en los que durante el acto sexual el hombre se *travestiza* o disfraza a la mujer -juego de intercambio de roles-, concluirá: "En todos esos pequeños demonios visitantes hay la reminiscencia de un menoscabo de la sexualidad, sin embargo, todos eran ínclitos varones, con la voz ronca como un parche sioux. Se mecían en una hamaca, eran y no eran homosexuales. Pero eran todos seres aquejados por un desvío, aunque no se pudiera señalar en relación con qué centro se verificaba ese desvío"<sup>80</sup>. Al contrario Foción se lamenta de que la ho-

<sup>79</sup> Capítulo IX, pág. 401.

<sup>80</sup> Capítulo IX, pág. 414. Resulta curioso que Fronesis ponga como ejemplos a aquellos hombres que prefieran en el acto sexual ser dominados por su pareja, o prefieran una forma sexualizada de disfraz. Este tipo de ejemplos ha hecho que, desde un punto de vista científico, atendiendo a la fisiología comparada, J. Vague insista en el hecho de que, en la mayoría de los animales (o por lo menos los mamíferos), es siempre el macho el que desempeña en el acto amoroso el papel dominante y activo, mientras que a la hembra le queda reservado un papel simplemente pasivo. Es por ello que J. Vague considera como homosexual a todo hombre que, a pesar de que evidencie tendencias exclusivamente propias de su sexo, prefiera en el acto sexual ser dominado por su pareja y sólo experimente un placer íntegro haciéndose acariciar y "dejándose amar". *Vid. Las intersexualidades, op. cit.*, pág. 113.

mossexualidad sea vista como una excepción, un vicio traído por el cansancio o una maldición de los dioses, porque esto supone la aceptación de aquello que se puede justificar. Sin embargo, para Foción de esta idea arranca el verdadero problema, por ello responderá: “Un hombre o lo que sea nunca podrá *justificar*, por qué es homosexual, dejaría de serlo o no le interesaría seguir en ese camino, si es que alguien puede salir de ese atolladero [...] pero la raíz donde no hay pureza ni impureza, sino un jugo sombrío que se absorbe y que concluye en la sentencia de una flor o en la plenitud morfológica de un fruto, trae desde la profundidad un hecho que no se puede justificar, porque es más profundo que toda justificación”<sup>81</sup>.

Ante la imposibilidad de llegar a un acuerdo en el debate homosexual, los contendientes recurren no sólo a la vida, a sus experiencias, sino también a la cultura a través de sus múltiples lecturas. Así se suceden los puntos de vista: el teológico, el mitológico, el filosófico y el poético, apoyados en múltiples referencias culturales. Macrocósmos de citas o juego de intertextualidades.

De esta manera, Foción nos lleva de la mano en un largo recorrido que va desde la magia de los surrealistas al helenismo, desde el catolicismo al taoísmo, desde la India al Japón pasando por China, desde la secta de los catáricos a la tribu de los idumeos, desde los libros sagrados del Eclesiastés, el Génesis, al Kamasutra. Desde filósofos, escritores, hasta sexólogos. Así aparecen en el discurso las figuras, tan relevantes como dispares, de Novalis, Nietzsche, Sócrates, Gide, Freud, San Jerónimo, Barba Jacob, Petronio, Leonardo, Goethe, Julio César, César Borgia, Shakespeare, Hernán de Soto, el Conde de Villamediana, Góngora, Quevedo, hasta llegar a Havelock Ellis<sup>82</sup>.

Foción hace una historia de la humanidad, desde el punto de vista de la *Venus Urania*, para demostrar que “esa excepción, ese desvío, esa enfermedad, esa infrasexualidad clandestina delincuencia, o como se quiera llamar, ha predominado en tribus arcáicas, en naciones enteras a través de milenios, [...] en herejías, en textos sagrados, en himnos guerreros, en hombres cansados [...], o en hombres devorados por una energía demoníaca, [...], o en las vulgares estadísticas de los sexólogos”<sup>83</sup>.

El capítulo IX es, pues, el mejor ejemplo de la búsqueda y del aprendizaje hacia el conocimiento, o *hipertelia de la inmortalidad*, como lo llama Foción, es decir, “una busca de la creación, de la sucesión de la criatura, más allá de toda causalidad de la sangre y aún

del espíritu, la creación de algo hecho por el hombre, totalmente desconocido aún por la especie”<sup>84</sup>.

Durante este proceso cognoscitivo se suceden las preocupaciones en torno a la sexualidad, en cuyo contexto surge el debate sobre la homosexualidad. Señala Raquel Carrió Mendía que “si Fronesis ilustra el interés de una explicación de la homosexualidad a partir de un naturalismo o cientifismo primario (“fuga” o “desvío”), Foción intenta destruir una falsa aceptación y establecer la libertad de elección frente al determinismo, la norma o la regularidad”<sup>85</sup>.

En esta indagación en las raíces y formas de la sexualidad hay, por tanto, una cierta polarización de los puntos de vistas de los personajes centrales. Fronesis defiende la “normalidad” frente a Foción que aboga por los instintos. En medio Cemí, quien ejemplifica la observación, la búsqueda y el aprendizaje de los valores esenciales.

El discurso homoerótico de Lezama Lima se contraponen así al discurso censurado y perseguido por la cultura ilustrada. En *Paradiso* se nos ofrece el mundo de *los placeres prohibidos*, de tal manera que las sexualidades que escapan de la norma no han sido relegadas al silencio, sino que, como advierte Foucault<sup>86</sup>, “como corolario de la “caza de las sexualidades periféricas” se produce una “*incorporación de las perversiones* y una nueva *nueva especificación de los individuos*”, nada de lo que el homosexual es *in toto* escapa a su sexualidad, añade el crítico francés. Aunque la sexualidad en esta obra se convierte en un acto lúdico y transgresor, en ningún momento se banaliza el erotismo.

### 3.- El *paradisiaco* universo femenino.

La homosexualidad es también la contrapartida de un orbe donde la mujer lleva las riendas. *Paradiso* se halla así bajo el signo de las mujeres-madres<sup>87</sup>, o figuras protectoras, que funcionan como centros dominantes de los destinos familiares, de esta manera la madre se convierte en guardiana del “Castillo familiar”. En el capítulo VII, se nos describe la defensiva ternura de las madres, “que de esa manera hacen tan misterioso como indescifrable el alcance de su bondad para el hijo preferido, pues parece que esas criaturas

<sup>84</sup> Capítulo IX, pág. 406.

<sup>85</sup> Vid. CARRIO MENDIA, Raquel, “Capítulo IX. Paisaje, historia y cultura” en *Paradiso*, edición de Cintio Vitier, *op. cit.*, pág. 666.

<sup>86</sup> FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1984, pág. 56.

<sup>87</sup> Según Cintio Vitier, aunque desde 1949 Lezama venía trabajando en *Paradiso* y había publicado los primeros cinco capítulos en *Orígenes*, fue la muerte de su madre en 1964, [...] lo que le dio el definitivo impulso a la consumación de esta suma simbólica de su vida, su pensamiento y su poesía”. Vid. “Introducción a la obra de José Lezama Lima” en *Crítica cubana, op. cit.*, pág. 454.

<sup>81</sup> Capítulo IX, pág. 403.

<sup>82</sup> Capítulo IX, págs. 402-411.

<sup>83</sup> Capítulo IX, pág. 408.

inclinadas aunque sea con levedad al mal, se libra un primer combate entre las madres y los demonios que asaltan el castillo familiar por algunas de sus torres más débiles. Son los sacrificios de la última razón y el último misterio”<sup>88</sup>.

A propósito -señala Cintio Vitier- que “la zona de lo materno es la más venturosamente captada y expresada en *Paradiso*”<sup>89</sup>. La señora Augusta, madre de Rialta, centraba la intimidad de aquella casa fundada y guardada por el varón, sin que asomaran fricciones de poder, por lo bien delimitado de los campos. El reino de la señora Augusta, en los años de la infancia de José Cemí, era la repostería criolla: “[...] mantenía aún a sus años su orgullo de dulcera, porque así como los reyes de Georgia tenían grabadas en las tetillas desde su nacimiento las águilas de su heráldica, ella, por ser matancera, se creía obligada a ser incontrovertible en almíbar y pastas”<sup>90</sup>.

El entorno familiar de Cemí estará poblado de presencia materna: Rialta, doña Augusta, doña Carmen Alate -“Cambita”-, doña Mela y doña Munda. En contraposición, los personajes masculinos van desapareciendo progresivamente, tal es el caso de Andrés Olaya, Andresito, Alberto, José Eugenio Cemí, entre otros. Mundo de huérfanos, casi siempre de padres, donde la mujer tiene la labor de sacar adelante a la familia. Es, por ello, por lo que Cemí se encuentra sumergido en una galaxia femenina cuyo centro es la gran figura de su madre, Rialta, que al quedar viuda, sola con sus tres hijos, se enfrenta al mundo, convirtiéndose así en madre arquetípica, símbolo de la mujer ideal.

Como contrapunto surge la mujer “madre universal” que ya no distingue entre sus hijos y la humanidad, es la imagen de la maternidad y la bondad por excelencia. Según nos señala Cintio Vitier, Lezama considera que en lo femenino materno se encuentra “las misteriosas virtudes de mediación entre lo visible y lo invisible”<sup>91</sup>, lo que se haya ejemplificado en *Paradiso* en la figura de Chacha, la espiritista habanera, personificación de todas las madres y, en especial, esencia de la familia cubana.

En el capítulo XIII se nos muestra a esta médium visionaria, capaz de precisar las imágenes, de detener los recuerdos y de fijar las nubes que se alargan en la región de los muertos. En un alarde descriptivo se nos dice de ella: “En la calle General Lee vivía la espiritista mestiza, con ese rostro sabio y bondadoso adquirido por nuestras cuarteronas, donde la pobreza, la magia,

la desigualdad anárquica de la familia, las recetas de plantas curativas, los maleficios, la cábala onírica, la pobreza arrinconada y sin salida, la esquina de parla municipal y cominera, el diálogo último, para desesperación conversacional y fatalista, con los ídolos, han dejado tan penetrantes surcos. El rostro de la mujer cubana, blanca o mestiza, al llegar a sus sesenta años, cobra como un blanco enigma de bondad”<sup>92</sup>.

Pero, si en *Paradiso* se enaltece a la mujer-madre no ocurre lo mismo con el resto de los personajes femeninos. De esta forma, se nos muestra un universo de mujeres que, en su mayoría, es tratado de manera irónica. La madre de Adalberto Kuller, la austríaca Sofía Kuller, llamada *La poderosa* por el resentimiento de la promiscuidad, se nos presenta de manera burlesca como la “torácica” Sofía, en su “treintena vienesa”: “En el altiplano de su desdén de viuda venida a menos, no enviaba ni recibía palabras de la vecinería. Su desprecio y sus excesos cremosos, le habían otorgado respeto fantasmal”<sup>93</sup>. Pero la burla alcanza también a su hijo quien, en una de sus salidas nocturnas como caricaturista de cafetines, tiene un encuentro carnal con una mujer: “una erotómana jamoneta”<sup>94</sup>.

Luba Viole, la hermana solterona del capitán Frence Viole, tampoco escapa de la sorna. Realizaba “pequeños trabajos para llenar con un minúsculo laboreo el apetito suelto de un ocio de cuarenta años, sin junio, sin diálogos, sin cansancio para el sueño más venturoso. [...] sobre una banquetilla se alzaba sus jamonamientos. [...] Su brazo semejante a una chalupa de desembarco”<sup>95</sup>.

No falta la visión de las mujeres suspirantes “que arrancan secretos a generales servios”<sup>96</sup>. Así como tampoco quedan fuera las “mujeres de la burguesía que se sentaban en sus portales después de las cinco de la tarde, [...] doncellas recatadas y madres guardianas”<sup>97</sup>. Como contrapunto a éstas, “las otras mujeres pintadas con exceso, también después de las cinco de la tarde, en las casas de los alrededores de la ciudad, con las persianas pintadas de un verde cotorra mordisqueando el pan viejo con leche agria. [...] llenas de cremas y perfumes de baratillo, con los labios desbordados de *rouge*, ya en una edad en que la escasa humedad voluptuosa de los labios hace aparecer imbricados, como los escudetes de los animales malditos”<sup>98</sup>.

Un mundo de querendangas y amantes que, una vez más, son la antítesis de las madres dolorosas. El

<sup>88</sup> Capítulo VII, pág. 306.

<sup>89</sup> *Ibidem*, pág. 456.

<sup>90</sup> Capítulo I, pág. 119.

<sup>91</sup> VITIER, Cintio, “Introducción a la obra de Lezama Lima” en *op. cit.*, pág. 458.

<sup>92</sup> Capítulo XIII, pág. 598.

<sup>93</sup> Capítulo II, pág. 133.

<sup>94</sup> Capítulo II, pág. 133-134.

<sup>95</sup> Capítulo II, págs. 136-137.

<sup>96</sup> Capítulo VI, pág. 283.

<sup>97</sup> Capítulo VII, pág. 301.

<sup>98</sup> Capítulo VII, pág. 301.

Coronel de la Independencia Castillo Dimas, “pasaba tres meses también con su querindanga habanera, untuosa mestiza octavona ascendida a rubia pintada, dotada de una escandalosa prolijidad gritona en los placeres conyugales”<sup>99</sup>. La cuarentona Lupita que mediante artimañas maternas pone a Vivo al servicio de sus sentidos, “La Lupita al principio de su acercamiento lo fue enlazando con ternuras que querían ocupar el sitio de Mamita. [...] En el vacío de la parentela, Lupita se colaba con un deslizante sigilo. Vivo no pasaba de los veinte años, tenía concentrada su energía en un enredado remolino, y la Lupita decidió aprovecharle todo el tuétano con un redoble temporal”<sup>100</sup>. En el mundo académico también los hay que se refugian en sus queridas, olvidando la figura maternal. Así, “Los provincianos que se abandonaban al bailongo, después tenían que escribir cartas sombrías a sus hermanas para que les endulzaran la recepción familiar al cerrarse el curso. Pero los disciplinantes escaseaban el gracioso relato de sus recuerdos al llegar la madurez, se sentían desinflados y perdedores. Sin recuerdos, o se iban a la querindanga, chocando con el hijo mayor, defensor de la madre dolorosa, o se mordían el brazo con el solterón que escribe la carta de despedida, con el cisne negro en el directo humeante”<sup>101</sup>.

La tía de Cemí, Leticia, participa de esa doble pertenencia a la mujer madre dolorosa y a la mujer colérica, es el sujeto que se metamorfosea: “Del rostro de Leticia, al dirigirse a su criada Concha, con los labios mordisqueados por la cólera, con los incisivos como piederías de sacrificio del terciario en un hacha sin pulimentar, silbando las palbras, que al pasar por los labios soplaban como una flecha con curare, al rostro de una madre dolorosa, con el que había contemplado a Rialta adormecida, había el tránsito dictado por un geniecillo oriental sacudiendo su garráfga, de una manta o diablo marino al de una cierva amamantando a un recién nacido abandonado”<sup>102</sup>.

Hasta tal punto influye la imagen femenina que los personajes masculinos parecen no poder vivir sin ella. Su ausencia los llevará a la muerte. Esto ocurre con el vasco, la muerte de su esposa -Eloisa- determinará su suicidio, se deja morir de pena. Su muerte “la tomó como una ofensa. Y todos los de nuestra familia comprendieron de inmediato que estaba perdido. [...] Repetía cuando se encontraba con alguno de nosotros: “Dios no me debía haber hecho esto, ha sido injusticia de Dios”. La muerte de su esposa lo hizo sentirse irremisiblemente incompleto y entonces el orgu-

llo comenzó a volarle la cabeza”<sup>103</sup>. Su venganza fue dejarse morir.

Especial importancia tiene en este sentido la figura de Fronesis quien, si bien tiene padre, carece de una madre en busca de la cual partirá. En torno a este personaje se configura la doble imagen de la maternidad, pues, aunque Fronesis es hijo natural de la señorita Sunster, ésta lo abandona para ir tras el coreógrafo Diaghilev. De ella se nos dice: “la alucinada por Diaghilev, había estado sometida a tratamiento de los mejores siquiátras, pero todos habían llegado a idéntica conclusión. Se trataba de una sicosis sexual, no de una neurosis de angustia. Esa sicosis se revelaba en forma de dromomania mitomaníaca, caminaba, caminaba y bailaba por las noches de Viena, en seguimiento de dólmenes viriles”<sup>104</sup>.

Para llenar este vacío maternal se recurre a María Teresa Sunster, hermana de la “alucinada”, quien a través de los lazos consanguíneos borrará la afrenta familiar. Así, ésta se convierte en esposa y madre abnegada que criará a Fronesis como si fuera su verdadero hijo. Ante la inminente partida de éste María Teresa confesará: “yo sacrifiqué lo que había en mí de maternidad, nunca quise tener hijos para que él fuera mi único hijo. Pero demasiado sé que sólo podía intervenir en su formación, pero no en su sangre, ahora tiene que salir forzosamente a buscar a su madre. Lo que me desespera es que desde que nació, nada hemos sabido de la morada de su madre, y eso lo convertirá en un argonauta permanentemente errante y excéntrico, pues su destino, ojalá me equivoque, consistirá en enredarse en su pasado, pues una madre oculta, o a quien la fatalidad ocultó, es más indescifrable que un monstruo mitad sirena y mitad ave”<sup>105</sup>.

#### 4.- Conclusión

La puesta en discurso del amor homosexual hace de *Paradiso* una obra subversiva respecto de los supuestos que sostienen los discursos amorosos androcéntricos occidentales, en tanto que muestra un modo de ser, de percibir y de entablar relaciones de amor “diferente”. La escritura lezamiana subvierte, así, la cultura del centro, concebida ésta última como afirmación de lo que no admite ex-centricidad.

Es por ello por lo que consideramos a Lezama Lima ex-céntrico. En este sentido, el autor se identifica con el personaje Oppiano Licario, cumpliéndose así la premonición que la madre de Oppiano había hecho de su hijo: “Me temo -continuó la madre, ya un poco

<sup>99</sup> Capítulo IX, pág. 362.

<sup>100</sup> Capítulo XIII, pág. 594.

<sup>101</sup> Capítulo X, pág. 465.

<sup>102</sup> Capítulo XII, pág. 320.

<sup>103</sup> Capítulo IV, pág. 188.

<sup>104</sup> Capítulo X, pág. 447.

<sup>105</sup> Capítulo XI, pág. 544.

sofocada-, que cuando algo muy desagradable le ocurra -quería decir, cuando yo me muera-, vaya a dar a una casa de huéspedes, donde lo burlen y lo juzguen un excéntrico candoroso”<sup>106</sup>.

Lezama Lima logra con *Paradiso* transgredir lo instituido y vindicar lo marginal, desde la perspectiva de una “candorosa excentricidad” ya que, para Lezama, el erotismo es parte de un destino vital y como cualquier otra realidad del ser humano, también “el sexo exige presencias”<sup>107</sup>. Por todo ello, como advierte Severo Sarduy, el erotismo lezamiano debe ser concebido “en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de la reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo “natural” de los cuerpos”<sup>108</sup>. Así pues, podemos asegurar, junto con José Prats Sariol, que “*Paradiso* está libre de “pecado”, goza de perfecta salud sexual”<sup>109</sup>.

En este sentido, *Paradiso* se convierte en una “novela ideal”, si como afirma García Márquez por tal se entiende “una novela absolutamente libre, que no sólo inquiete por su contenido político y social, sino por su poder de penetración en la realidad: y mejor aún si es capaz de voltear la realidad al revés para mostrar cómo es del otro lado”<sup>110</sup>.

No creemos, como apuntan algunos, que Lezama

Lima haya querido exaltar o justificar las relaciones homosexuales, pero desde luego, lo que sí podemos afirmar es que, en ningún caso, como hemos tratado de demostrar, el autor ha obviado el componente homoerótico.

La homosexualidad presente en *Paradiso* no necesita realmente justificación pues, como señala Foción, “toda siembra que nos hace temblar, se hace en el espacio sin respuesta, que al fin da una respuesta. Pero es una respuesta, que nos es desconocida, no tiene una justificación, es un bostezo del vacío. Pero lo tragicómico inesperado es que el hombre puede asimilar esa respuesta. [...] pues la grandeza del hombre consiste en que puede asimilar lo que le es desconocido. Asimilar en la profundidad es dar respuesta”<sup>111</sup>.

Quizá sea esto a lo que aspirara Luis Cernuda con *Los placeres prohibidos* (1931). Al poeta ya no le bastan las palabras, pues la experiencia frustrada de un amor lo deja desengañado y amargado, y aunque el fracaso es íntimo y personal, la causa radica en la realidad hostil que le rodea. Esta amargura del poeta se traduce en una rebeldía violenta y mordaz contra esa realidad destructora de su ideal anhelado que no comprende que “el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe”<sup>112</sup>.

<sup>106</sup> Capítulo XIV, pág. 614.

<sup>107</sup> PRATS SARIOL, José, “Capítulo VIII. Erotismos” en *Paradiso*, edición crítica de Cintio Vitier, *op. cit.*, pág. 661.

<sup>108</sup> SARDUY, Severo, “El barroco y el neobarroco” en *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción de César Fernández Moreno, Ed. Unesco & Siglo Veintiuno, México, 1986, pág. 182.

<sup>109</sup> PRATS SARIOL, José, “Capítulo VIII. Erotismos” en *Paradiso*, edición crítica de Cintio Vitier, *op. cit.*, pág. 661.

<sup>110</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel en *La soledad de Gabriel García Márquez* de M. Fernández Braso, Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1972, pág. 101.

<sup>111</sup> Capítulo IX, pág. 403.

<sup>112</sup> CERNUDA, Luis, “No decía palabras” en *Los placeres prohibidos*, recogido en *La realidad y el deseo*, edición, introducción y notas de Miguel J. Flys, *op. cit.*, págs. 149-150.