

**Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas
Facultad de Humanidades
Departamento de Literatura y Lingüística**

Trabajo de Diploma

**Título: Estudio de cuatro personajes principales
en *Paradiso* de José Lezama Lima
a partir de su construcción en el discurso**

**Autora: Alena Medina Echevarría
Tutor: Dr. C. Arnaldo Toledo Chuchundegui**

**Santa Clara
2010-2011**

AGRADECIMIENTOS

A mi tutor, por develar los peligros del sendero.

A mis profesores, por tantos años de sabiduría.

A mi madre, mi ejemplo.

A Mitchell, por la fidelidad, por creer en mí.

A mi familia.

A mis amigas, por la compañía y el aliento.

A mis compañeros de estudio, por compartir la odisea.

A mi abuela Carmen, eterna

A mis padres

A Mitchell

*Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar,
suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento.*

José Lezama Lima, «Mitos y cansancio clásico»

*Como si en una catedral sumergida se oyesen aún más soterrados los agrupamientos
corales o un simple silabeo concurrente, la novela tiende a sumar innúmeras novelas.*

José Lezama Lima, *Lezama disperso*

RESUMEN

La escasez de estudios críticos sobre el personaje como estructura narrativa en *Paradiso* ha motivado la presente investigación, la cual se propone un acercamiento a dicha estructura de acuerdo a su construcción en el discurso, para lo cual se han tenido en cuenta características genéricas y de estilo de la novela.

Las principales fuentes bibliográficas han sido tomadas de la teoría y la crítica literarias dedicadas a los estudios sobre el personaje, aprovechando las herramientas analíticas que aporta la narratología. Esta base teórica ha guiado la exégesis de la novela, la cual se ha basado en los recursos verbales que construyen a cuatro personajes principales en *Paradiso* (José Cemí, Ricardo Fronesis, Eugenio Foción y Oppiano Licario) y su generación de diversos sentidos que propicien nuevas lecturas de la novela.

El presente estudio constituye una introducción al tema y procura motivar nuevas incursiones al respecto, tales como el estudio de personajes no principales en la propia obra o en la segunda novela del autor, *Oppiano Licario*.

ÍNDICE

Introducción/ 1

Desarrollo/ 7

Capítulo 1. La categoría personaje: conceptualización y formas de construcción en el discurso de la novela/ 7

1.1 Aproximación a la categoría personaje/ 7

1.2 La construcción verbal del personaje/ 17

Capítulo 2. Los habitantes del Paradiso/ 34

2.1 Voluntad de ser Cemí/ 37

2.2 El hijo del dragón con dos cabezas/ 54

2.3 Un ser neroniano, espectacular y preconcebido/ 63

2.4 Las sublimaciones del Ícaro/ 78

Conclusiones/ 92

Recomendaciones/ 95

Bibliografía

Anexos

INTRODUCCIÓN

Diecisiete años transcurrieron desde que *Orígenes* publicara los primeros capítulos de *Paradiso*. La novela sufrió un largo proceso de gestación, que culminó con su aparición en las imprentas hacia 1966, año a partir del cual influenciaría decisivamente la producción narrativa de la Isla y el continente. Su autor, José Lezama Lima (1910-1976), era considerado una de las voces cimeras de la lírica en Cuba, uno de los creadores más prolíferos, cultivador de varios géneros: la poesía (*Enemigo rumor*, 1941; *Dador*, 1960), el ensayo (*Analecta del reloj*, 1953; *La expresión americana*, 1957); el cuento («El patio morado», «Juego de las decapitaciones»), y sustentaba una sólida poética al triunfo de la Revolución cubana.

Paradiso había trazado nuevos avatares a la narrativa en el continente, sumándose a la revolución cifrada por la nueva novela hispanoamericana¹. La crítica quedó perpleja ante la enigmática obra, que se apartaba decididamente de la tradición realista revirtiendo todas las expectativas de un lector cubano promedio, a la espera del diálogo ingenioso, la detallada pintura de los ambientes, la descripción veraz de los personajes... y en cambio encontraba un uso libérrimo de estas estructuras narrativas.

Aún hoy su resistencia a insertarse dentro de los límites de un solo género, combinando los disímiles recursos de la poesía, el ensayo y la novela; su libertad creativa, que parece

¹ Anderson, E. (1979: 157) distingue el período de 1940 a 1955 como la fecha que da inicio a la nueva novela hispanoamericana, mientras Níñez, A. (s/f: 44) la sitúa al término de la II Guerra Mundial. Siguiendo a Emir Rodríguez Monegal, este autor destaca cuatro promociones de nuevos novelistas, incluyendo a José Lezama Lima en la segunda de ellas junto a Rulfo, Cortázar, Onetti y Ernesto Sábato.

extenderse a todos los niveles de la obra; su carácter polisémico, que la hace susceptible de múltiples abordajes analíticos, constituyen un atractivo reto para el investigador, una formidable aventura del conocimiento. Y precisamente ese reto, esa aparente dificultad de la novela que no se constituye oposición sino creciente estímulo, según palabras del propio Lezama, es una de las razones que nos ha hecho acercarnos a *Paradiso*. La otra razón apunta a la reciente celebración del centenario del natalicio del autor, con motivo de lo cual se ha fomentado el estudio de su vida y de su labor creativa.

La obra lezamiana, particularmente su novela, ha sido muy atendida por la crítica, que ha privilegiado los acercamientos poético y filosófico desdeñando el análisis de las estructuras narrativas —e inclusive negando su pertenencia a este género, posición conservadora defendida por Jolanta Bak (1984: 53)— terreno que ofrece elevado interés dado que la obra subvierte la configuración tradicional de dichas estructuras.

Los escasos abordajes en torno a *Paradiso* como obra narrativa han mostrado interés por la estructura, por las incoherencias de la trama, por el discurrir temporal... dejando rezagados los estudios sobre personajes, universo que, paradójicamente, aún no ha sido explorado suficientemente desde este punto de vista. Paradójicamente porque *Paradiso* es precisamente una novela que ostenta un nutrido sistema de personajes, de gran variedad tipológica. Son personajes complejos y autobiográficos, simbólicos, que no se atienen a clasificaciones tradicionales ni a caracterizaciones realistas, generando numerosos sentidos propiciadores de válidas lecturas.

Los estudios que se ocupan del análisis de personajes en *Paradiso* suelen hacerlo de forma fragmentada, abordándolo desde una visión integral de la obra que revela claves generales en la configuración de los personajes y cuestiones sobre su simbolismo pero carecen de una profundización en el análisis de dicha estructura narrativa. Son trabajos de

primer acercamiento a la obra, de descubrimiento de algunos de sus resortes fundamentales o que centran su atención en la manifestación del sistema poético lezamiano en la novela (César López, 1966; Juan Carlos Ghiano y Julio Ortega, 1970; Roberto González Echevarría, 1984; José Juan Arrom, 1985; Cintio Vitier, 1988; Arnaldo Cruz Malavé, 1991; Reynaldo González, 1994; Julio Cortázar, 1998).

Trabajos que se han trazado objetivos diferentes al estudio de personajes han aportado también conclusiones al respecto, de forma aleatoria: Dolores Nieves Rivera (1995) y Juan García Ponce (1998) valoran el significado y las relaciones entre diferentes personajes; mientras Maryse Renaud (1984), Alina Camacho Gingerich (1990), Carmen Ruiz Barrionuevo (1995) y Margarita Mateo Palmer (2002) se adentran, con finalidades varias, en el análisis de la trayectoria del héroe.

Es notable el poco interés de la crítica por abordar el sistema de personajes en *Paradiso*. El análisis epistemológico realizado devela insuficientes referentes teóricos que aborden el estudio de personajes como estructura narrativa en la novela —válido acercamiento que puede propiciar una comprensión más cabal de la misma— y permite comprobar además, la pertinencia de un estudio de este tipo.

En la presente investigación, nos hemos propuesto un acercamiento a cuatro personajes protagónicos (José Cemí, Ricardo Fronesis, Eugenio Foción y Oppiano Licario), privilegiando la forma en que son construidos por el discurso de la novela, una perspectiva de análisis adecuada a obras como *Paradiso*, esencialmente polifónica y polisémica. Para ello, nos hemos planteado el siguiente **problema científico**: ¿de qué recursos verbales se ha valido el autor para construir los personajes José Cemí, Ricardo Fronesis, Eugenio Foción y Oppiano Licario en *Paradiso*?

Para el consecuente desarrollo de la investigación nos hemos propuesto los siguientes **objetivos**:

➤ **General**: analizar la construcción de los personajes José Cemí, Ricardo Fronesis, Eugenio Foción y Oppiano Licario a través del discurso en *Paradiso*, buscando una lectura clarificadora de la novela.

➤ **Específicos**:

- identificar los recursos verbales de que se ha valido el autor para construir estos personajes en *Paradiso*
- interpretar dichos recursos verbales, su generación de diversos sentidos que puedan ser válidos en la comprensión de la novela

En correspondencia con los objetivos antes planteados, se acudió al empleo de los siguientes **métodos** de investigación científica:

Entre los **métodos teóricos generales**, aquellos que se relacionan con la obtención de datos y con la forma de conducción del pensamiento científico, nos hemos auxiliado de la observación indirecta, el método histórico-lógico y el método analítico-sintético. Los **métodos empíricos** como el análisis de contenido, precisado metodológicamente por Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos (2010), permiten un acercamiento semiótico al texto literario, en su estudio de las relaciones entre el nivel sintáctico y los niveles semántico y pragmático, propiciando la recogida de los datos para su posterior interpretación. Este método resulta adecuado al estudio de los personajes como unidades sánicas, de su

configuración a través de los recursos verbales del texto y la generación de diversos sentidos que puedan ser válidos para la lectura de *Paradiso*.

Siguiendo a estos autores nos hemos adherido al criterio de cantidad/calidad del análisis de contenido, que trabaja fundamentalmente en el campo intratextual o de la realidad específica del texto, adoptando la estrategia extensiva para predetermined un número reducido de elementos (cuatro miembros del sistema de personajes) que constituyen la base del análisis textual. También emplearemos instrumentos de análisis como el modelo de ejes semánticos, propuesto por Mieke Bal (1987: 94), que permite localizar similitudes y contrastes en la configuración de los personajes.

Es necesario destacar que la presente investigación parte de una valoración de la obra como un todo, como un complejo sistema del que no es posible estudiar uno de sus elementos sin tener en cuenta sus estrechas relaciones con las otras partes y con la unidad que conforma, sobre todo porque los personajes constituyen un elemento muy imbricado con otras estructuras narrativas.

El presente informe se ha estructurado en dos capítulos. El primero de ellos se corresponde con la fundamentación teórica en que se sustenta la investigación. Organizado en dos epígrafes, en él nos hemos aproximado a la crítica sobre el personaje, fundamentalmente a partir del siglo XIX, así como a la definición de diferentes tipologías esenciales al análisis. Finalmente, hemos indagado acerca de los recursos verbales pertinentes a la construcción discursiva de los personajes.

En el segundo capítulo hemos partido de la apoyatura teórica anterior para llevar a cabo el análisis de la configuración discursiva de cuatro personajes protagónicos en *Paradiso*. Dicho análisis se ha centrado en el develamiento de los recursos verbales (técnicas, procedimientos, tropos) empleados en el diseño de personajes así como en sus posibles

connotaciones para una lectura de los mismos. Vale aclarar que la división en tres epígrafes ha sido solo un procedimiento para viabilizar el análisis, ya que la caracterización de los cuatro personajes mantiene una relación muy estrecha en cada caso.



CAPÍTULO I

LA CATEGORÍA PERSONAJE: CONCEPTUALIZACIÓN Y FORMAS DE CONSTRUCCIÓN EN EL DISCURSO DE LA NOVELA

El presente capítulo se ha implementado para dilucidar teóricamente las formas de construcción del personaje en el discurso, cuestionamiento preliminar a la exégesis de la novela. Consecuentemente, se han situado dos epígrafes: en un primer momento se propició un acercamiento a la mirada de la crítica hacia el personaje y los sistemas que lo estudian, principalmente desde el siglo XIX hasta la contemporaneidad, buscando validar la elección de la perspectiva que lo aborda a partir de su construcción en el discurso, así como la conceptualización de la categoría personaje a partir de esta perspectiva analítica. Luego, se procedió a deslindar algunas categorías clasificatorias pertinentes a la exégesis, que pueden incidir en la configuración del personaje en la novela.

Finalmente, se dedicó un segundo epígrafe a esclarecer diversas formas de construcción verbal del personaje: procedimientos retóricos, técnicas de caracterización y recursos estilísticos, a partir de diversas fuentes de la teoría literaria, profundizando en aquellos aspectos relevantes al análisis del texto en cuestión.

1.1 Aproximación a la categoría personaje

La mirada de la crítica hacia el personaje y los sistemas que lo estudian ha variado en consonancia a las épocas históricas en que se le ha abordado. Es una categoría compleja que sostiene numerosos puntos de contacto con otras, de las cuales participa sin agotarse en ellas, tales como persona, visión, psicología...Esta característica ha determinado que algunos

autores, entre ellos Mieke Bal (1987), opinen que nadie ha tenido éxito en la elaboración de una teoría completa y coherente sobre una de las estructuras narrativas que más atención ha recibido por parte de la crítica.

Carmen Bustillo (1995: 23) señala que los estudios sobre el personaje pueden resumirse en tres perspectivas de aproximación: «como *representamen* del hombre —persona—: ente individual y colectivo en su tránsito por la historia; como cifra de actitudes vitales arquetípicas o proyección de fenómenos psicológicos; como elemento del discurso». Las perspectivas sociologista y psicologista, que ya habían sido planteadas por las teorías literarias de inspiración católica, cartesiana, moral e idealista del sujeto a partir del siglo XVII, adquirieron auge durante el XIX a partir de la novela decimonónica o novela «clásica», diseñada «desde una posición donde el mundo como referente es capturable y por lo tanto plausible de reproducción mimética» (Bustillo, 1995: 25).

Lukacs (citado por Bustillo, 1995), en su *Teoría de la novela*, relaciona la significación del personaje novelesco con su papel de portador de la visión de mundo recreada por la obra. El universo literario reproduce la coherencia —o incoherencia— estructural de una época determinada y los personajes son el principal elemento productor de sentido según reaccionen a favor o en contra de esa visión de mundo (este autor propone la categoría del «héroe problemático», cuyos ideales son incompatibles con la sociedad en que viven y ponen de relieve su decadencia, muy al estilo de un Julián Soler o un Eugenio de Rastignac).

Por otra parte, la escuela inglesa de crítica es una de las que más se ha ocupado del análisis de personajes. Sus representantes más destacados, E. M. Forster y H. James (citados por Bustillo, 1995), desarrollan estudios sobre el personaje de acuerdo a su referencialidad psicológica: Forster, en su obra *Aspects of the novel*, examina el paralelismo entre los seres humanos y los seres de ficción de acuerdo a los «eventos principales» de su vida (nacimiento

y muerte, alimentación y sueño, amor y sexo) y concluye que el personaje debe poseer coherencia interna, ser convincente en el interior de la historia; James, por su parte, establece una clasificación basada en la profundidad psicológica de los personajes: **characters** o personajes densos y bien delineados, **figures** o unidimensionales y desdibujados, **ficelles** o importantes dentro de la historia pero sin interés en sí mismos.

La crítica decimonónica concedió primacía al personaje sobre otras unidades narrativas, desde un enfoque que mira al hecho literario como mera reproducción mimética de la realidad, en estrecho vínculo extratextual. No es de extrañar entonces que las escuelas de crítica de principios del siglo XX, formalistas y estructuralistas, en cuyo contexto se desenvuelven la filosofía antipositivista y la revolución forjada por las vanguardias en el ámbito artístico, reaccionaran en contra de la función referencial del personaje novelesco.

Los formalistas rusos, quienes sostuvieron una concepción inmanentista del arte, revolucionaron la teoría literaria y el concepto de personaje. Vladimir Propp propone un modelo de análisis basándose en la funcionalidad del personaje en los cuentos folklóricos rusos, una forma de literatura esencialmente predicativa. Su modelo, que restringe el significado del personaje a una mera función narrativa, encontraría numerosos seguidores entre la crítica del siglo XX, sumergiendo en la orfandad a esta categoría en comparación con otros componentes teóricos (la temporalidad, el espacio, la voz narrativa, el discurso).

El estructuralismo retomó las ideas de Propp, estableciendo la diferenciación actante, actor y personaje, de acuerdo a las relaciones entre los componentes más relevantes de la fábula (acontecimientos y actores). Este tipo de análisis privilegia el estudio del actante y el actor, y cómo se relacionan en la fábula, de forma paradigmática y sintagmática. En 1966 A. J. Greimas propuso su modelo de seis actancias mientras otros autores, no propiamente estructuralistas, demuestran también el auge de este tipo de análisis: C. Brémond en *Logique*

du récit, G. Pólit en *El arte de inventar los personajes* y E. Souriau en *Les Deux milles situations dramatiques* (citados por Talavero, 2002).

En el terreno de la creación, el Nouveau Roman continuó las ideas de la ilusión referencial mínima, rechazando las técnicas decimonónicas de presentación del personaje y restándole toda la relevancia que le había sido concedida por la crítica del siglo XIX. Los personajes de autores como Alain Robbe-Grillet son degradados a la calidad de objeto en el lenguaje, un objeto que es además unidimensional, «no está compuesto en profundidad; no protege un corazón bajo su superficie» (Barthes, 1991: 201). Pero la estética del Nouveau Roman no solo responde a una negación de la teoría tradicional sino también a una transformación del hombre en la época moderna.

Michel Zérafra (citado por Talavero, 2002: 37) señala que la transformación de la vida y la sociedad humanas incide en el pensamiento estético del novelista y lo lleva a crear nuevas formas de expresarse y de configurar los elementos narrativos. El Nouveau Roman ideó formas ingeniosas de expresar la alienación del individuo en la sociedad imperialista, que ya poco tenía que ver con el burgués decimonónico, a través de la cosificación de los personajes.

La novela moderna europea llevó a cabo una renovación de las estructuras narrativas, a partir de la vanguardia: la obra de James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka y Virginia Woolf transformó la forma de hacer literatura. En Latinoamérica se continuó haciendo narrativa según los cánones decimonónicos hasta bien entrado el siglo XX, con el predominio de la novela criollista y naturalista, pero hacia las décadas del cuarenta y cincuenta cobró auge un modo de hacer novela que aprovechó e hizo autónomos los avances de la narrativa europea y norteamericana, buscando expresar las complejidades del ser

americano, marcado por el militarismo, por la penetración extranjera y su política de marginación y sustitución de las auténticas culturas americanas.

El personaje de la nueva novela hispanoamericana ya no atiende a la veracidad sino que la verosimilitud parte de su propia construcción textual. Resulta una estructura polivalente y a menudo contradictoria o ambigua pues sus sentidos aparecen dispersos en el texto, debiendo ser rastreados por el lector. En su diseño se combinan lo real y lo irreal, a veces sin previo aviso; lo individual y lo colectivo; lo mítico; lo paródico...que ofrecen muy variadas posibilidades combinatorias en la creación del ente ficcional. Los enfoques analíticos antes esbozados ya no resultaban idóneos para revelar la complejidad del personaje de esta novela.

Es a partir de la teoría bajtiniana, de su concepción de la novela polifónica¹, que se instala una nueva perspectiva crítica. Julia Kristeva (1997: 3) destaca que el autor concibe dos ejes al analizar el status de la palabra en la literatura: «el eje horizontal (sujeto—destinatario) y el eje vertical (texto—contexto)», que él llama diálogo y ambivalencia, respectivamente. Así, la dialogicidad de la novela, su carácter polifónico pone de relieve el mecanismo comunicacional del hecho literario: «en el vaivén entre el sujeto y el otro, entre el escritor y el lector, el autor se estructura como significante, y el texto como diálogo de la narración de dos discursos» (Kristeva, 1997: 11). El personaje, como toda estructura del texto, es construido a partir de este diálogo, en el que participan diferentes «conciencias» (las de autor y receptor) generadoras de numerosos sentidos que lo

¹ Bajtín (1986: 128) ha afirmado acerca de la polifonía de la novela: «La diversidad y la pluralidad de lenguas entran en la novela y se organizan dentro de ella en un sistema artístico armonioso. En esto radica la particularidad específica del género novelístico (...) El desarrollo de la novela consiste en la profundización de la dialogalidad, en su amplificación y precisión. Cada vez quedan menos elementos neutrales firmes (la “verdad de piedra”) no incluidos en el diálogo»

conforman. De tal manera que no resulta una figura acabada, «monológica» sino en constante edificación, susceptible de nuevas lecturas constructivas.

En las últimas décadas la teoría y la crítica han abordado al personaje como elemento del discurso, como mensaje codificado en el texto a través de numerosas estructuras, generadoras de múltiples interpretaciones sobre el ente de ficción: Carmen Bustillo (1995), Michel Zérafra (1971), Wellek y Warren (1971), María del Carmen Bobes (1985), Mieke Bal (1987), Renato Prada Oropeza (1989), Carmen Ruiz Barrionuevo (1992), Ernesto Porrás Collantes (1994), Adela Cortijo Talavera (2002), Ricardo Repilado (2002).

Esta perspectiva permite articular al personaje de vuelta a su concepción humana, a su condición semántica en esa línea que va del emisor al receptor, en que ambos se constituyen creadores en el diálogo sostenido que es la novela, lo cual la convierte en un tipo de análisis adecuado a obras como *Paradiso*, esencialmente polifónica y polisémica. Además, esta perspectiva no desdeña los logros de la novela decimonónica —también susceptible de ser estudiada desde ese enfoque— puesto que ninguna revolución logra romper, de modo absoluto, con la tradición de la cual quiere diferenciarse sino que parte siempre de ella como punto de soporte, y *Paradiso* es una obra que construye sus personajes combinando magistralmente recursos de una y otra novela.

Esta perspectiva conduce a una definición de la categoría personaje desde la semiótica, como ha sido expuesto por Renato Prada Oropeza (1989: 444-446): «El personaje es el sujeto virtual (agente o paciente) de las acciones, atributos y situaciones del nivel discursivo» y «cumple también en el discurso narrativo, como enunciado, el papel de un signo y, en su relación, de un código; esto último al entrar en el intercambio de la comunicación social que es el sistema literario general».

Algunas tipologías del personaje

Las clasificaciones o tipologías han sido muy variadas en dependencia de las épocas y los autores, sin que ninguna de las proposiciones haya logrado prevalecer por encima de otras, de forma coherente y absoluta². En nuestra investigación emplearemos varias, dado que el personaje de la novela dialógica es complejo, forma diversas tipologías en el mismo texto e incluso, suele transgredir las formas tradicionales de concebir estas categorías.

Según la importancia del papel que asumen en un relato y su grado de complejidad, Ducrot y Todorov (1974) señalan personajes principales y secundarios, dinámicos y estáticos, chatos y densos; Michal Glowinski (2000) apunta personajes principales, laterales y episódicos mientras Prada Oropeza (1989) ofrece un listado de especies, entre las que menciona el protagonista, el antagonista, el testigo, el héroe y el antihéroe.

De las tipologías antes mencionadas, conviene a nuestra investigación el personaje principal o protagonista, que según Prada Oropeza (1989: 444) es el que ostenta un doble privilegio: «a) ser el dominante, en cuanto tal, de las secuencias o del mayor número de secuencias posibles, y b) representar una modalidad positiva dentro del discurso, atribuida por supuesto, por el narrador. Es el sujeto capacitado por la moral textual para expresar el parámetro del saber+querer+poder».

Los protagonistas de *Paradiso* —los cuatro personajes que constituyen el núcleo de nuestro estudio— alrededor de los cuales se ordena la vertiginosa multiplicidad de personajes que pueblan la novela, rompen con la primera de las condicionantes expuestas por Prada Oropeza para el protagonismo, pues en ocasiones experimentan un retraimiento durante

² Bal, Mieke (1987: 89) considera un problema, al explicar el efecto del personaje, su división en tipos de categorías pues cada autor emplea en la construcción de sus caracteres material subjetivo en cada caso. Este autor critica algunas de las clasificaciones tradicionales para demostrarlo.

largas secuencias narrativas, desplazada la atención hacia personajes secundarios y episódicos: Cemí se empequeñece a calidad de simple testigo en los capítulos en que se oficia el retrato de su familia; Oppiano Licario hace entradas y salidas intempestivas en la historia contada; Fronesis y Foción son relegados momentáneamente por historias intercaladas.

La categoría del héroe ha sido empleada por la crítica moderna como sinónima de protagonista, asociando los sentidos de relevancia que ambas conceden al personaje en la historia contada. Es una de las más antiguas dentro de las diversas especies, su aparición se remonta a la epopeya en los marcos de la literatura escrita. Pero el héroe ha evolucionado codificándose en la novela pues implica una relación extratextual: de acuerdo a cada período histórico y a determinadas condiciones sociales domina cierto tipo socialmente determinado de héroe.

A nuestra investigación interesa un tipo específico: el héroe de la novela de prueba³, en una variedad muy singular, según Bajtín (1986: 232): la prueba de la predestinación, de la genialidad, de lo «escogido» y que Margarita Mateo Palmer (2002) ha identificado con el héroe mítico. Siguiendo el modelo de la «aventura mitológica del héroe» que propone Joseph Campbell, esta autora distingue una serie de rasgos que caracterizan al héroe mítico: es el protagonista de una aventura en la que debe enfrentar una serie de pruebas —en el caso de *Paradiso* de orden espiritual— de cuyo desenlace emergerá enriquecido con nuevas experiencias; su desempeño, su acción vital en la secuencia narrativa está predestinada y suele encarnar actitudes humanas trascendentes.

El héroe mítico es una especie muy antigua pero que continúa actualizándose en la novela, de acuerdo a la recurrencia de ciertos mitos en el comportamiento del hombre

³ El héroe en *Paradiso* ha sido identificado también con el de la novela de formación o de aprendizaje.

contemporáneo. Al convertirse el héroe en recipiente de arquetipos universales, adquiere connotaciones simbólicas, su dimensión semántica y humana se convierte en una esencia trascendente.

Algunos críticos de la obra lezamiana (César López, 1966; Jolanta Bak, 1984; Alina Camacho Gingerich, 1990; Reynaldo González, 1994) reconocen en esa esencia trascendente que concede la actualización del mito en el personaje una tendencia a la indiferenciación en *Paradiso*: Cemí-Fronesis-Foción encarnan al héroe mítico (en ese período temprano de la vida del hombre que es la adolescencia, el momento de la formación, en que se busca desesperadamente una vocación a la que rendir todos los esfuerzos y todas las ambiciones); el Coronel, Alberto y Oppiano Licario dan vida a lo paternal en su función protectora mientras un grupo más nutrido (Rialta, doña Augusta, doña Engracia, María Teresa Sunster, Mamita, la mulata Chacha) personifican a Deméter, la diosa madre, dadora de vida, capaz de toda entrega y sacrificio, bondad arracimada en un solo cuerpo.

Sin embargo, estos autores no han tenido en cuenta que el mito se «actualiza» en el personaje, toma forma bajo los condicionamientos de su construcción específica, que atiende a patrones sociales y psicológicos únicos en cada caso, atendiendo a lo cual el personaje mítico puede adquirir verdadero carácter simbólico, como bien ha expresado Carmen Bustillo (1995: 38):

Pero de nuevo y como siempre, lo importante no es el qué sino el cómo. El cómo esas imágenes arquetipales se actualizan en el personaje novelesco, y el cómo se las aproxima desde el punto de vista crítico, sin simplificarlas para alcanzar una identificación netamente humana (...) serán los elementos significantes de su configuración textual los que abrirán las vías para aprehenderlo como producción de sentido.

En *Paradiso* el mito interviene en la construcción de los personajes, justificando algunos rasgos en su diseño y la preferencia por determinadas formas de caracterización —que más adelante abordaremos— algunas procedentes de la narrativa tradicional como la caracterización genealógica y otras que han sido sistematizadas por la nueva novela, como la intertextualidad.

Emplearemos, además, una clasificación de la teoría decimonónica sobre el personaje, que toma como criterio la calidad de su configuración. Esta clasificación ha sido sostenida por varios teóricos modernos, entre ellos Ducrot y Todorov (1974) que distinguen entre personajes estáticos y dinámicos, chatos y densos. Para estos autores, los personajes estáticos son aquellos que permanecen inmutables a lo largo de un relato, cuyos atributos suelen ser muy escasos; los dinámicos, por el contrario, logran una transformación dentro del relato. Los chatos resultan contruidos sobre la base de una sola cualidad, no sujeta a cambio, son personajes unidimensionales; los densos, en contraposición a estos, son complejos, contradictorios, capaces de sorprender al lector de una forma convincente.

Bustillo (1995) ataca esta clasificación, originalmente del inglés Forster, aduciendo que se basa en criterios psicologistas, por lo cual no se aplica a determinados géneros literarios como la novela policíaca, la literatura infantil y de ciencia ficción, que por sus peculiaridades genéricas no suelen detenerse en grandes introspecciones sobre la psicología de los entes de ficción. Sin embargo, y aunque *Paradiso* no es una novela esencialmente psicológica, esta clasificación nos permitirá comprobar la complejidad de los personajes lezamianos, de carácter ambiguo, muchas veces contradictorio y siempre sorprendentes para el lector.

1.2 La construcción verbal del personaje

La construcción del personaje en el discurso de la novela está relacionada con dos categorías estrechamente vinculadas entre sí y que la crítica ha empleado impunemente como sinónimas. Sin embargo, la relación que se establece entre la descripción y la caracterización es la de la parte respecto al todo, pues una contiene a la otra y la desborda significativamente.

Raúl Dorra (1989: 229) señala que la descripción es una modalidad básica de la representación verbal que «al disponer sus términos sobre el eje de la simultaneidad, sustrae al objeto de la sucesividad temporal y lo propone como una duración o como un sistema de posibilidades transformacionales ya realizadas. La descripción nos entrega la idea del objeto, como una totalidad». Mieke Bal (1987: 135), de acuerdo con Dorra, es más sintético al proponer que la descripción es «el fragmento textual en el que se le atribuyen rasgos a objetos». Conjugando las dos definiciones: la descripción del personaje es la exposición textual concentrada de los atributos que distinguen al ente de ficción.

Carlos Reis (citado por Álamo, 2006: 191) identifica erróneamente las dos categorías, al definir la caracterización como «todo proceso descriptivo que tiene como objetivo la atribución de propiedades distintivas a los elementos que integran una historia, principalmente sus elementos humanos o entidades de propensión antropomórfica». Al designar la categoría como «proceso descriptivo», este autor la limita a las formas descriptivas de caracterización del personaje como la etopeya, la prosografía, el retrato...dejando de lado, en su gran mayoría, formas caracterizadoras de la novela moderna y contemporánea como la ambigüedad y la intertextualidad.

Para G. Prince (citado por Álamo, 2006: 191) la caracterización es «The set of techniques resulting in the constitution of CHARACTER», mientras que Garrido Domínguez (id. ídem.)

apunta que se trata de «una denominación convencional para aludir a la constitución del personaje» y que responde a diferentes objetivos como concretar el agente de la acción y facilitar su reconocimiento por parte del receptor en el marco de la obra de ficción. Según estos autores la caracterización es una categoría amplia que abarca todas las formas que intervengan en la construcción del personaje desde el discurso de la novela y no solo aquellas que participan de la descripción, ínfimo pedazo de un gran pastel.

La caracterización, en términos generales, funciona a través de un doble mecanismo: el personaje debe lograr en su configuración la suficiente distinción que justifique su lugar dentro del relato pero, a la vez, conservar cierto parecido al referente para que el lector pueda reconocerlo. La caracterización debe establecer un equilibrio entre la semejanza y la distinción, como han expresado ingeniosamente Ducrot y Todorov (1974: 261): «El parecido es el costo del personaje, la diferencia es su valor».

La teoría ha coincidido en señalar dos modalidades básicas de caracterización: la caracterización directa y la indirecta, atendidas por Francisco Álamo Felices (2006: 195). La caracterización directa consiste en la presentación «estática» de los «atributos físicos, psíquicos y ético-morales del personaje que se presentan con la suficiente exhaustividad para que quede así enmarcada una radiografía operativa del personaje en cuestión y entender, por tanto, su devenir y comportamiento» y se presenta en el discurso a través de dos operaciones fundamentales: la autocaracterización, cuando el proceso expositivo lo realiza el propio personaje y la heterocaracterización, que ocurre cuando la información la propician otras entidades de la narración como el narrador o personajes diferentes del que es objeto de atención.

La caracterización indirecta, por el contrario, no se da de forma concentrada o inmóvil en el discurso sino por medio del despliegue de referencias a lo largo del texto como pequeños

detalles redundantes (gestos, tics, emblemas), que el lector debe ir reuniendo para conformar la imagen del personaje en cuestión, o como señala G. Prince (citado por Felices, F., 2006: 191): «deducible from the character's actions, reactions, thoughts, emotions, etc». Este tipo de caracterización exige, por tanto, un receptor avezado, de gran competencia narrativa.

La cuestión de la voz

De las clasificaciones antes atendidas deriva la importancia de la voz que preside la presentación del personaje, puesto que aporta diferentes matices dirigidos a influir la conciencia del lector y su forma de percibir el objeto presentado. Cuando es el narrador heterodiégetico quien caracteriza se utiliza un estilo indirecto, en un proceso enunciativo que está dirigido por la conciencia unificadora del emisor y cuando este es neutral, produce el efecto de un distanciamiento entre el lector y el elemento caracterizado. Sin embargo, la voz narrativa puede mediar —positiva o negativamente— en la percepción del personaje por el lector, de acuerdo al grado de simpatía o antipatía expresada en su discurso.

Cuando es un personaje quien caracteriza, ya sea a sí mismo o a otro, el discurso (discurso o estilo directo) presenta los atributos desde la conciencia del personaje. Este estilo minimiza las distancias entre el receptor y el elemento construido puesto que su visión nunca es neutral, siempre expresa una opinión de acuerdo a la propia caracterización del ente enunciativo. La imagen del otro que surja de su discurso tiende a ser parcial, mediatizada o interesada.

Existe un tercer estilo en la configuración del personaje: el estilo indirecto libre, en el que se conjugan la perspectiva narrativa y la del personaje, aunque se mantiene como punto original de mira el del narrador, buscando hacer más verosímil la información que se propone. Oscar Tacca (1985: 81) ha afirmado que en este estilo, el narrador trata de asumir

la conciencia y el lenguaje presunto del personaje, acercándose a él lo más posible. «Esta modalidad se caracteriza, naturalmente [señala Tacca] por la ausencia de guiones y comillas, y de los *dijo, pensó, respondió, le pareció, creyó, se preguntó* —que introducen los estilos directo e indirecto— para dejar paso, en cambio, al llamado estilo indirecto libre».

La nueva novela hispanoamericana no emplea los diferentes estilos con exclusividad sino que suele imbricarlos en pos de la presentación de personajes, dando lugar a estructuras narrativas muy complejas, como es el caso de Pedro Páramo y el señor presidente en las novelas homónimas de dos grandes narradores latinoamericanos —Juan Rulfo y Miguel Ángel Asturias— en que el empleo de múltiples voces en su construcción reclama un receptor capaz de asimilar y decantar las diversas informaciones que la novela teje en torno al personaje.

Otras formas de caracterización

La variedad en la caracterización depende del estilo y la inventiva autoral y de la dimensión semántica de la obra literaria como sistema totalitario en el que se imbrica la construcción de personajes. Un ejemplo claro lo constituye la esperpentización de las criaturas valleinclanianas por medio de técnicas paródicas, desmitificadoras como la caricatura, la máscara, el grotesco...buscando poner en evidencia «el sentido trágico de la vida española» que solo podía lograrse «con estética sistemáticamente deformada» (Valle-Inclán, citado por Speratti, 1990: 299).

Sin embargo, existen una serie de procedimientos retóricos que constituyen principios básicos e insoslayables en la caracterización. Cuando es presentado por primera vez un personaje en el discurso, el lector no logra fijar de una vez la información que recibe sobre

él. Su construcción resulta siempre un proceso gradual, apuntalado por procedimientos tales como la acumulación, la repetición, la transformación y las relaciones con otros personajes.

La acumulación involucra el conjunto íntegro de informaciones que ofrece un texto acerca del ente ficcional: «En realidad es aglomerando elementos de alguna manera correlativos —ya sea por su significado, por su forma o por su función gramatical— como se construye, por adición acumulativa» (Bal, 1987: 93). La repetición, por el contrario, implica solo aquellos datos relevantes del personaje, que aparecen frecuentemente en el texto aunque de variadas formas, buscando siluetear su figura. Mientras, la transformación —procedimiento que implica el cambio en la caracterización del personaje y, por ende, su paso clasificatorio a la calificación dinámica— requiere de la participación de los otros dos procedimientos pues «una vez seleccionados los rasgos más importantes de un personaje, será más fácil seguirles el rastro a las transformaciones para describirlas con claridad» (Bal, 1987: 94).

Mención aparte merecen las relaciones entre personajes, un procedimiento que puede llegar a ser muy complejo en el marco de la novela moderna y contemporánea e involucra otras técnicas de caracterización. Bustillo (1995: 53) señala que estas relaciones pueden ser explícitas o exigir la deducción del lector a partir de datos estratégicos, y que parten de un principio básico: la «dinámica sujeto/opositor —o— relaciones confluyentes/relaciones antagónicas». Sin embargo, la propia autora señala que este supuesto principio se basa en una concepción simplificadora del funcionamiento humano, que presupone relaciones de tipo lineal, mientras que la novela contemporánea «construye una red significativa de relaciones binarias, triangulares y múltiples que puede asumir las versiones más diversas» (Bustillo, 1995: 54).

Este procedimiento se corresponde con dos técnicas de caracterización que offician la construcción de los personajes de forma similar o antagónica, predeterminando el tipo de relaciones que se establecen entre ellos: el paralelo y el contraste, técnicas hermanas aunque no sinónimas. Helena Beristáin (1995: 67) afirma que el paralelo parte de determinadas correspondencias entre los entes de ficción pues constituye la descripción de las semejanzas y diferencias que se establecen entre ellos, mientras el contraste o antítesis «consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común, semas comunes» (Beristáin, 1995: 67). El efecto de estas técnicas está orientado a aclarar los sentidos en el diseño de los personajes y fijar su imagen.

La primera de las técnicas de caracterización y en apariencia la más simple, es la denominación, particularmente vinculada a la identificación y anticipación del conjunto de rasgos individuales (físicos, morales, accionales) que conforman la identidad de un personaje. Varios autores se han pronunciado acerca de la importancia de la denominación: Roland Barthes (1987: 56) ha expresado que «el nombre funciona como el campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastra la combinación sémica a un tiempo evolutivo (biográfico)»; E. Sullà (citado por Álamo, 2006: 202) asegura que «el nombre importa tanto porque es la cara que el lector percibe del personaje. El nombre ha de contenerlo y definirlo. El nombre es el núcleo y la cifra de la identidad».

Francisco Álamo Felices (2006: 202), por su parte, ha enunciado las posibilidades que esta técnica ofrece: «Los nombres pueden mantener con el carácter del personaje en cuestión relaciones paradigmáticas (el nombre simboliza el carácter) o bien pueden encontrarse implicados en la causalidad sintagmática del relato (la acción viene determinada por la

significación del nombre)». De lo anterior, puede deducirse que el nombre no solo denota al personaje sino que también connota algunos de sus rasgos más relevantes.

Una cuestión importante deriva de no identificar la denominación como técnica con el nombre propio. Todos los personajes no se hallan privilegiados en el texto con el nombre propio pero sí necesitan una forma denominativa. Un apodo, una afición o una característica marcadamente relevante pueden suplir la función del nombre en el texto. Sin embargo, dos fenómenos opuestos como la denominación única o la multiplicidad de formas denominativas pueden producir efectos estilísticos muy valiosos en la caracterización de un personaje.

El retrato es una de las técnicas descriptivas más frecuentes. Sin embargo, David González Torres (s/f) lo distingue de la descripción aduciendo que, a diferencia de esta, está orientado a la fijación de los rasgos característicos del personaje. Según este autor, el retrato es:

El recurso retórico que nos presenta al personaje, nos lo hace visible creíble y cercano. No es más que la comunión estilística que relaciona los rasgos físicos con los psicológicos. Acumula detalles de una o varias partes del cuerpo, describe las características de su vestimenta, de sus posesiones y las vincula a su comportamiento. Físico y personalidad se reflejan en un espejo de palabras.

Para Roland Barthes (1987: 50), la característica esencial de un buen retrato es la conjunción de los rasgos del personaje en una unidad coherente que permita al lector percibir una imagen en movimiento, una imagen de vida, lograda a partir de la integración de los diferentes elementos lingüísticos y del sentido:

En el retrato, los sentidos «pululan», lanzados a voleo, a través de una forma que no obstante los disciplina: esta forma es a la vez un orden retórico (el anuncio y el detalle)

y una distribución anatómica (el cuerpo y el rostro) [...] Así pues, la imagen final proporcionada por el discurso (por el «retrato») es la de una forma natural, impregnada de sentido, como si el sentido solo fuese el predicado ulterior de un cuerpo primero.

El escritor que es buen retratista tiene por fuerza que ser también anatomista, observador agudísimo del género humano y sus complejidades, en esa delgada línea que va del referente al personaje en la novela contemporánea. Debe lograr transmutar la riqueza de tipos humanos al discurso, asimilándola al lenguaje e imprimiéndole un nuevo hálito de vida.

Helena Beristáin (1995) menciona una serie de técnicas de la novela tradicional pero que prevalecen y se actualizan en la nueva narrativa: la prosografía, si solo se describen los rasgos físicos, anatómicos del personaje y la etopeya, si solo se describen la moral, las costumbres y pasiones humanas.

La etopeya es siempre una técnica que interesa a los narradores pues el modo de ser humano sigue siendo un pozo de complejidades dignas de ser noveladas, y es enriquecida en cada texto aliándola a las más disímiles técnicas, pero la prosografía ha perdido peso en la nueva novela hispanoamericana. El narrador contemporáneo ya no aplica el mismo tratamiento exhaustivo a cada una de las dos, sino que suele concederle mayor relevancia a la descripción moral, buscando expresar el cambio sufrido por el hombre del nuevo siglo. Es frecuente entonces la descripción física imprecisa, vagarosa, y no minuciosa o realista, a través del delineamiento de escasos rasgos que funcionan como indicio del carácter del personaje y que conceden protagonismo a la imaginación lectora.

La animalización es una técnica muy socorrida por la nueva novela, que establece una relación de comparación: es el «proceso de caracterización en el que se atribuyen y aplican una serie de rasgos o cualidades específicas de los animales a los seres humanos» (Álamos, 2006: 198). La animalización puede integrar semas positivos o negativos a la imagen del

personaje, de acuerdo a las características de la criatura con que se establece la relación, pero en principio es una técnica degradadora que pertenece al orden de las que tienen un propósito deformador, paródico y desmitificador —como la caricatura, la máscara, la esperpentización— dado que niega la condición humana al personaje criaturalizado.

A este mismo propósito responde el grotesco como recurso caracterizador, que según David Leyva González (2010), tiene su origen etimológico en el siglo XV cuando se descubrieron antiguas pinturas ornamentales en los subterráneos de las termas de Tito, en Roma (*grottesca* y *grottesco* derivan de *grotta*, que significa gruta). Bajtín (1989) afirma que el grotesco tiene su origen en la cultura popular renacentista, cuya concepción de la vida práctica valoraba positivamente todo lo relacionado con el cuerpo humano y la vida orgánica. El rasgo sobresaliente del grotesco es, para Bajtín, la degradación en términos de vulgarización y corporización de lo humano por medio de la risa. Este autor señala que las imágenes del grotesco han sido incorporadas por la época actual, que les confiere un sentido diferente (lo degradante en términos negativos y repelentes) aunque igual contenido.

Leyva González (2010) señala otros semas distintivos del grotesco, que hacen de este una categoría compleja: la exageración, la ambivalencia o confluencia de dos sensaciones o sentimientos opuestos (tales como vida y muerte, belleza y fealdad, locura y sabiduría), el carácter incompleto y el humor. De esta manera el grotesco se relaciona con otras muchas técnicas y recursos de construcción del personaje como la animalización, la hipérbole, la prosografía, la caricatura...

Otras formas de caracterización ofrecen múltiples posibilidades constructivas, tales como la homología entre el personaje y el espacio en que habita pues la aparición de uno generalmente trae consigo la presentación del otro. R. Wellek y A. Warren (1971: 265) han afirmado que el espacio en la novela influye en el personaje que lo ocupa a modo de

«atmósfera» que expresa la esencia de su carácter: «El marco escénico es medio ambiente, y los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje. La casa en que vive un hombre es una extensión de su personalidad». Sin embargo, la descripción del espacio no solo reproduce los rasgos esenciales del personaje, sino que también puede influir en su caracterización por contraste con la forma en que ha sido presentado en el discurso.

En *Paradiso*, los orígenes genealógico-familiares adquieren un peso notable en la configuración del héroe mítico, cuyo ancestro no debe ser oscuro ni mezquino sino de índole tal que justifique la singularidad de sus dotes, su superioridad respecto a otros personajes de menor rango, así como su concretización histórico-cultural en el marco de la obra literaria:

El héroe mítico, a la vez que encarna una condición humana universal y deviene representante del género humano, mantiene una relación sustancial con los valores culturales —en el sentido más amplio— de su lugar de origen. Como héroe estará condicionado no solo por la herencia de sus ancestros, sino también por el legado cultural de donde procede (Mateo, 2002: 45).

El héroe hereda los rasgos más positivos de su progenie —incluidos aquellos que determinan su sentido de autoctonía, de pertenencia a determinada comunidad— y se erige depositario o restaurador de las empresas familiares, que inciden sobre su desempeño y su construcción como personaje.

Llama la atención la ausencia de caracterización lingüística, un recurso verbal ancestralmente empleado por los narradores de todas las coordenadas geográficas. Cortázar (1998: 155) señala que los personajes parecen expresarse con un «lenguaje que es siempre el mismo lenguaje y que toda referencia a la verosimilitud psicológica y cultural vuelve inmediatamente inconcebible». Sin importar el grupo etario o social al que pertenecen o

siquiera las circunstancias que inducen al diálogo, los personajes emplean el mismo lenguaje culto y poético que distingue también al narrador. Cualquiera puede citar los mismos intertextos de la cultura clásica, americana y asiática o pronunciar la más intrincada de las series metafóricas que distinguen la sintaxis en *Paradiso*.

Sin embargo, una novela en la cual el lenguaje se erige protagonista, cuyos personajes resultan largos conversadores, no podía dejar de distinguirlos verbalmente. Lezama, como Marcel Proust, presta mucha atención a los modos de habla de sus personajes, haciendo de esta técnica una forma usual de caracterización. Ricardo Repilado (2002: 369) ha señalado, en su estudio sobre *En busca del tiempo perdido*, que los modos de habla no solo se refieren al léxico y la sintaxis empleada sino también a los rasgos de entonación, los acentos extranjeros, los defectos de pronunciación, el tono de la voz, los gestos que acompañan el habla y la manera de reír que distinguen a los personajes y pueden crear múltiples matices y contrastes entre ellos.

El empleo de algunas formas de caracterización pone de relieve más que otras la complejidad del ente de ficción en *Paradiso*, tales como la caracterización indirecta o la imbricación de las diferentes perspectivas en la construcción del personaje, las cuales pueden crear, a partir de un mismo fragmento, más de una lectura posible a los ojos del lector. La Beristáin (1995: 41) ha enunciado la definición de este fenómeno:

La ambigüedad es el efecto semántico producido por ciertas características de los textos que permiten más de una interpretación simultánea sin que predomine ninguna, en un segmento dado, de modo que corre a cuenta del lector el privilegiar una de ellas (...) la ambigüedad puede aparecer como la unión, en un significado, de dos o más que también se ofrezcan como alternativas, ya sea que se presenten como desconectados, como opuestos y aparentemente contradictorios.

Umberto Eco (1991: 370), por su parte, ha subrayado la influencia de este fenómeno semántico en la creación de un receptor activo, pues al atraer su atención sobre un aparente desorden o anomalía del sentido «lo coloca en situación de “excitación interpretativa”», estimulándolo a resolver la situación ambigua. La ambigüedad reduce la posibilidad de aprehender la imagen del personaje de una forma cerrada o acabada, exponiendo la función del receptor como dialogante y co-autor de la obra literaria, y constituye uno de los recursos responsables de la complejidad de los personajes lezamianos.

La intertextualidad⁴, el aluvión de referencias que identifican el estilo de José Lezama Lima, es también uno de los recursos que complejiza su expresión. Una de sus funciones en la novela es precisamente la construcción del personaje en el discurso, que como ya vimos es una estructura esencialmente dialógica y no monológica. Como elemento caracterizador, la intertextualidad no se reduce al texto mitológico sino que también utiliza como hipotexto elementos de la cultura universal que derivan del arte, la historia, la religión, la vida de los diferentes pueblos antiguos y modernos en la más variada entretejadura, acorde a la erudición lezamiana.

La intertextualidad encarna dos formas fundamentales en la novela, de acuerdo a cómo son referidos los hipotextos: la cita, que según Genette (1997: 54), es la apariencia más explícita y textual de la referencia, ya aparezca entrecomillada o no, y la alusión, el «enunciado cuya plena intelección supone la percepción de una relación entre él y otro al que

⁴ Julia Kristeva (1997: 8), siguiendo a Bajtín, define la intertextualidad como cierta cualidad de los textos: «Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto». Es necesario, sin embargo, entender esta noción (**texto**) en la concepción amplia que le concede Iuri Lotman (1996: 103), que nos remite a la cultura como un complejo tejido en el que se entrelazan los más diversos textos, dado que la erudición lezamiana navega en las aguas de la cultura universal y no solo de la obra de arte.

remite necesariamente una u otra de sus inflexiones». Ambas formas, cita y alusión, pueden aparecer marcadas⁵ o no en la novela pero es frecuente la escasez de signos que indiquen la presencia del hipotexto, una condición que, unida al carácter erudito de la intertextualidad lezamiana, representa todo un reto incluso para el lector más avezado. La especificación de estas formas, sin embargo, no implica una limitación de las posibilidades expresivas del mecanismo intertextual: se trata de un recurso dinámico, moldeable, capaz de imbricarse a las más variadas formas de caracterización, enriqueciéndolas semánticamente.

El diálogo y la narración constituyen, según Beristáin (1995: 136), estrategias discursivas que se combinan con la descripción en el diseño de personajes, pero difieren de esta en cuanto a estructura y efecto semántico. El diálogo presenta el discurso como emitido directamente por el personaje, lo que aporta credibilidad a la pintura de este frente a los ojos del lector. Su función caracterizadora es ejercida a través de la intervención del propio personaje, que pone de manifiesto ideas y convicciones que concuerdan con su carácter o a través de otros interlocutores, que revelan información variada sobre este, con diferentes grados de credibilidad en consonancia con su propia caracterización.

A. J. Greimas (1990: 121) ha definido el diálogo como «la unidad discursiva de carácter enunciativo, obtenida por la proyección de la estructura de la comunicación en el discurso-enunciado. Sus actantes —destinador y destinatario— son entonces designados a la vez como

⁵ Ulrich Broich (2004: 86) ha afirmado sobre la marcación de las referencias: «Es fácil de entender, pues, que el autor de tales textos marque de alguna manera las referencias intertextuales de los mismos, para que el lector vea esas referencias y las reconozca como intencionales. Así pues, tal como, por ejemplo, la ironía es marcada a menudo con señales de ironía, también la intertextualidad puede ser señalada con “señales de intertextualidad”».

Broich también señala que la referencia puede ser marcada o no, así como la marcación realizarse con mayor o menor fuerza. Algunos criterios objetivos de marcación son: el uso de las comillas, el número de marcas o *markers*, y la explicitéz o localización de las marcas en el texto.

interlocutores, o separadamente como interlocutor e interlocutario». La estructura del diálogo es fragmentada: requiere de dos deixis imbricadas en el discurso. Este rasgo lo diferencia de la cita, que según Ducrot y Todorov (1974: 368) es «el enunciado con enunciación reproducida» y no necesita de la participación de dos sujetos sino que reproduce el enunciado emitido por el personaje fuera de la estructura dialogal.

La narración, contraria a la descripción, caracteriza al personaje sobre el eje de la sucesividad temporal, como ejecutor de la secuencia accional que conforma la historia. Michal Glowinski (2000: 416) ha destacado la importancia de la fábula en la construcción del personaje: «La construcción de la fábula es un factor esencial de la caracterización del personaje; no sólo organiza los sucesos, sino que, al mismo tiempo, forma la silueta psicológica y moral del héroe».

La caracterización por la acción es un método directo de presentación del personaje, según Janet Burroway (2002: 341), puesto que prescinde de interpretación autoral. Leon Sumelian (2002: 321) ha afirmado, en consonancia con la Burroway, que este método apela directamente al lector: «Cuando los personajes se muestran a través de una acción se requiere poca o ninguna explicación del autor, pues el argumento revela al personaje. Se le permite al lector formar su propia opinión sobre ellos, juzgándolos por lo que hacen, dicen y sienten». Se trata de una forma de caracterización imprescindible, aún en novelas como la que nos ocupa en que los héroes no realizan acciones de envergadura, de carácter épico, y el discursar narrativo es interrumpido frecuentemente por fragmentos descriptivos o expositivos.

Recursos estilísticos

Al hablar de caracterización es necesario referirse al lenguaje con que esta se expresa, sobre todo en una novela de gran densidad poética como *Paradiso* en que el barroquismo del lenguaje se convierte en verdadero protagonista y puede llegar a tornarse en un elemento clave en la configuración de sus personajes. Se hace indispensable entonces abordar, brevemente, algunos de los recursos estilísticos que predominan en la obra.

La metáfora es un recurso fundamental en *Paradiso* que puede llegar a alcanzar una complejidad impensable. La Beristáin (1995: 51) la ha conceptualizado en los términos de «una comparación abreviada y elíptica (...) como fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan».

Pero la metáfora en Lezama es poco tradicional: Julieta Leo (2008: 23) afirma que este recurso jamás «será un mero ornamento del lenguaje, una modalidad expresiva, un desvío de la norma lingüística o una sustitución, sino un instrumento de conocimiento»; Goytisolo (citado por Leo, 2009: 241) apunta que el lenguaje en *Paradiso* «emula con la realidad y la sustituye con un cuerpo verbal; se apropia del mundo exterior mediante el mecanismo proliferante de la metáfora»; Margarita Mateo (2006: 348) alude a la metáfora propia de la sensibilidad vanguardista, en la cual las analogías que permiten la comparación son de carácter subjetivo y no sensorial.

Asociada a la metáfora emerge la imagen en *Paradiso* —como recurso estilístico, dado que en esta novela tiene, además, connotaciones filosóficas y cosmovisivas— siempre visionaria y no racionalista, puesto que el criterio de comparación no se basa en cualidades objetivas sino en el sentimiento parejo que despiertan los planos a comparar. La imagen lezamiana se apoya en la proliferación, es «la imagen que no regresa» (García, 2010: 361) a

la referencia original, que se pierde en un torbellino de sensaciones que la enlaza continuamente a otra imagen, como quien ensarta las cuentas de un collar. Esta característica adquiere aún mayor complejidad si atendemos a lo que Cortázar (1966: 43) llamó su «ingenuidad», la suposición de que el lector es siempre capaz de justificar hasta la más intrincada de sus cadenas de imágenes, sustentadas en el vasto conocimiento de la cultura universal que poseía el autor.

Otro tropo frecuente es la metonimia, también llamada denominatio (desplazamiento de la denominación), que constituye la «sustitución de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ser causal, espacial, espacio-temporal» (Beristáin, 1995: 71). Este recurso, paralelo a la metáfora, justifica el barroquismo lezamiano, que según Julio Ramón Ribeyro (1970: 177), es «el rechazo sistemático de la expresión directa por el circunloquio temerario, precioso o erudito, [que] va acompañado de un repertorio de símiles de una regocijante fantasía».

La hipérbole, por otra parte, ha sido definido por la Beristáin (1995: 251) como la «exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo verosímil, es decir, de rebasar hasta lo increíble el “verbum propium”, pues la hipérbole constituye una intensificación de la “evidentia” en dos posibles direcciones: aumentando el significado o disminuyéndolo».

El lenguaje poético interviene activamente en el diseño del personaje, poniendo de relieve la experimentación formal de la novela, que emplea recursos de géneros tan diferentes y considerados tradicionalmente opuestos como novela y poesía, así como la riqueza de la caracterización del personaje en *Paradiso*.

El análisis precedente permitió comprobar la pertinencia de la perspectiva que estudia al personaje desde su configuración en el discurso, privilegiando su carácter dialógico, así como la escasez de estudios que aglutinen y sistematicen las formas que posibilitan su construcción verbal. A propósito, se consultaron diversas fuentes de la teoría decimonónica tradicional y de la teoría actual, que lo vincula a los más recientes estudios semióticos y sobre intertextualidad.

No ha sido objetivo del presente capítulo hacer un recuento de todos los recursos verbales que participan de la construcción del ente de ficción —semejante empresa estaría destinada al fracaso, puesto que el personaje encuentra infinitas formas de concretarse en la obra literaria— sino apenas presentar aquellos recursos que faciliten el análisis, sin descartar el empleo de otros posibles resultados que puedan salir al paso durante el proceso exegético.



CAPÍTULO II

LOS HABITANTES DEL PARADISO

El presente capítulo se centra en el estudio de la construcción verbal de cuatro personajes principales en *Paradiso*, cuya caracterización ocupa un espacio considerable en la novela. Se ha dividido en cuatro epígrafes y una breve introducción precedente, dedicada a puntualizar el lugar que atañe a cada cual en el desarrollo argumental, su relevancia y significación dentro de los marcos de la historia contada.

Cada epígrafe se ocupa del análisis de un personaje en específico, sin perder de vista las naturales interacciones entre ellos, de índole argumental y configurativa. El desarrollo teórico del capítulo anterior ha permitido sorprender los diversos recursos verbales a través de los cuales son construidos los cuatro personajes y qué aportan a la imagen significativa de cada uno en la novela.

En el umbral del Paradiso

Más de doscientos personajes habitan las páginas de *Paradiso*. Pocas novelas cuentan con una red tan extensa, cuya madeja en ocasiones parece anudarse de formas imprevisibles, atendiendo a una lógica —siempre significativa, lúdica— dictada por los resortes internos de la novela más que por condicionamientos realistas. Cada uno de ellos, independientemente de su grado de participación en la novela, merece al menos una acotación por parte del autor, un mínimo de rasgos con que se logra iluminar su imagen, como quien descubre una estatua el día jubiloso de su inauguración. Gran retratista de comportamientos humanos, Lezama dedica el mismo interés —aunque no igual dedicación— a la construcción de sus personajes:

un ejemplo esclarecedor emerge del retrato de Mamita, a la que se dedican breves páginas del capítulo II y que, sin embargo, resultan suficientes para fijar la grandeza de este personaje y sus relaciones varias de paralelismo y contraste con Rialta o doña Augusta, cuya caracterización se extiende a lo largo de toda la novela.

El nutrido sistema de personajes trae aparejada la diversidad a diferentes niveles: personajes de distinta jerarquía social en la Cuba de principios del siglo XX; personalidades históricas (el presidente Tomás Estrada Palma, Serguéi Diághilev), personajes inspirados en personas de la vida cotidiana del autor (Rialta, el Coronel, el tío Alberto, Baldovina, el charro mexicano) o mayormente ficcionales (Farraluque, Leregas, Godofredo el Diablo); distintas especies que inauguran tramas laterales y episódicas; personajes introducidos por otros, que asumen el punto de vista para intercalar historias dentro de la historia.

El aparente caos, la colonia de personajes que trabaja incansablemente el corazón de la trama, parece ordenarse alrededor de los protagonistas. La ausencia de un orden tramológico convencional en la obra, ha consternado sobremanera a los críticos y ha valido para dudar de su inserción en el género novela. Sin embargo, los cuatro protagonistas de la historia —José Cemí, Ricardo Fronesis, Eugenio Foción y Oppiano Licario— inauguran una lógica otra que permite aglutinar la multiplicidad de eventos; constituyen elementos cohesivos y justificadores de la estructura de *Paradiso*.

La novela sigue la trayectoria vital y espiritual de José Cemí, que habrá de transitar un largo camino de aprendizaje, colmado de situaciones que le pondrán a prueba, para alcanzar la madurez y descubrir su vocación como poeta. José Lezama Lima (recogido en Bianchi, 2010: 31) ha señalado que este personaje desarrolla tres momentos en la obra: el «placentario», la etapa infantil en que las experiencias se circunscriben al seno familiar; el «momento de la apertura al mundo exterior», que marca el desempeño en el ámbito

universitario, ciudadano, en que la amistad y la búsqueda vocacional pesan más sobre su desarrollo que la vida hogareña; el momento de su encuentro con Oppiano Licario, el maestro, quien habrá de trazar puerto fijo hacia el oficio poético. Esta propuesta de estructura interna permite ubicar el lugar que cada protagonista ocupa, de acuerdo a la línea argumental de la novela.

Ricardo Fronesis y Eugenio Foción son los compañeros de tránsito de Cemí, los que más decisiva influencia ejercen sobre el amigo en su segundo momento, alimentándose mutuamente para salvar esa peligrosa etapa que es la adolescencia. También persiguen una vocación, una necesidad de realizarse que los lleva a enfrentar fuerzas en pugna, fuera y dentro de ellos mismos. Los tres representan una misma esencia: el joven perturbado por descubrir sus potencialidades y perseguir sus sueños, pero con diferentes matices: Cemí es el poeta adolescente, la férrea voluntad para descubrir y forjar la poesía; Fronesis, el pensamiento activo, el que busca la perfección humana e intelectual; Foción, la pasión mal encauzada, huérfana de remanso y consumación.

En su relación simbólica con los tres jóvenes, Oppiano Licario encarna al eterno guía, el que lleva de la mano al discípulo por difícil camino, evitándole la sombra y el tropiezo. La labor virgiliana añade otros tantos sentidos a su simbología: la sabiduría absoluta, sin mella, dueña de los más recónditos pasajes del sendero y el carácter paternal, bienhechor, protección necesaria a los primeros pasos juveniles.

Reveladas informaciones básicas sobre el significado, la relevancia y el lugar que ocupan los principales pobladores dentro de la trama es posible trasponer la barrera primeriza del umbral y adentrarnos en los inefables parajes de *Paradiso*.

2.1 Voluntad de ser Cemí

José Cemí es el nombre del personaje que recorre la novela en su totalidad. Su denominación, como la de los otros protagonistas, resulta inusual: Cemí, Fronesis, Foción, Oppiano Licario parecen calificativos salidos de alguna dimensión fantástica más que del gusto habanero de principios del siglo anterior. Pero no se trata de elecciones azarasas o de inventiva autoral sino de apelativos seleccionados concienzudamente que aluden a disímiles referentes de la cultura universal.

Aliada a la intertextualidad, la denominación en *Paradiso* no constituye un simple medio denotativo sino que simboliza rasgos esenciales del carácter y la construcción del personaje. Desde la especificidad del mecanismo intertextual, la denominación connota al personaje de forma indirecta, pues el lector es remitido a figuras históricas y míticas, a elementos de diferentes culturas, para desentrañar sus semas distintivos y ajustarlos, en un nuevo proceso significativo, a la imagen del personaje dentro del contexto de la novela.

Cuando el hipotexto no es fácilmente identificado, cuando participa de la erudición lezamiana, que bebe de las más disímiles fuentes de la cultura universal y presume que el receptor comparte esa sapiencia, puede originar un ramillete de lecturas posibles en torno al personaje, como en el caso que nos ocupa: la mayoría de los críticos conviene en la obviedad del nombre, José, como el autor, lo cual es signo de un personaje *alter ego*, construido a partir de material autobiográfico, afirmación a la que autores como Armando Álvarez Bravo (1970) han ofrecido comprobación, legitimidad; sin embargo, el apellido ha revelado un abanico de interpretaciones, como apunta Cintio Vitier (1988 b: 462):

Un destacado crítico sudamericano [Haroldo Campos] piensa que tal vez sea una voluntaria anagramatización onomástica: *Lezama Lima* [ez-im] ce-mí. Una profesora inglesa [Jean Franco], de brillante ejecutoria hispanoamericanista, comenta que el

nombre deriva de *sema* o signo. Otro crítico [Mario Trajtenberg], aturdido acaso por los estruendosos tambores de la música afrocubana, opina que Cemí es un `vasco con nombre yoruba'. Y a numerosas personas les he oído decir que las iniciales de José Cemí aluden, desde luego, a Jesucristo.

Sin embargo, José Juan Arrom (1985: 117) es quien ha brindado una interpretación más satisfactoria, buceando en el origen etimológico de la palabra: «*cemí* no es un nombre yoruba. Ni tampoco deriva del griego. Es voz taína (...) En esa mitología *cemí* es la palabra con que se designaba a los dioses y también a las imágenes que los representaban». Arrom opina que semejante apellido anticipa la creación de un personaje no realista, visto más como esencia: «Por ello, quien lleva ese apellido es imagen, es mito».

Es posible, sin embargo, contemplar otra interpretación de la palabra taína *cemí*, de acuerdo a la construcción del personaje en *Paradiso*. Primero, su condición de caribeño, su marcada criollez (el *cemí* es deidad oriunda de las Antillas Mayores) y luego, el carácter distintivo, el halo de divinidad que privilegia a quien lleva ese nombre. José Cemí es el héroe de una novela de prueba, de aprendizaje, seleccionado de entre muchos otros por sus cualidades superiores para cumplir un destino que entraña dificultades pero también grandezas, momentos de gloria.

La denominación resulta una técnica de mucho peso en la caracterización de los protagonistas al ser transformada, reelaborada por el discurso de la novela, que le confiere capacidad simbólica al proyectarla desde la intertextualidad, pero también al rechazar su carácter unívoco: los personajes merecen más de un apelativo en el texto. Así, José Cemí es

también Thelema Semí¹, en el cuarto verso del poema escrito por Fronesis en alabanza al amigo preciado y que será analizado con detenimiento más adelante.

Aquí la referencia vuelve a hacerse imprecisa y generar polémica en su significación: Thelema (θέλημα) es sustantivo griego derivado del verbo θέλω (querer, desear), traducido como voluntad (*Diccionario de la Lengua Española*, 1992: 773). En *Gargantúa y Pantagruel*, Rabelais bautiza con este nombre una abadía utópica (la abadía de Thelema) cuyos habitantes siguen las reglas del libre albedrío y que representa en la obra rabelesiana la voluntad humana, el derecho del hombre a expresar su naturaleza, un acto de rebeldía contra el pensamiento religioso medieval. Aunque Cintio Vitier (1988 b) considera menos probable la hipótesis de la relación con la obra renacentista y plantea la posible correspondencia de Thelema con Telemus, nombre del adivino que profetiza en *La Odisea* la ceguera del cíclope, el contexto en que se encuentra inmerso el nombre respalda la posibilidad de la obra rabelesiana en su asociación a un segundo hipotexto, apenas marcado en el poema (anexo 1):

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 a la entrada del Infierno

La alusión al Infierno remite este fragmento a la obra de Dante Alighieri (1990), levemente sugeridas las claves para su desciframiento en un ingenioso juego de palabras: «la sombra de un árbol» y el árbol «a la entrada del Infierno». El lector avezado debe recordar los versos iniciales de la obra dantesca: «En medio del camino de la vida, / errante me encontré por selva oscura, / en que la recta vía era perdida» (Alighieri, 1990: 66), donde

¹Cemí. José Lezama Lima (recogido en Bianchi, 2010: 19) declara escribir el apellido también con S, acentuando su origen indígena, «como hacían los cronistas de Indias».

comienza el largo periplo del protagonista de *Infierno*, en esta «selva oscura» ubicada a las puertas del Averno en que encuentra al poeta Virgilio, quien ha de ser su guía en estos parajes y que es nombrado «la gran sombra», «un ser tan silencioso / que mudo en el silencio parecía» (Alighieri, 1990: 68). La hazaña de Cemí como héroe mítico es una hazaña de voluntad, de aventurarse por un camino al que pocos se han atrevido, como Dante en el *Infierno*, de la mano de su propio Virgilio. El complejo mecanismo intertextual, doble en este caso, caracteriza al personaje trasladándolo hacia una dimensión fabulosa.

El prestigio del ancestro

Muchos críticos han destacado que durante los primeros capítulos de *Paradiso*, José Cemí experimenta un retraimiento con respecto a la historia contada: se instituye simple testigo mientras se erige ante él, con lujo de detalles, el retrato de sus ancestros por las dos líneas familiares hasta tres generaciones atrás. El seno familiar es la fragua de Vulcano donde se forjan los héroes de la historia, donde se fundan sus potencialidades, sus retos e incluso sus obstáculos; es el «axis mundi», «el fondo común de las transmutaciones y también el espejo constante sobre el cual se definen los personajes» (Ortega, 1970: 209). La caracterización genealógica constituye un procedimiento esencial en el diseño de los protagonistas, a través del cual se develan sus atributos y motivaciones.

La genealogía de Cemí ocupa gran espacio en la novela, escrutando minuciosamente la complicada madeja de ancestros que conforman y prestigian el legado del personaje y tiene dos formas de manifestarse: por herencia biológica o por herencia social y cultural aprehendida en el núcleo hogareño. La biológica toma cuerpo en una serie de rasgos que se repiten en miembros de la vía materna y paterna y que prescinden de Cemí en su presentación. La narración deja atrás al protagonista para adentrarse en la trayectoria vital de

sus parientes: el Coronel, Alberto, la familia Olaya en Jacksonville...y el lector debe interpretar esta mirada retrospectiva como la fluencia de dos sangres prestigiosas que corren hasta remansarse en él. Así, de la línea de la madre se acentúan las sutiles dotes del espíritu criollo, con diversos matices: el patriotismo de la vieja Mela, rebeldía canalizada en sublime nostalgia del destierro; el talento y la gracia del tío Alberto; el choteo de la familia durante la emigración en torno a los Squabs, ostentando su don de la palabra y el ingenio; la delicadeza, la intuición de la madre y la abuela.

De la línea del padre, se subraya la fortaleza de ánimo, la fuerza centrípeta capaz de trazar el destino de una familia entera, de servir de núcleo al conjunto de planetas que de otra manera girarían dispersos, sin objetivo común: el abuelo vasco llevaba colgada de su cuello de torete a toda una estirpe de vegueros pinareños; doña Munda regía inflexiblemente la economía familiar; el Coronel, «como un San Cristóbal joven», cargaba en hombros el destino de dos dinastías. A la muerte temprana del último padre fundador, se espera de José Cemí la restauración de la fuerza centrípeta: la ausencia del padre origina un vacío que impulsa al hijo hacia la vocación poética, hacia un camino que continúe el glorioso destino familiar.

La caracterización genealógica por herencia social y cultural supone la transmisión directa de las cualidades de los miembros del núcleo hogareño, la educación recibida por el niño-joven Cemí. La narración se vuelca sobre escenas presididas por otros personajes pero cuya finalidad constituye la recepción de José Cemí: se inaugura una historia o una partida de ajedrez, el narrador focaliza el suceso pero no permite olvidar al lector la presencia del protagonista, siempre escuchando, escrutando, absorbiéndolo todo. Durante la lectura de la carta remitida por Alberto al tío abuelo Demetrio, deviene un detalle importante la retirada de Rialta y su madre de la habitación, convirtiendo a Cemí en el único testigo de la escena

como si la misiva hubiera sido creada solo para él. Al término de la lectura, la atención recae sobre las impresiones que le han causado las palabras de Alberto:

La reacción primera de Cemí no estuvo acompañada de ningún signo visible. Los ojos no se le encandilaron, ni se echó hacia adelante en la silla. Pero algo muy fundamental había sucedido y llegado hasta él (...) Al oír ese desfile verbal, tenía la misma sensación que cuando sentado en el muro del Malecón, veía a los pescadores extraer sus peces, cómo se retorcían mientras la muerte los acogía fuera de su cámara natural. Pero en la carta, esos extraídos peces verbales se retorcían también, pero era un retorcimiento de alegría jubilar, al formar un nuevo coro, un ejército de oceánidas cantando al perderse entre las brumas (159-160).

El episodio de la carta solo adquiere significado en la medida en que es recepcionado por Cemí. El poder sugestivo de la palabra, el fino intelecto que caracterizan al tío Alberto repercuten en su formación, en su inclinación al oficio poético y le merecen el epíteto de «habanero Cemí», el nieto criollo que asocia las *torrijas* de El Vasco con la vida del general español José María Torrijos, ingenioso ejercicio de la imaginación y la palabra, homenaje al abuelo que pone punto final a un almuerzo de familia.

Un personaje complejo

José Cemí recibe una caracterización indirecta en *Paradiso*, su construcción se torna gradual en el discurso pues, a diferencia de los otros protagonistas, el narrador omnisciente interviene escasamente en el esclarecimiento de los rasgos definitivos de su carácter. No mira al personaje sino que mira desde él para acercarse a determinados sucesos y personajes.

Su configuración como personaje reflector², seleccionado frecuentemente como perspectiva escrutadora, influye en la forma indirecta de su caracterización.

Queda en manos del lector la interpretación de los indicios que el texto va ofreciendo, de forma diseminada, sobre él: detalles físicos, conducta, información que brindan otros caracteres. Es un personaje ambiguo pues depende de la competencia del lector para descubrir y asimilar esa información; como su caracterización no se agota en un discurso autoritario (el del narrador), deja siempre un margen más amplio a la imaginación receptora.

De José Cemí hay escasas referencias físicas en la novela. La prosografía no ofrece importancia en la construcción del personaje, que no es privilegiado con atributos como el color de los ojos, la estatura, las facciones o los vestidos habituales; los pequeños detalles que completan su imagen física quedan a merced del lector. La exigua información corporal en torno a Cemí no es nunca independiente sino que se subordina a la expresión de su temperamento, cumple un papel de espejo, de acentuación de las características morales del protagonista.

Desde el primer capítulo se enuncia el que parece ser el rasgo físico predominante en él, una especie de estigma condenatorio, de obstáculo natural: la debilidad del cuerpo, síntoma del asma que lo aqueja desde la niñez y que presagia una vida de sufrimientos y privaciones. En varias ocasiones se describe el cuerpo macilento, pasto de las ronchas y de la mala noche:

La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero (...) y contempló todo el pecho del niño lleno de ronchas, de surcos de violenta coloración, y el pecho que se abultaba y se encogía como teniendo que hacer un enorme esfuerzo para alcanzar un ritmo natural (3); Se miró al espejo, vio cómo se le marcaban las costillas,

² Darío Villanueva (1997: 194) señala que el personaje reflector es una noción de H. James. Se trata de todo personaje que presta su visión al narrador.

las ojeras abultadas, las manchas del yoduro se recrudecían en la palidez del rostro (216).

Como se puede apreciar en el fragmento anterior, los ataques de asma aparecen señalizados en la novela por un nutrido campo semántico alusivo a la enfermedad y la debilidad (ronchas, violenta, esfuerzo, ojeras, manchas, recrudecían, palidez) y por imágenes lúgubres, como aquella que devuelve el espejo a Cemí, designada por Fronesis como el último recuerdo del suicida, que distingue a quien vive en comercio constante con la muerte.

Pero la endeblez del cuerpo nada tiene que ver con fragilidades del espíritu, la conducta del niño Cemí desdice la precariedad física: su fuerza de voluntad le inclina a someterse a los terribles remedios de la tríada Baldovina-Truni-Zoar y el Coronel, con obediencia, con denuedo, que culminan frecuentemente con una nueva excursión a las regiones de la muerte. Una escena emblemática, y hábilmente construida, es aquella en que el Coronel quiere enseñar a nadar al hijo en aguas muy frías, en compañía de otro niño de complexión robusta, Néstor Rigal.

Los personajes aparecen trazados a partir de una compleja red de oposiciones, apoyadas en la respiración y la presencia de ánimo, que coloca al niño enfermo de un lado y a los saludables del otro: si Néstor Rigal es presentado como un chico de expresión vivaz («rubio y pecoso, con ojos verde holandés»; 118), Cemí es un infante mustio, de expresión demacrada («flacucho, con el costillar visible»; 118); mientras el padre asemeja una divinidad eólica («José Eugenio expansionaba su pecho de treinta años, parecía que se fumara la brisa marina, dilataba las narices, tragaba una épica cantidad de oxígeno y luego lo iba lanzando por la boca en lentas humaredas»; 118) y Néstor Rigal se ríe y juega «con el rondón de la brisa», Cemí no puede evitar la dificultad que le provocan la corriente de aire y el peso del agua, como piedra sobre su pecho.

La escena, sin embargo, experimenta un vuelco: el Coronel debe apresurarse para rescatar al hijo de las aguas, que se recupera con inmediatez. La fortaleza titánica del padre ha desaparecido para ceder lugar al susto y al llanto y Cemí, buscando consolarle, lanza arena a Rigal «que indeciso entre las lágrimas y la risa, corría por la orilla chillando como un ánade» (119). Los personajes que llevaban la ventaja contrastiva de pronto quedan disminuidos a través del llanto y la animalización, que convierte en objeto de mofa al niño sano, dando cuenta de su superioridad a cada «chillido».

También Cemí es animalizado en la novela, aunque esta técnica no se emplea frecuentemente en su caracterización. La bestia con que se le compara, en diálogo sostenido entre la tía Leticia y la madre, es de distinto signo al ánade: «Por cierto, Rialta, cómo se va pareciendo a ti, claro que con el cuello corto del padre, que a su vez era el del Vasco, padre del padre, que parecía un torete, con la cabeza que se podía destornillar» (166). La equiparación al toro, símbolo de la fuerza, de la energía del semental, engendrador de muchos rebaños, resalta también esta característica: la fortaleza de espíritu, que no del cuerpo, herencia del padre y del abuelo.

La caracterización de José Cemí en la novela atiende a su construcción como héroe mítico, a la codificación de características sobresalientes, que puede llegar a adquirir un tono ciertamente encomiástico. Uno de los recursos propiciadores de rasgos distintivos es la hiperbolización de la enfermedad que lo aqueja desde niño. El asma es nombrada la «enemiga divinidad» (137), corporizándola para trasladarla de su contexto cotidiano hacia un plano infernal, descrita en términos de lo monstruoso, de lo grotesco: « (...) se posaba, como una mosca gigante sobre su pecho, y allí comenzaba a zarandearse, a reírse, a engordar con tal rapidez, que sentía una opresión mucho mayor que toda la resistencia de su cuerpo para enfrentarla y burlarla» (137); la enfermedad le desborda el cuerpo con ronchas «agrandadas

en su rojo infierno», «como animales que eran capaces de saltar de la cama y moverse sobre sus propias espaldas» (6). Las batallas contra el asma instalan al protagonista, cuya heroicidad es de índole silenciosa, en una dimensión épica, mítica como un descenso nocturno al Hades en presencia de bestias imposibles y repulsivas.

Al emerger a la superficie, Cemí gana sus momentos más lúcidos, de más fortalecedora alegría, que Foción describe con un símil oportuno: como si hubiese llegado a «las primeras playas del mundo, en los días de la creación» (259). Regresa a la luz cual si renaciera, el combate contra la enfermedad le otorga continuos insomnios que generan tiempo de lectura y reflexión, necesaria formación intelectual que acompaña de un cigarro tras otro; agudizados los sentidos de la observación, de la percepción de imágenes y situaciones invisibles para los demás.

Esa agudeza se manifiesta sensorial e intelectualmente, cualidades necesarias para la hazaña poética. La sagacidad de los sentidos deriva de su construcción como personaje reflector, condición que revela la extrema sensibilidad de Cemí, su poder de observación para descubrir la belleza donde nadie más la percibe. Mario Vargas Llosa (1970: 172) ha señalado el peso de este procedimiento: «su vida [la de Cemí] parece ser, casi exclusivamente, una torrentosa corriente de sensaciones auditivas, táctiles, olfativas, gustativas y visuales, que nos es comunicada mediante metáforas». Cemí ejercita los diversos sentidos en su escudriñamiento del mundo exterior:

Después de una noche de asma disfrutaba de una especie de cansancio voluptuoso. Se quedaba en la casa y observaba el crecimiento del trabajo casero, desde Baldovina dando los primeros plumerazos en las persianas de la sala, las ondas delatorias del sofrito, el condimento milenario del ajo y del aceite para hacer una sopa que le

producía los mismos efectos del baño matinal en la tibiedad de las rodajas de pan absorbiendo el aceite (216).

El hábil entrelazamiento de los sentidos de la vista, el olfato y el tacto componen una imagen sugerente del hogar, de indudable textura criolla en su expresión del ajeteo mañanero y que remeda el sentimiento de bienestar del personaje tras el enfrentamiento a una noche de asma.

La conducta manifiesta su agudeza intelectual, despierta desde muy pequeño: durante el almuerzo familiar participa de la fina ironía de la abuela —apenas sorprendida por Alberto y por él— contra la pedantería, sin lugar en la mesa criolla: «Un tintineo del tenedor sobre la vajilla, hecho con malicia por Cemí, fue la primera violación de la norma dictada por Santurce. El tintineo pareció el eco de la inicial ironía al ofrecer la cabecera al visitante familiar» (167); es el único niño en percibir «la flechita» de indio Sioux que doña Augusta había lanzado intencionalmente para avivar la imaginación de los infantes y en probar el langostino remolón, símbolo del talento y la viveza intelectual del tío Alberto.

El asma también le concede sueños, visiones de pesadilla que traducen una compleja actividad mental. Lo onírico se acerca al monólogo interior en su función introspectiva, pero partiendo de la voz narrativa, a través de un discurso que es siempre coherente y no fragmentado, discontinuo en su seguimiento del inconsciente humano. El absurdo, el grotesco, el fantástico son códigos del mundo onírico inaugurado por Cemí, que dejan entrever una activa imaginación en su creación de imágenes barrocas, prolíferas.

Los sueños se originan a partir de sucesos o relatos que han llegado a conmover al personaje, de naturaleza impresionable y sobresaltada por la afección que lo aqueja al menor percance, tales como el incidente de su hermana Violante en la piscina de La Cabaña, la historia del fallecido padre de doña Augusta o el comentario del negro viejo sobre los

fantasmas en el Castillo de La Fuerza. El paso al ámbito del sueño, el tránsito de lo real a lo irreal se va desdibujando paulatinamente hasta hacerse imperceptible, poniendo de manifiesto la relevancia del mundo onírico, que asalta sin previo aviso la cotidianidad de Cemí.

Una serie de motivos se repiten de sueño en sueño, constatando la presencia de una materia onírica, compuesta en gran medida por los terrores, afectos y nostalgias del personaje. La mayoría de las pesadillas se relacionan con la figura del Coronel, con la necesidad de agradarle, con el dolor que provoca su ausencia y el sentimiento de abandono, de orfandad: se reiteran las alusiones a la fortaleza fantasma de La Cabaña —dirigida por el Coronel, donde vivió con su familia—, el boquerón de la basura, las armas, la soldadesca, los caballos. También el agua es un elemento unificador de los diversos sueños, construye el ambiente irreal en que se desarrollan, constituyéndose enemiga de la respiración normal, que recuerda la condición asmática, pero también madre nutricia, al acunar en su seno fértil miríadas de criaturas.

Un sueño notable es aquel que sobreviene luego de la escena de la bañera helada, un suceso que culmina con trágicos resultados para Cemí. El agua viene a ser el vehículo del universo onírico, que obstaculiza la normal incorporación de aire, bajo la forma de una «ola oscura y con cuernos» (123) que amenaza con ahogar al niño. El padre aparece transmutado en «pez anchuroso, con su rosado ingenuote y navideño» (123), cualidades que hacen al lector reconocerlo bajo esta nueva forma. Su influencia salvadora toma al niño del dedo índice, un símbolo de su función protectora en la realidad, y le guía hasta aguas más sosegadas. Pero luego, el pez le abandona nuevamente a olas esquivas, oscuro presagio de la muerte del Coronel, cuya ausencia estaba por perturbar la pacífica vida familiar. Es la madre

quien reemplaza su lugar en la vida y el sueño de Cemí, transformándose a su vez en estrella marina y augusta anfitriona de una velada para revoltosos pigmeos:

De nuevo los enanos gesticulaban, formando coros confusos y absortos, para terminar precipitándose en una sola dirección, donde iban (...) a reventarse, esparciendo la grotesca diversidad de sus colores, cuando la puerta, sin ser presionada por nadie visible, se abría y los dejaba marcharse volando en sus pequeños caballos de madera. Los que entonces permanecían en la cámara, eran los enanos que llevaban chaquetillas rojas, con botones forrados de tafetán azul, con inscripciones otomanas, como las que se ven en los mosaicos de Santa Sofía. Hablaban con decisiva familiaridad, conversaban de temas en los que todos participaban, y hasta algunos, impulsados por un seductor espíritu danzable, esbozaban taconeos de medidas pitagóricas, que eran como conocidos presagios, como ritmos que iban venciendo los secretos de la casa nueva (123-124).

Las imágenes amasadas en el fragmento anterior muestran las particularidades del onirismo lezamiano, que utiliza como ingredientes lo absurdo, lo barroco y lo carnavalesco en la combinación de disímiles elementos (enanos que galopan en caballos de madera, pintorescos vestidos de inscripciones orientales, bailes de espíritu flamenco); la profusión de colores, que ofrecen fantásticos contrastes o parecen estallar en fuegos artificiales; la expresión del movimiento y el ruido, que inauguran dos nutridos campos semánticos:

Campo semántico del movimiento: gesticulaban, precipitándose, reventarse, esparciendo, marcharse, volando, participaban, impulsados, danzables, taconeos

Campo semántico del ruido: coros, confusos, reventarse, hablaban, conversaban, taconeos, ritmos

El gran cúmulo de verbos en el fragmento (diecinueve contra apenas once adjetivos), entre los que se evidencian gerundios, participios y complejas perífrasis verbales (iban a reventarse, ser presionada, dejaba marcharse volando), contribuyen a acelerar el ritmo de la expresión produciendo la sensación de movimiento, de tumulto que preside la escena.

Las imágenes oníricas tienen un alto valor simbólico, que explica la relación de Cemí y su madre en la cotidianidad. Los enanos grotescos y vociferantes representan la violencia del mundo exterior, ajeno al núcleo familiar, y que la presencia constante de Rialta en el sueño, la repetición de su rostro, intenta remansar para el hijo «tutelando sus oscuridades y desfallecimientos, mitigando las groserías y agresividades de los demás» (124).

El sueño reproduce fidedignamente el interés de la madre por suplir la falta del Coronel en la vida del niño, que ha originado una relación de dependencia hacia ella. La mayoría de los autores evaden el tema del complejo edípico de algunos personajes, entre ellos Cemí, pero lo cierto es que en su caracterización se cifran los indicios de una relación marcadamente dependiente del seno maternal: la descripción de la mirada de Rialta, asumido el estilo indirecto libre, que gana visos de patetismo o la del fibroma que la ha aquejado, en el momento en que Santurce se lo muestra a Cemí, comparándosele con un monstruo fantástico que se alimenta de sus entrañas. Un análisis de los personajes desde el punto de vista de la psicología, sin perder de vista la interdisciplinariedad, resulta totalmente válido e interesante.

Evolución del personaje

José Cemí es un personaje dinámico, que experimenta una transformación en la novela, transformación que es a la vez biológica (transita de la niñez y la adolescencia a la juventud)

e intelectual pues su aprendizaje va de las experiencias cotidianas a la acumulación cognoscente, a los juegos de la sabiduría que preparan la asunción de una vocación.

El paso a la pubertad y luego a la juventud, sereno preludeo de la mayoría de edad, ocurren para Cemí velozmente. La adolescencia queda sugerida por las anécdotas de un capítulo tan famoso como maltratado por la crítica: el número VIII, reino de personajes tremendamente fustigados en su caracterización hiperbólica, grotesca. Los excesos sexuales de Farraluque y el guajiro Leregas, compañeros de escuela de Cemí, vienen a significar su tránsito por la etapa de florecimiento de las pasiones, de despertar de los instintos biológicos. Nuevamente, el protagonista es relegado a un segundo plano en la historia contada, sin embargo, el capítulo puede ser entendido como una alegoría a su sexualidad, según propone Vitier (2002: VII).

La nueva etapa está marcada por el arribo a Upsalón, espacio mítico que designa a la Universidad de La Habana y simboliza la inminencia del cambio en la vida de Cemí: «tiene algo de mercado árabe, de plaza tolosana, de feria de Bagdad; es la entrada a un horno, a una transmutación, en donde ya no permanece en su fiel la indecisión voluptuosa adolescentaria» (206). Es en Upsalón cosmopolita, dialogante, donde Cemí entabla amistad con Fronesis y Foción, iniciándose un período decisivo en su formación intelectual.

La influencia de Ricardo Fronesis, con quien Cemí comparte lecturas, convicciones, conocimientos, lo empuja a incursionar en los coloquios de Upsalón, a vencer su natural timidez para verter el tesoro de sus reflexiones, fruto de noches insomnes. Así, un personaje que había permanecido en silencio durante largas secuencias narrativas logra una caracterización por el modo de hablar:

Fronesis sintió los ecos de las últimas sílabas de Cemí, los conjuros del *caracol*, y vio cómo llegaban parejas, después grupos, hasta formar una pequeña multitud que

esperaba que se abriesen las puertas del aula donde los examinandos darían sus grotescas pruebas (284); A Fronesis le pareció que la palabra *cafecito*, dicha por Cemí, bailaba en la mañana (287).

El discurso de Cemí se distingue por el poder invocatorio y sugestivo, vinculado a la imagen que ciertas palabras contienen. De allí que Fronesis perciba el halo mágico que le ha sido impreso al caracol marino, ejecutado por labios indígenas en un llamado bélico o el júbilo, la ligereza del café mañanero, empleado en tan criolla reducción.

Sin embargo, no se trata de un personaje que logre la caracterización por proyección de su carácter en el discurso directo, de acuerdo al planteamiento y sostén de ideas, convicciones, posturas que se avengan con su construcción moral, pues se erige portavoz de las ideas autorales en el texto. Su configuración como héroe positivo³ le gana la simpatía y la preferencia del autor Lezama.

El crecimiento intelectual de Cemí, su proceso de formación, también aparece indicado por el epíteto, un recurso que no es común en su caracterización pero que adquiere relieve con este único ejemplo, al indicar las victorias alcanzadas por el héroe: se le llama «el transmutador de las horas» (302), «el hombre que mejor había dominado el tiempo» (302). Sus reiterados insomnios de joven asmático le han acelerado el proceso de acumulación y reflexión cognoscente, forjando una habilidad para hacer fluir la conversación con más plenitud, con más aprovechamiento del discurrir temporal. El epíteto conserva el tono épico y mítico de la caracterización al enunciarlo dominador de Cronos, uno de los doce titanes griegos, feroz devorador de sus hijos.

³ «Aquellos que representan las actitudes morales y cosmovisivas que el autor aprueba y considera dignas de imitación» (Glowinski, 2000: 417)

Cemí es un personaje de acciones morosas, breves. Sus combates son silenciosos aunque no menos gloriosos; su epicidad, de índole intelectual: « (...) había tenido que sufrir un riesgo, interpretar un desconocido y lanzarse a perseguir elementos creadores aún no configurados» (304). Es el joven poeta, pugnando por adueñarse de un estilo, de una poética incandescente en su novedad, intentando «lo más difícil» aconsejado por la madre, que es también una forma de vivir en el peligro aunque no se lideren revueltas estudiantiles.

Retrato de José Cemí

El poema que le regala Fronesis, «Retrato de José Cemí» (anexo 1), constituye la única descripción de conjunto de este personaje en la novela. Su tono himnico, laudatorio viene a ensalzar la figura de Cemí, subrayando el carácter épico de las cualidades que le distinguen: su calidad de asmático en contraste con una voluntad férrea; la fiebre (pasión de conocimiento o exaltación adolescente) que lo inclina a la empresa difícil pero de glorioso término; la fidelidad a sí mismo, a sus creencias, a sus elecciones, al arte.

En «Retrato de José Cemí» se combinan alusivamente dos alusiones de distinta procedencia pero igual finalidad: el elevar a una dimensión mítica, casi divina la hazaña del joven poeta. Se invocan personajes de la mitología griega que simbolizan atributos distintivos: Orfeo, el artista talentoso que logra con su música el llanto de los dioses y el regreso de la amada desde los brazos de la Parca, que entrega su vida al amor y al arte; Proserpina, la oscura señora del Hades, de las regiones del sueño en las que bucea Cemí. Arte, sueño y muerte tienen un mismo signo para él.

La piedra del sacrificio, la segunda alusión, es una pieza escultural que los antiguos pueblos americanos utilizaban para ofrecer inmoluciones a los dioses y así pedirles su favor en la realización de grandes empresas. Su inclusión en el poema señala la calidad espiritual

del personaje («Es en lo que cree, está donde conoce / entre una columna de aire y la piedra de sacrificio»), su fidelidad a sí mismo y a la poesía, su voluntad imponiéndose a la fuerza obstaculizadora del asma.

2.2 El hijo del dragón con dos cabezas

Ricardo Fronesis es un personaje de caracterización muy positiva en *Paradiso*. Su apellido prelude atributos esenciales de su diseño: frónesis es término de origen griego, que ha sido traducido al español como prudencia e inteligencia, según el *Diccionario Manual Griego-Latino-Español* (1943: 889). La denominación sustenta el sentido simbólico del personaje, al atribuirle una de las virtudes cardinales que indica la capacidad de juzgar y conducirse con perfección.

Para Aristóteles (s/f: 168), la prudencia [frónesis] es virtud de la inteligencia, «un hábito verdadero y práctico que conforme a razón trata los bienes y males de los hombres». Es pensamiento activo que ayuda al hombre a decidir lo que es provechoso para sí mismo y para otros y tiene su base en la sabiduría, pues depende de conocimientos previos que enseñan a inferir, aunque su fin no está relacionado con la simple acumulación de conocimiento sino con la acción, con la discusión intelectual: «Siendo, pues, dos las partes de aquella porción del ánimo que es capaz de razón, la prudencia será virtud de aquella parte, que consiste en opinión, porque así la opinión como la prudencia consiste en las cosas que pueden suceder de otra manera» (Aristóteles, s/f: 169).

En la novela, José Cemí opone frónesis a noesis, término traducido como intuición, penetración (*Diccionario Manual Griego-Latino-Español*, 1943: 612), luego que el amigo le invitara a participar en una discusión sobre las ideas de Nietzsche, a quien ha cuestionado sin piedad: «Veo (...) que todavía sigues dependiendo de tu apellido, Fronesis, la sabiduría, el

que fluye, el que se mueve; no quieres llamarte Noesis, el deseo de novedad, lo que deviene sin cesar» (278). Se refiere a la capacidad intelectual del joven, que es de signo dialéctico y no meramente acumulativo.

El arcángel Fronesis

Ricardo Fronesis es un personaje que se hace atractivo al lector desde su aparición en la novela, pues la primera característica que se ofrece de él revela sin rodeos la excepcionalidad de su persona: Cemí percibe que «era muy distinto de lo que hasta entonces había tratado en el colegio y en la vecinería» (198). Viene a romper la monotonía de la estancia en casa de la tía Leticia, transcurrida entre caracteres grises, al transmutar motivos y seres cotidianos a una dimensión fantástica. Fronesis posee el don de la oratoria, re-crea la historia de Godofredo el Diablo, nombre que hace recordar a Cemí sus primeras lecturas de Blake.

Este personaje comparte algunos atributos del anterior protagonista: es uno de los miembros de la tríada amistosa, distinguida por la superioridad con respecto a otros jóvenes contemporáneos; su búsqueda es también intelectual y su heroísmo, de orden silencioso. Construido como héroe de la novela, las especificidades de su sangre, en la cual se hermanan dos continentes, constituyen un elemento de relevancia en su presentación.

La caracterización genealógica de Fronesis no es tan minuciosa como la de Cemí, no retrocede hasta la superficie del árbol invertido, ocupando el centro de atención durante capítulos enteros, sino que cabe en el espacio de un relato intercalado en la trama central. Contada retrospectivamente, se circunscribe a los marcos de la anécdota, al curioso suceso en torno a la unión de los padres y la concepción biológica del personaje. Es Eugenio Foción quien relata la historia del linaje de Fronesis, como este habrá de referir la suya, pues la configuración contrastiva de ambos hace inevitable la mención de uno cuando se trata del

otro. El contraste ha sido evidenciado a partir de un modelo de ejes semánticos (anexo 2), que permitió comprobar la asimetría del contenido de los dos personajes, marcados con signo opuesto en ocho de los catorce ejes mientras solo en cuatro presentan correspondencia semántica.

El contraste se fragua a partir de las relaciones entre los tres amigos, de naturaleza dialéctica, en una novela donde el número tres adquiere un significado relevante: en su conteo de los números pitagóricos, Fronesis destaca que el ternario (trinidad, triángulo equilátero) era el llamado «la Athena, la Tritogenia, nacida del cerebro de Zeus. Trifolia griega: bien, verdad y belleza. En el tiempo: pasado, presente y futuro. En el espacio: la línea, el plano y el volumen» (305). Cada uno de los vértices del triángulo, los miembros de la tríada pitagórica están situados en tal posición que parece que se continúan pero ofreciendo marcadas diferencias.

Foción bautiza a Fronesis con el epíteto, un tanto burlón, de «Habsburgo villaclareño» en alusión a las dos dinastías que rebasan el Atlántico para confluir en él. La caracterización genealógica, en el caso de este personaje, solo se realiza por herencia biológica, por la coincidencia de los rasgos que distinguen a padres e hijo, pero de forma explícita, enunciados desde una conciencia que los relaciona intencionalmente, que los coloca en una línea de continuidad: «Esas condiciones que tú [Cemí] sorprendes en Fronesis, estaban sin desarrollar en su padre» (261); «Su madre tiene el estilo de la época de María Teresa de Austria, su padre podía haber hablado con Humboldt, el hijo reúne ambas cosas» (264).

Pero la caracterización genealógica, por medio de la anécdota, no solo prestigia al personaje sino que tiende un lazo determinista, un poderoso agujero negro que amenaza con absorber su desempeño como héroe. De joven, el doctor Fronesis reunía las altas cualidades que distinguen al hijo, sin haber logrado desarrollarlas. Al huir de los peligros que le

acechaban —la atracción que por él sentía Diaghilev, «el endemoniado pederasta activo», los engaños de la «bailarina dolménica» (263), la madre biológica de Fronesis, que danzaba las noches de Viena perseguida por jóvenes lascivos— canjeó la posibilidades que le ofrecía la ciudad europea por una oscura vida de provincia. La caída del padre crea uno de las motivaciones más acuciantes de la conducta del hijo, que debe desarrollar las potencialidades de su espíritu «a horcajadas sobre su sangre» (260), imponiéndose a los embates de Foción, el nuevo Diaghilev, pero sin fugas intempestivas que vayan contra la amistad y la esencia de su carácter.

Físicamente la descripción del personaje resulta muy exigua, siempre en función, en armonía con la presentación de su carácter. El narrador se encarga de resaltar la equilibrada belleza de su cuerpo, que nada tiene de femenino pero tampoco de exceso brutal, a pesar de que el joven se ejercita con los remos. Se describe su imagen y su rostro aludiendo constantemente a elementos de la cultura griega, cuyo arte preconizaba la representación del cuerpo humano de forma simétrica, proporcional: Fronesis tiene «minervina figura», «perfil de centinela griego», «nariz helénica». Se distingue la belleza y la armonía del joven, pero los detalles de esa belleza se confían a la imaginación lectora, pues aunque en el capítulo VIII se mencionan los ojos verdes de Fronesis, este tipo de dato no es sustentado por la repetición, el procedimiento retórico que contribuye a fijar la imagen del personaje.

La descripción de su carácter, la etopeya, es una técnica que encuentra frecuente y variada realización a través de la heterocaracterización, en boca del narrador omnisciente pero también de los otros personajes que conforman la tríada, principiando un juego de espejos que se aventuran en la búsqueda de una imagen definitoria, complementando o contrariando la opinión que cada uno se ha formado del amigo, y que originan la ambigüedad en su construcción.

Narrador y personaje reflector se repiten en la enunciación de una imagen perfecta de Fronesis, que combina diferentes nociones de perfección, en un tono que se acerca a la lisonja. El narrador omnisciente reflexiona ampliamente sobre el carácter del personaje, basado en la virtud según la teología católica: «La raíz de Fronesis era la eticidad, entre el bien y el mal escogía —sin que su voluntad o el dolor de su elección se hiciesen visibles— el bien y la sabiduría» (301). Por su parte, José Cemí ofrece un retrato moral deslumbrante del amigo:

Tiene lo que los chinos llaman *li*, es decir, conducta de orientación cósmica, la configuración, la forma perfecta que se adopta frente a un hecho, tal vez, lo que dentro de la tradición clásica nuestra se puede llamar belleza dentro de un estilo (...) Sabe lo que le falta y lo busca con afán. Tiene una madurez que no se esclaviza al crecimiento y una sabiduría que no prescinde el suceso inmediato, pero tampoco le rinde una adulonería beata (259).

El retrato que ofrece Cemí combina la idea asiática de perfección moral y los cánones del arte clásico griego sobre la belleza humana ideal, que se basaban en la proporcionalidad: simetría, equilibrio, uniformidad, serenidad son atributos que conforman la imagen física y espiritual de Fronesis. El sentido armónico de su carácter, la justa medida de sus cualidades, absolutamente positivas tienden a forjar un personaje lineal.

Varias formas de caracterización afirman esta visión de idealidad: la animalización, hábilmente inserta dentro del mecanismo comparativo de la imagen, destaca su inclinación por el pensamiento activo y creador pues «no solo mostraba el haber picoteado en muchas ramas del conocimiento universal, sino que después envolvía en sus mismas hojas la almendra de una exacerbada pasión crítica» (257). Dos imágenes racionales se enlazan en este fragmento, apenas distinguible el paso de una a la otra; ambas plantean la semejanza

entre el plano real y el evocado a partir de una condición objetiva. La primera funda la comparación en una habilidad de las aves, el picotear o *picar*, *comer de diversas cosas y en ligeras porciones* (Diccionario de la Lengua Española, 1992: 1595), representativa de la sabiduría de Fronesis, que ha indagado sobre temas de muy amplio espectro; la segunda, establece la analogía entre el árbol y su capacidad de concebir frutos, reconocido símbolo de la creación, y la habilidad del joven para reflexionar sobre el conocimiento incorporado y formarse criterios propios.

El árbol del «conocimiento universal» extiende sus ramas en el patio de Upsalón, en las «nuevas arenas de la liberación» (221) donde los estudiantes ponen en tela de juicio el escolasticismo académico, liderados por Fronesis. Su discurso directo refleja el espíritu crítico y esclarecedor que lo distingue, atributos que determinan su sagacidad intelectual, al defender o destrozarse ideas como la difundida opinión profesoral sobre *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, que lo limitaba a simple parodia de las novelas de caballería. Fronesis combate, demostrando una lógica irrefutable, esta aseveración finista: «Si Cervantes hubiese querido escribir contra los libros de caballería, y esa es una de las tonterías que le hemos oído al profesor esta mañana, hubiese escrito una novela picaresca, pero no, lo que hace es un San Antonio de Padua grotesco, que ni siquiera conoce los bultos que lo tientan» (222). También se distingue por sus maneras oratorias, que lo enfrentan a Foción en lo sosegado y natural de la exposición, enemigo de los exabruptos, como si el tema de discusión hubiera sido largamente repasado.

La oscuridad del arcángel

Fronesis gana densidad en su caracterización, no resulta un personaje chato, limitado a la mitad contrastiva de Foción: luz enfrentándose a las sombras, virtud que derrota al vicio,

serenidad en contrapunto a la energía sin cauce. La ambigüedad proporciona la posibilidad de una lectura diferente, menos lineal, que deja entrever, con la suficiente sutileza para intrigar al lector, la cercanía de un carácter dinámico e interesante.

La versión del personaje, ofrecida por el narrador en largos paréntesis expositivos, y que coincide con el retrato que pinta de él Cemí, a Foción le parece trazada por Quinto Curcio, escritor romano cuya obra más célebre, su biografía de Alejandro Magno, cuenta con altas dosis laudatorias de la figura heroica que hacen sospechar la no confiabilidad de sus fuentes. A destruir este retrato clásico dedica Foción toda su competencia oratoria, vertida sobre la caracterización genealógica del amigo: no quiere que se juzgue su sangre como fría, dura y por eso toma partido por el componente demoníaco de su pasado: la bailarina fugada, inaugurando la dualidad en el origen germinativo de Fronesis, el «hijo de un dragón con dos cabezas» (265). Foción opone al estilo clásico de Cemí, un retrato expresionista del amigo:

No es un hombre de fácil aceptación, no se le llega fácilmente con una lanzada. Los demagogos de la psicología de profundidad, del laberinto de la infra conciencia, corren el riesgo de equivocarse con él. Su inmutable exterior, su falta de jeremiada, los confunde. El destino le podrá dar un manotazo, pero es innegable que como un caballo escita está parado en dos patas a la orilla del mar huracanado (261).

El mecanismo intertextual revela aquí un juego de esencia y apariencia en Fronesis: la falta de jeremiada, *lamentación o muestra exagerada de dolor* (*Diccionario de la Lengua Española*, 1992: 1202), alude al profeta Jeremías, cuya vida transcurrió en angustia y lamentos por el pueblo desobediente de la autoridad de Dios y viene a connotar lo velado, la ecuanimidad aparente mientras la alusión al caballo escita, símbolo de la ferocidad de este pueblo del Asia Antigua, conocido por sus habilidades en el dominio de la raza equina, descubre la verdadera naturaleza: indómita, desasosegada. La poderosa imagen del corcel

rebelde ante la furia huracanada, imagen visionaria fundada en la impresión que produce su carácter al amigo, le coloca graciosamente en el ámbito caribeño, aludiendo a la dualidad de su herencia genealógica. La intertextualidad toma protagonismo en la caracterización del personaje al asociar referencias contrastivas, que expresan la ambigüedad en su configuración.

El narrador omnisciente desacredita las palabras de Foción, alegando que su celo de la persona de Fronesis ante el elogio ajeno lo llevan a restarle cualidades al amigo, «oscureciendo algunas de sus aristas» (261); las peculiaridades de su carácter demoníaco lo inclinan por una versión opuesta a la de Cemí. Pero lo cierto es que la conducta del propio Fronesis valida este punto de vista.

Su relación sexual con Lucía constituye una partida ganada al acoso de Foción-Diaghilev, el obstáculo más difícil a la superación del determinismo trazado por su historia familiar, pero se trata de un triunfo que ostenta mucho de derrota. La experiencia sexual con una joven Circe, de carácter liviano y grotesca caracterización, es descrita como un oscuro trance en que la impotencia ha tenido su oportunidad y el ingenio, su victoria. El amor ha resultado el gran ausente, mientras Fronesis revela a Cemí, en diálogo posterior, que se sintió invadido por el miedo a la vagina dentada, posible fruto de una sociedad prejuiciada que mantiene a los jóvenes en total ignorancia de su sexualidad.

La escena que sucede a la experiencia sexual deja sorprender al Fronesis esbozado por Foción, el hijo del «dragón con dos cabezas» sobre el que pesa el dualismo maternal, el origen pecador. Noche y mar le juegan una mala pasada: mientras intenta exorcisar la imagen de las entrepiernas de Lucía, esta se transmuta en un «medallón barroco vienés» con la silueta de la bailarina fugaz, que cambia de lugar, contrastivamente, con María Teresa Sunster, la austera guardiana legal. La aparición de esta «tríada opresora» (274) y el recuerdo

de la experiencia reciente lanzan a Fronesis el sereno, el armónico, el dueño de sí, a una situación ridícula por lo grotesca:

A lo largo del Relleno y de todo el nuevo Malecón, la medianoche fría nadaba en silencio sin interrupciones. El extenso muro entre la noche que avanzaba hacia el mar y el oleaje que volvía siempre hacia la tierra, y el puntico grotesco que él ocupaba en esa zona divisoria, lo llevó, como si hubiese sufrido una mutilación reciente, a hundir la cara en las dos manos juntas, con los codos apoyados en las piernas. Era la postura de algunas momias del período copto, encontradas con el encogimiento placentario. Empezaba a sentirse protegido cuando empezó a llorar (276).

Fronesis asume una postura innoble, que le merece el epíteto de «encogido placentario» (277), en contraposición evidente con su imagen esbelta y atlética; posición embrionaria que evidencia las dimensiones de su desesperación, su necesidad de protección maternal. La figura esplendente, llamativa, queda de pronto reducida a tamaño infantil, miniaturizada desde una perspectiva aérea que lo sitúa como un puntico insignificante entre dos inmensidades. Su malestar es canalizado en fortísimo llanto, que interrumpe el silencio natatorio de la divinidad nocturna: «Algunos parecían ver, en lo brumoso de la noche costera, las contracciones de sus sollozos» (277). El grotesco, una forma de caracterización inusual en este personaje, aparece bajo los sentidos de lo encogido, lo deforme, que le merecen los claxonazos y desechos de los autos al pasar.

Una sola escena destruye todos los rasgos que el dilatado retrato clásico, en voz de Cemí y el narrador, ha intentado fijar: la serenidad, la virilidad, el carácter uniforme, el señorío, la facultad de discernimiento. Es la única vez que vemos a Fronesis, un personaje que es todo luz, de caracterización casi arcangélica, en una situación de oscuridades, breve pero suficiente para dejar entrever el conjunto de pequeñas miserias que distinguen al hombre, al

adolescente que libra batallas muy intensas por abrirse paso entre las dificultades del desarrollo humano e intelectual.

2.3 Un ser neroniano, espectacular y preconcebido

El nombre de Eugenio Foción alude a una peculiar figura histórica, a quien Plutarco dedicó una de sus *Vidas Paralelas*: Foción (402-318 a. C.) era un político y general ateniense conocido por su probidad y costumbres frugales, que lo convirtieron en modelo de virtud individual y social, rasgo que resulta diametralmente opuesto al personaje en cuestión, de naturaleza viciosa y escandalosa, lo cual pone de relieve el singular sentido del humor lezamiano, que despierta una sonrisa en aquellos rostros capaces de sorprender la broma.

La elección del apellido, sin embargo, no resulta arbitraria ni meramente irónica. El general Foción fue uno de los jefes del partido aristocrático que despreciaba al vulgacho como el personaje de *Paradiso*, joven de familia burguesa ilustrada, recibe con indiferencia de caracol a todos aquellos que no están a su altura intelectual; acusado de traición, el general ateniense fue condenado a beber cicuta y su cadáver desterrado, recibiendo sepultura lejos de la patria y los amigos, un final que no traza buenos augurios al cubano Foción. Por último, no puede obviarse que el primer nombre denota también a otro personaje de la novela: el padre de Cemí, el Coronel José Eugenio, símbolo de fortaleza y virilidad.

La cercanía del demonio

Eugenio Foción pertenece a un conjunto de personajes muy nutrido que recibe en *Paradiso* una caracterización demoníaca, relacionada con elementos de lo infernal: Godofredo el Diablo, Farraluque, Leregas, el tío Alberto, el charro mexicano, el pelirrojo, Daisy... Simbolizan la inclinación al pecado original, al vicio, al exceso en todas sus facetas ya sea

sexual, báquica u oratoria. Son individuos oscuros, generalmente descritos de forma grotesca e hiperbólica, aunque por algunos sienta al autor más simpatía que por otros y añade rasgos positivos a su caracterización.

Foción representa el exceso sexual, la atracción libidinosa hacia representantes del mismo sexo. La homosexualidad es un tema largamente conversado en la novela desde la filosofía, la historia y la religión (nunca desde el punto de vista moral o psicológico) con resultados muy poco alentadores, si atendemos a las palabras de Cemí, quien pone punto final al diálogo entre Fronesis y Foción al respecto: «Pero al fin, Santo Tomás dice (...) refiriéndose al pecado contra natura: no se contiene bajo malicia, sino bajo la bestialidad» (248). Así, el homosexual es tildado de pobre bestia, hombre condenado, antinatural, que no podrá ser llamado el día de la resurrección.

La lujuria trae para Foción cualidades con las que no aparecen marcados los otros héroes de la novela (la sensualidad, la desfachatez, la picardía), expresadas en la homología entre su carácter y el espacio que habita. En la escena de su encuentro con el pelirrojo se especifica que Foción vive solo en una casa de Miramar, que «sin ser palaciana, lucía su amplitud de burgueses ricos» (269). Sin embargo, solo interesa a la trama una habitación de la lujosa residencia, el cuarto de estudio del personaje:

Subió por la escalerilla de hierro que lo conducía al piso alto, que sólo tenía un cuarto grande, en tres de sus paredes estantería repleta de libros, su mesa de escribir con una estatuilla en bronce de Narciso, una jarra griega con un efebo desnudo que se ejercita en unos compases de flauta, y el *viejo sabio niño* Laotsé, cuando después de escribir su libro sobre los dictados del cielo silencioso, se fue tripulando un búfalo hacia el oeste, que provocaba su risa de renovado ser naciente, en su reclamación de las brumas (270-271).

Ubicado en una posición retirada, fuera del domicilio, el recinto resulta conveniente a la vida nocturna de Foción, libertina y muy turbia. Su descripción se centra en los objetos que allí permanecen, de manifiesto carácter simbólico, dual en cuanto representan la búsqueda intelectual, cognoscente y la descarada sensualidad, el exhibicionismo de Foción, que los emplea para acosar a quien lo visita «como para aclararle su carácter por medio del animismo de los objetos que lo rodeaban» (271).

La estatua de Narciso alude al conocido mito griego del mancebo que se enamora de su propia imagen reflejada en las aguas, rechazando al género femenino (la ninfa Eco). Representa también, en palabras de Foción («la imagen de la imagen, la nada», 271), el vacío, la esterilidad en términos biológicos e intelectuales. Por su parte, el desnudo efebo griego («el deseo que conoce, el conocimiento por el hilo continuo del sonido de los infiernos», 271), en sus manos un instrumento de fálicas proporciones, encarna la tentación, otra vez de doble sentido.

Última, pero no menos interesante, la alusión a Laotsé, el filósofo asiático autor del *Tao Te Ching*, la obra esencial del taoísmo. Al referirse a él, Foción da una pícara palmada a las ancas del búfalo que tripula y afirma: «el huevo empolla en el espacio vacío» (271), incluyendo en el fragmento, de esta forma, dos símbolos taoístas relacionados con la homosexualidad (en coloquio sostenido con Fronesis y Cemí en el patio de Upsalón, había sido señalado el interés del taoísmo por este tema: «Pero ya desde el siglo V antes de Cristo, los más frecuentes temas taoístas eran el espejo, el andrógino, el Gran Uno, la esfera, el huevo, el tigre blanco, el búfalo», 230).

La intertextualidad, de carácter erudito y heterogéneo en su vinculación de culturas desiguales, proporciona el carácter dual, polisémico de los hipotextos al actualizarse dentro

de los marcos de la escena, connotando la desfachatez de Foción pero también su doble sentido, de tan picante cubanía.

Las especificidades de su sexualidad parten de la caracterización genealógica, que a diferencia de los otros personajes no tiene como finalidad el prestigio de su sangre sino la justificación de su demonismo. No figuran entre sus ancestros vieneses ni vascos, monárquicos ni insurgentes, aunque su pasado familiar no genera poco interés. Como en el caso de Fronesis, la caracterización genealógica se circunscribe también a los marcos de la anécdota, al pintoresco suceso que rige su nacimiento.

En los orígenes de Foción está el pecado de adulterio, el dragón con dos cabezas, aunque de signo contrario a Fronesis: la madre, Celita, ha traicionado al marido en brazos del cuñado, muerto durante el acto concupiscible. Pero la de Foción no es la vulgar historia de una infidelidad sino que en su trasfondo encontramos también la irrealidad: el relato de su vida «tiene interés para llenar esta mañana y todas las mañanas del mundo» (289), ha dicho Fronesis a Cemí al asumir a su vez la función homérica.

El doctor Foción, al sorprender a los adúlteros, cae en un repentino estado de locura que vuelca la vida familiar, de manera irreversible, sobre sus fabulaciones de loco. El padre, investido único maestro, y la cordura materna trabajando incansablemente en función de la demencia crean una membrana que anula para Foción las experiencias del mundo exterior, y cualquier posibilidad de conocimiento sexual que no sean los «sentidos vagarosos de la madre, irritados por la inadecuada adaptación de su matrimonio» (295). «Homúnculo de cristal» (294) le bautiza Cemí, destinado al fracaso marital y a sucumbir en las redes de un viejo conocedor de las relaciones entre hombre y hombre. No son cualidades la herencia de Foción sino una zona oscura difícilmente rebasable, imantación fundada por su historia

familiar, a la cual sucumbe el adolescente. No logra pacificar su sangre rebelándose, como Fronesis, contra la carga determinista que contiene su herencia.

El personaje es introducido a través de un retrato en la novela. Esta técnica, fundamental en la descripción de personajes secundarios y episódicos, no gana peso en la construcción de los protagonistas, a pesar de privilegiárseles con amplias secuencias expositivas de su carácter. El retrato de Foción ocupa apenas tres líneas del capítulo IX y parece abocetado, construido a grandes brochazos sobre el óleo de la página. En nada parece la pintura hábil del charro mexicano (173), en que se combina la descripción de instrumentos musicales, vestidos, rasgos faciales y gestos, dirigidos a connotar la hediondez de su figura, engendro azufroso escapado del Hades o el retrato de la seductora Lucía, que resalta la plástica belleza de «su figura de Piero della Francesca» (242) a través de la descripción minuciosa de vestidos, calzado, cabellos y rostro.

Esta técnica sirve de tímida presentación a un personaje que contará con una densa caracterización en *Paradiso*, pero ya insiste en una característica esencial de su personalidad: «Eugenio Foción, mayor que Fronesis y que Cemí, representaba unos veinticinco años, muy flaco, con el pelo dorado y agresivo como un halcón, que era de los tres el que estaba más sereno» (211).

La animalización, una vez más, juega un papel importante en la caracterización de un personaje: el halcón en este caso, un ave de presa que viene a significar no solo el desorden de los cabellos sino el temperamento rebelde que este encubre. La serenidad, rasgo aparentemente contradictorio con lo vivaz de la figura, señala el tipo de situaciones con las que Foción se siente a gusto: aquellas en las que impera el tumulto, la violencia, el peligro que preludian un carácter sanguíneo, una energía laberíntica, incapaz de encontrar cauce.

La construcción de Foción resulta ambigua en cuanto móvil, su esencia definitiva no se revela de inmediato porque es compleja y de elevado interés. La primera impresión de su carácter proviene de Cemí —el personaje que observa, que escruta a los demás— y es un juicio negativo, nefasto. Lo califica de «árbitro de las situaciones neronianas», de «ser neroniano, espectacular y preconcebido» (219) debido a su conducta en una librería, a la broma cruel jugada a otro joven. El adjetivo neroniano, en alusión al famoso emperador romano, conocido por su ferocidad y sus caprichos, es definido por Cemí como «el desinflamiento de una conducta sin misterio, lo coruscante, lo cruel, lo preconcebido actuando sobre lo indefenso, actor espectador, lo que espera en frío que la sombra de la gaviota pase por su espejo» (215). Pero lo acechante y lo infernal, aunque forman parte de su caracterización, no agotan los matices de un temperamento como el suyo: los ojos de Cemí habrán de observarle con más suave expresión.

Foción es perfilado de acuerdo a la relación que sostiene con Fronesis, cuya naturaleza no es develada de inmediato, sino que reviste un misterio que se irá aclarando de forma gradual para el lector. Cemí nota que entre los dos integran un círculo que parece trazar fronteras al acercamiento de un tercero; a pesar de guardar temperamentos diametralmente opuestos, entre ambos existe un entendimiento que guarda una causa secreta, íntima, provocadora de sonrisas e ironías.

La escena del coloquio sobre la homosexualidad evidencia la maestría del autor para expresar el contraste entre los dos personajes y la naturaleza de su relación. El diálogo se transmuta en verdadera batalla campal, en que los dos contendientes resultan hábiles estrategias en el terreno intelectual: Fronesis, ético, aborda el tema rehusando todo problematismo sexual, como cualquier ejercicio cognoscitivo y expone, calmadamente («decía Fronesis sin ninguna exaltación», 228; «le interrumpió Fronesis, con una sencillez

que no lograba ocultar su meditación de esos temas», 232), sus ideas sobre la homosexualidad como manifestación de la memoria ancestral del hombre primitivo, anterior a todo dualismo. El homosexual es para él una forma no acabada del ser humano, «un niño que no creció» (228). Foción, por el contrario, afronta el tema desde lo personal, instigado por la pasión hacia Fronesis y presenta sus criterios con exabrupto, risas estentóreas e ironías («continuó Foción con una vehemencia que no logró disimular», 229; «Foción se rió con risa tan abierta que se le vio entre los últimos molares una carie, piedrecilla calcinada por algún diablo», 232; «le interrumpió Foción casi gritando», 239). Osado, sitúa al homosexual como la nueva especie que justifica toda «hipertelia de la resurrección» (232) en cuanto ha sido creada por el hombre, en acto de rebeldía hacia Dios. El análisis del fragmento permite establecer el siguiente modelo de oposiciones:

Fronesis	Foción
Objetividad	Subjetividad
Calma	Escándalo
Hombre inacabado	Nueva especie

Sin lugar a dudas el diálogo resulta tenso, no tanto por la confrontación de ideas como por la actitud irreverente de Foción que provoca al amigo con los gestos, con la mirada e intenta ganar aliados a su causa, adulando a Cemí. Se goza en mofarse de Fronesis, llamándolo usted con «la fingida gravedad de los parlamentarios» (229), un tono que mueve a la risa a los contertulios; acusando su incapacidad para arrojar luz sobre la cuestión: «aquí a todos nos interesa cómo usted lo ha zafado [el nudo intelectual] o si lo ha apretado aún más, hasta confundirlo con el resto del tejido del cordel» (232).

Fronesis adivina que la mayor parte de lo que ha dicho el otro está «soplado en una cerbatana hacia él» (235) y responde golpe por golpe, remedando el mismo estilo burlón: «Cuando Foción sale de su trance (...) cree que todo lo que ve y oye está arrebatado por la pitia que acaba de abandonarlo», 237; «Para que su majadería no le propicie a Foción un ánimo placentero (...) vamos a ver lo que hay en su cita de San Mateo, cita traída con más mala intención que ánimo de reforzar una tesis», (239). El juego mutuo, el constante asedio del homosexual genera un suspenso que mantiene en vilo al lector: ¿cederá o no cederá el amigo a sus insinuaciones? A la imposibilidad de semejante propuesta responde el carácter de Foción.

Fronesis toma para él la forma de «lo inasible», del objeto largamente deseado que se torna obsesión constante, más furiosa cuanto más lejana: «su erotismo por Fronesis se limitaba al placer de colmarlo, de situarse en todas las encrucijadas que podían acecharlo, de estar en su almohada en forma de mosca, de ser un oscilante hijo amoratado en el reverso de sus párpados» (247). Este fragmento resulta el primero de muchos que tienen como finalidad la degradación del personaje, situándolo un escalón debajo de los otros miembros de la tríada amistosa. La descripción de Foción toma aquí tintes infernales, que inauguran el grotesco: la alusión a la encrucijada, ya mencionada en la construcción de otro personaje demoníaco (Godofredo el Diablo, «maligna flor de las encrucijadas», 204); la metamorfosis en insecto repulsivo; la metáfora última que le compara con algún imposible monstruo coagulado, hostigador del campo visual de Fronesis. En su caracterización hay siempre una especie de menoscabo ejercido a través de recursos como el grotesco y la animalización, una forma que trae para Foción los sentidos de la burla y la bestialización.

Su obsesión le hace acechar «como una félida» (253) cada paso de Fronesis, atormentándose con los detalles menores de su relación con Lucía. Cemí señala, refiriéndose

a Foción, que «ese laberinto menor le era muy necesario a muchos bueyes ahogados en un humo de redoma» (253); la ridiculez de la imagen —la figura del potente animal de tracción violentada dentro de una botella estrecha— connota la inutilidad de su martirio, el ahogarse voluntariamente en un vaso de agua.

Foción es de naturaleza autodestructiva, como lo indica su conducta: el regodeo en situaciones hirientes, como el acecho de Fronesis y Lucía en la oscuridad del cine y las relaciones sexuales que sostiene con personajes oscuros, demoníacos (el pelirrojo, delincuente juvenil de fuerte componente edípico, potencial asesino; los hermanos Daisy y George, de naturaleza incestuosa). Él mismo recibe una caracterización infernal, frecuentemente identificado con lo «coruscante», con el color de las llamas, en imagen visual que se detiene en tonalidades y detalles minúsculos:

Su rojez momentánea no se debía a la posible desaprobación de sus palabras, lo cual le importaba muy poco. Parecía haber hablado para provocar la respuesta de Fronesis. Cuando dejó de hablar su boca esbozaba una sonrisa semejante a la del jinete Rampin, en la Acrópolis, voluptuosidad, ironía, malicia, provocación, arrogancia alegre, la pulpa fina de los labios agudizada por el blancor de los dientes pequeños, invadidos por la humedad codiciosa (235).

La mueca, la sonrisa desmesurada que descubre la dentadura y lo húmedo de la boca, tiene por objetivo la incitación lujuriosa de la réplica en Fronesis, como quien saborea de antemano las delicias de un manjar que aún no le ha sido rendido. Parece remedar la sonrisa de los diablillos que se gozan en los condenados, de dientes hirientes en el doble contraste con los labios, de opuesta textura y coloración. Por otra parte, el Jinete Rampin es una pieza escultural encontrada al sur de la Acrópolis griega, cuya cabeza sonriente fue hallada en el año 1877 y el resto en 1886 aunque no se descubrió la conexión entre ambas partes hasta

mucho más tarde. La alusión a la estatua redondea la imagen casi cinéfila de Foción que aísla su mueca libidinosa del resto del cuerpo, como situándola en el primer plano de una composición, engrandecida, deforme.

Claridades del demonio

Tampoco Foción ha sido concebido como un personaje chato, el reverso maligno de Fronesis, sino que ambos parecen cambiar de lugar en la «cuerda floja pascaliana» (320). No es el peligroso endemoniado que fue Diaghilev. Su obsesión por el amigo toma la forma de un laberinto «sin Ariadna y sin Minotauro» (254), alusión al conocido mito griego en que la dama trae consigo la salvación y el monstruo, la posibilidad de un desenlace épico: la nobleza le impide explicitar sus deseos, colocando a Fronesis en una situación denigrante, reverso numismático de Cidi Galeb, el árabe diabólico de *Oppiano Licario* que viola las fronteras permisibles de la cercanía corporal. No tiene fuerzas para destruir pero se siente destruido, como él mismo señala: «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 elaborado por las devanadoras que han jurado mi destrucción» (260).

En el fragmento anterior, la autocaracterización se produce por medio de un entrelazamiento de los hipotextos, procedentes de tres diversas fuentes de la cultura universal: el hígado etrusco hace referencia al arte de la adivinación que desarrollaron los sacerdotes de este pueblo antiguo, por medio de la víscera animal, connota el desmembramiento, la destrucción en un sentido anatómico que roza el grotesco; la relación del hígado con el buitre alude al mito de Prometeo, el titán encadenado a la roca, condenado al suplicio eterno, la regeneración de sus órganos para ser devorados al siguiente día; el faisán, símbolo de la exquisitez, del refinamiento, «que se mueve en una tapicería» es

Fronesis, descendiente de vieneses, que cultivan esta tradición; las devanadoras, las tres hermanas lúgubres que rigen el destino de los mortales en la mitología griega (manipulando los hilos que rigen su nacimiento, madurez y deceso), aunque en este caso («han jurado mi muerte») parece referirse a las Erinnias, las divinidades furiosas que persiguieron a Orestes tras el asesinato de su madre, lo cual constituye un mal augurio.

Un análisis de la sintaxis que soporta el entrelazamiento de las referencias revela el complejo mecanismo intertextual, como puede evidenciarse a partir del esquema en el anexo 4. La oración, compuesta por seis cláusulas gramaticales, ostenta cinco niveles sucesivos de subordinación, uno por cada hipotexto, donde las señales de marcación encuentran diferentes grados de fuerza. El grado más elevado lo constituye la explicitéz del hipotexto (hígado etrusco, devanadoras) así como el número de marcas que lo identifican (sacerdotes, adivinaciones; hilo, destrucción). Menor fuerza de marcación poseen otras referencias que, insertas en la apretada sintaxis, dependen para su desciframiento de la relación con la referencia anterior. Así, para descubrir el ciframiento del mito de Prometeo en el fragmento, el lector debe relacionar el hígado etrusco con el ave de rapiña que lo devora o para descubrir la posible alusión a *La Orestíada*, debe asociar la labor de las parcas (o en este caso, las Erinnias) con la condena que las divinidades furiosas lanzan sobre el héroe griego en la obra de Sófocles.

Mención aparte merece la alusión a la nobleza europea, vienesa, pues las claves para su develamiento se encuentran en la propia novela, relacionadas con la madre de Fronesis: «María Teresa Sunster volvía por la tradición de la tapicería vienesa, en las glorietas cortesanías de la venatoria, sabía que un caballero debe buscar una dama y que una dama debe buscar una flor» (264). La exquisitez, el refinamiento aristócrata distinguen a la madre sustituta de la biológica y forman parte de la herencia de Fronesis, transmutado en faisán. La

intertextualidad exige, una vez más, la agudeza lectora para penetrar la intrincada ramazón de su mecanismo.

Pero Foción no es un personaje marcado solo con rasgos negativos. Su entereza, su natural dignidad lo llevan a encarar la situación de peligrosidad planteada por el doctor Fronesis, que lo aborda groseramente para influir en la relación de los dos amigos, creyendo que iba a encontrarse

Una hiena gemebunda, y lo que le salía al paso era un animal elástico, que aceptaba el combate. Adivinaba que el amigo de su hijo no era un badulaque, podía ser un vicioso, pero ahora comprendía, un poco demasiado tarde, que su hijo no podía tener un amigo que no fuera un hombre, que aún en situación de inferioridad no dejaba de mirarlo de frente (322).

La homosexualidad, generalmente relacionada con el sexo femenino, con lo afeminado, no implica en este personaje rastreras debilidades. Quien lleva el nombre del Coronel lleva en sí la virilidad, la fortaleza de los grandes felinos, no la humillación de la «hiena gemebunda».

Otra escena que impone una mirada positiva hacia el personaje es la del encuentro final entre Foción y Cemí, restaurando su sitio dentro de la tríada amistosa, a pesar de la caracterización grotesca de que es objeto. Tras la partida de Fronesis, Foción se embriaga hasta saltar los límites de la «demencia báquica» (324) y perora largamente, públicamente, sobre sus relaciones con el ausente. Se autocaracteriza comparándose con el dios egipcio Anubis, cuyo nombre deriva de ano —que significa alto—, pero Foción juega con el significado hispánico de esa palabra y su relación con la homosexualidad, al vincular a la divinidad con los mitos de transformación sexual. Anubis es el dios de los infiernos, el que conduce el espíritu de los hombres hacia el inframundo, deidad en menoscabo que quiere

guiar donde ya no hay caminos por ausencia de la luz, oponiéndose a Fronesis, el virtuoso, el esclarecedor. Anubis es representado como un híbrido con cabeza de chacal, imagen que el orador embriagado sincretiza con el Can Cerbero de la mitología griega («Anubis, en forma de perro infernal», 325), lo que empuja su caracterización otra vez hacia la monstruosidad animal.

La llegada de Cemí le inspira «versos oraculares» (anexo 3), que confirman la cercanía de un final ampliamente presagiado. El poema, que reúne los más diversos intertextos, revelando la importancia de este recurso en su caracterización, simula una carrera en que los contendientes son descritos, una vez más, de forma contrastiva: el primer concursante es Fronesis «el corredor», el que «se adelanta con la jabalina», el atleta olímpico (otra vez descrito este personaje por alusión a la cultura helénica) y el segundo, una extraña criatura de «la tribu de los Oxirrinco», con «el hocico puntiagudo». Los oxirrinco, el antiguo pueblo que prosperó en el Alto Egipto, veneraban al lucio, un raro pez con boca en forma de pico de pato. Queda así animalizado Foción, añadiendo el siguiente verso los sentidos del grotesco: «ed elli aves del cul fatto trombetta», un hipotexto que pertenece al *Infierno*, último verso del capítulo vigésimo primero, alusivo a la turba de diablos que pretenden escoltar a Dante y Virgilio hasta la salida de Malebolge (Alhigieri, 1990: 426):

A la izquierda tomaron diligentes
haciendo al jefe, cual señal secreta,
un apretón de lengua con los dientes,
y el jefe de su culo hizo trompeta.

Foción es el corredor con menos ventaja, es un jabato, bestia que ha sido asociada en *Paradiso* con la homosexualidad en la descripción del miembro fálico de Leregas («el colmillo del jabato», 227). Fronesis toma el control de la situación y se adelanta, ¿o acaso no

es «el dueño de la jabalina de oro»? El juego de palabras inaugurado por las similitudes entre jabato y jabalina lo inviste controlador, amo del otro. Foción es el «puerco con colmillos / para la trompa de caza», el homosexual siempre vilipendiado y perseguido por los cazadores, abandonado por Fronesis, su verdadero destructor.

Foción borracho culmina su arenga con la pérdida repentina de la razón y una alta concentración de imágenes grotescas: «se abrió toda la portañuela, extrajo su verga, Cemí pudo observar que era de un tamaño escandalosamente alongado, y se puso a orinar como Heracles la espuma crecedera de la cerveza» (326), que escurrió alegremente, acumulándose por la acera hasta que «el caos cloacal con sus vaharadas azufrosas rompía los pequeños islotes de la ciamida de amonio» (327). La figura del personaje recuerda más a Gargantúa orinando en la catedral de París, abatiendo con su río poderoso a los despreciables que le acosaban insistentemente pero el autor ha preferido compararlo con Heracles, el coloso griego que constituye símbolo de fortaleza y virilidad. A la impresión de lo desagradable grotesco se sobrepone la imagen de lo gigantesco orgánico, lo épico.

La escena finaliza con una reflexión sobre la excepcionalidad de los amigos, restaurando el lugar de Foción dentro de la tríada, pues se ha ganado la simpatía y aprecio de Cemí, su principal censor, y ha logrado penetrar la inexpugnable omnisciencia del narrador, que deja a un lado la impersonalidad para asumir una conmovida primera persona del plural. La ausencia de los amigos:

había comenzado a pesar en una forma excesiva sobre los últimos años de la adolescencia de Cemí. Los amigos como Fronesis y Foción, son tan misteriosos y raros como el zorro azul corriendo por las estepas siberianas (...) Causaron el principio de su trato, la impresión de que eran una compañía para siempre, cuando despertamos, ay, ya no están, se sumergieron en una fluencia indetenible, no los podemos rescatar, ya no

contestarán a nuestra llamada, aunque nuestro gusto más soterrado les pertenecerá para siempre (327).

Distinción que da la amistad

La configuración de los tres personajes como héroes de *Paradiso* no solo aflora en la caracterización individual, específica en cada caso, sino también en la caracterización colectiva, cuya finalidad es resaltar la superioridad de sus cualidades comparativamente. Pero ya no importan las confluencias y oposiciones entre Cemí, Fronesis y Foción sino aquellas que derivan de la relación de los tres amigos y los otros jóvenes de su edad.

La tríada amistosa, a diferencia de los demás estudiantes de Upsalón, reconoce la importancia de no ceder espacio al conformismo, al mecanicismo de las ideas, que son contrarios a la verdadera naturaleza de la creación. Por eso cuando el resto de los estudiantes se mostraba antipático y desdeñoso, «Fronesis, Cemí y Foción escandalizaban trayendo los dioses nuevos, la palabra sin cascar, en su puro amarillo yeminal, y las combinatorias y las proporciones que podían trazar nuevos juegos y nuevas ironías» (304).

Durante el coloquio de Fronesis y Cemí sobre San Jorge y el dragón, se resalta su superioridad intelectual a través de la alusión a dos mitos, uno griego y el otro cristiano. Los demás estudiantes de Upsalón constituyen una pálida imitación del coro de las tragedias antiguas, uno que ya no discute ni alza su voz en los grandes lamentos a favor del héroe sino que «languidece en su función de aplaudir» (306): «Como hay la poesía en estado puro, hay también el coro en estado puro en los tiempos que corren, que tiene la obligación impuesta de no revelarse, de no participar, de no enterrar a su hermano muerto (...) Aplaudir y reírse es su función de circo» (306).

Este coro moderno carece de la grandeza de Antígona, su actitud se parece a la asumida por Ismene, hermana de esta, sin la determinación y valentía suficientes para rebelarse contra las órdenes del tirano Creón y enterrar el cuerpo insepulto del hermano, aún a costa de la vida propia. Se le niega la heroicidad de Antígona, la posibilidad de un destino glorioso porque no se arriesga a ninguna búsqueda, no se sacrifica. Como el dragón enfrentándose a San Jorge, carecen de una razón que les impulse: «el dragón no tiene misión, puede vivir derrumbado en el lago, adelantando la pezuña para las contracciones de la alimentación que no transmuta» (307). Se le ha ofrecido esa razón, la posibilidad de salvar a los naufragos de los moradores de las Simplégades, pero la ha rechazado a conciencia pues solo «soporta las exigencias de sus contracciones» (307). Los tres amigos son siempre Antígona, siempre San Jorge en la rebeldía sublimada de quien actúa bajo el consenso de los dioses y sabe que tras el cuerpo mutilado le espera la recompensa.

2.4 Las sublimaciones del Ícaro

El nombre de este personaje, Oppiano Licario, es esclarecido por el narrador, quien se encarga de fijar, irónicamente, el «inocente terrorismo nominalista» (403): «Oppiano, de Oppianus Claudius, senador estoico; Licario, el Ícaro, en el esplendor cognoscente de su orgullo, sin comenzar, goteante, a fundirse» (403). La denominación también se alía aquí al mecanismo intertextual, a partir de la mezcla erudita de mito e historia.

Para penetrar más a fondo en los motivos que esconde un nombre tan extravagante es necesario deslindar la escena que motiva la precisión nominal: Licario ha asistido a una velada en casa de su amigo Jorge Cochrane, donde propuso su «cubilete de cuatro relojes», especie de juego cuya finalidad está en medir el tiempo a partir del gusto poético y de la peculiar pronunciación de cada asistente. Sale victorioso de esta experiencia, siendo

investido de inmediato «excelente medidor del tiempo», «mastín guardián del aliento» (402). Por la precisión, la rigurosidad con que ha aplicado su ingenio, por el dominio logrado sobre su don del conocimiento se le relaciona con el estoicismo, en la figura del senador romano; por el reconocimiento de su sapiencia, aplaudida con creces por los contertulios que provocan el avivamiento de su ego, se le compara con el Ícaro de alas intactas, a punto de tocar el sol.

Un personaje enigmático

La caracterización de este personaje se torna irregular en la novela pues a pesar de aparecer varias veces en la historia (capítulos V, VI, VII, XIII y XIV) no es hasta el último capítulo que se revela la esencia de su carácter y de su vinculación con la trama, lo cual lo convierte en un personaje enigmático, intrigante en sus entradas y salidas. El nombre, Oppiano Licario, ya se comunica en el capítulo VI aunque, de acuerdo a su condición misteriosa, a sus apariciones inesperadas, el narrador pasa por alto ese conocimiento en varias ocasiones, lo cual le gana más de una denominación en el transcurso de la novela.

La relación que sostiene con José Cemí, único miembro de la tríada con quien establece un vínculo directo en *Paradiso*, se anticipa al momento de su encuentro: Licario conoce a Alberto y al Coronel de joven, dos figuras que simbolizan el ingenio criollo y la fortaleza, respectivamente, dentro de los marcos de la familia. El encuentro con Alberto se produce en el bar Reino de Siete Meses —que Licario ha bautizado así a partir de una cita latina— el día de la fuga del vástago de los Olaya. Su intervención genera una advertencia que le ahorra un percance indignante, a manos de cuatro crápulas apostados en el bar y marca el inicio de una amistad duradera. Licario simboliza para la estirpe de los Cemí una figura protectora, paternal, que cuando abandona el campo de batalla a «las potencias de la destrucción» (173)

se anuncian los designios de las parcas (la enfermedad mortal de doña Augusta, la serie de sucesos que desencadenan la muerte de Alberto).

En esta oportunidad no se introduce al personaje por su nombre, sino que es común el uso frecuente de epítetos para dirigirse a él: «unigénito sietemesino» (92), «el consejero latino», «el diferenciador de los Siete meses», (93). El epíteto en *Paradiso*, de indudable raíz homérica en su sentido épico, encomiástico, es asimilado por el autor, adquiere características e intenciones propias de su estilo. En Lezama, el epíteto posee una estructura metonímica, que viene a sustituir el nombre común del personaje por sus atributos o acciones más loables, sustantivadas preferentemente a partir del sufijo –or («*transmutador* de las horas», en el caso de Cemí; «excelente *medidor* del tiempo», «el *diferenciador* de los Siete Meses», «el *mediador*»...para Licario), aunque también se emplea, con menos peso, el sufijo –ero, el participio y las parejas de sustantivos y adjetivos. Puede alcanzar formas complejas, dejando atrás la estructura sintagmática por la oración compuesta («el inesperado que llegaba», «el que había hablado por última vez con su padre», 145; «el que le sale al paso a la ananké», 173). Este recurso tiene una función caracterizadora en el caso de Oppiano Licario y de acentuación del enigma en torno a su figura.

La justificación del personaje dentro de la trama se revela a partir de su encuentro con el Coronel moribundo, quien lo reconoce como figura bienhechora, persona ilustrada y le encomienda la instrucción de su hijo. La misión asignada es de índole virgiliana: será el guía espiritual de un nuevo Dante americano. Manantial de respuestas, sabiduría en estado puro, Licario se debe a satisfacer la búsqueda poética a que se ha atrevido Cemí.

La prosografía adquiere peso en su caracterización, a diferencia del caso de la tríada, privilegiándosela con la repetición, pues funciona como marca identitaria para que el lector reconozca al personaje en sus intempestivas entradas y salidas en la historia contada: la

descripción de la mirada del cubano que atestigua la muerte del Coronel («la fijeza de los ojos que habían pasado frente a la puerta, parecía recogerlo [a Cemí], impedir que perdiese el sentido», 145) permite vincularse al joven amigo de Alberto («Poco tiempo había transcurrido cuando penetró un hombre alto, de pelo negrísimo, entreabriendo un libro, luego de mirar con mucha fijeza a los otros dos asistentes al café, principalmente a Alberto», 171). Rasgos como la estatura de Licario, su pelo muy negro y la fijeza de la mirada se repiten con cada nueva aparición de personaje, buscando asir su esencia.

El maestro se encuentra con el discípulo, años después, en una dimensión mítica: el ómnibus de la cabeza taurina, que aúna en sus entrañas a una serie de personajes de la infancia de Cemí (Adalberto Kuller, Vivo, Martincillo), cuya presencia simboliza el tránsito a la madurez. Licario aborda el ómnibus fantástico bajo nueva denominación: el «anticuario», título que deriva de su afición por las monedas antiguas. El lector identifica a un viejo conocido por el retrato que de él se ofrece en este capítulo:

Un señor alto, de piel cansada, con una mirada que al llegar al objeto parecía transparentarlo. Ligerero, transparente, eran las primeras palabras que se levantaban entre nosotros al mirarlo. Sus bolsillos sonaron indiscretamente una excesiva cantidad de monedas, para llevarlas fuera del monedero, aunque el viajero estaba atento al tintineo, como quien sabe el valor de lo que oculta (374).

Se reiteran la esbeltez de la figura y la mirada insistente, escrutadora, como si quisiera penetrar al objeto y arrebatarse su esencia: se trata del mismo personaje pero «de piel cansada», sobre él han pasado los años edificando canales en la superficie de su cuerpo. El autor lo hace coincidir con Cemí, en un momento en que uno ha alcanzado sabiduría suficiente que pide ser compartida, volcada sobre las dudas juveniles y el otro, la certeza de las preguntas que deben ser formuladas. En el retrato se devela una información nueva,

preludiando la entrada a su universo personal: es numismata, aficionado a coleccionar monedas antiguas. Esta cualidad lo contrapone, en el ámbito del ómnibus, a Martincillo, el afeminado ebanista, que representa al intelectual mediocre y engreído. Vulgar ladronzuelo, es incapaz de apreciar la calidad de las monedas que Licario lleva en el bolsillo, gesto que propicia el reconocimiento del discípulo.

En el espacio del ómnibus se le atribuyen propiedades casi mágicas que redondean el enigma creado a su alrededor: es el «viajero indiferente y oracular», «viajero que engendraba hechos, nidos en lo temporal» (387). Licario posee las mismas cualidades distintivas que hacen de José Cemí un héroe intelectual: la sensibilidad suficiente para interpretar los muchos detalles que conforman una situación y la capacidad de dominar el tiempo, propiciando una cadena de causalidades que precipitan el encuentro con el discípulo. Entre los dos personajes se establece una relación de paralelismo, evidenciada a partir de un modelo de ejes semánticos (anexo 5), en que se devela el contenido sinónimo de ambos a partir de la correspondencia de ocho de los once ejes examinados.

La figura contrastiva de Oppiano Licario es Urbano Vicario, un personaje que conoce Cemí en su visita al maestro. Los atributos que lo designan (nombre, vestidos, vivienda, discípulos) connotan un sentido contrario al representado por Licario. Vicario simboliza el «estilo sistáltico» (389), neologismo creado a partir del sustantivo *sístole*, *Movimiento de contracción del corazón y las arterias para empujar la sangre que contienen* (*Diccionario de la Lengua Española*, 1992: 1888), pues su enseñanza es la que comienza en el período adolescente, en que dominan los instintos oscurecedores de la razón; Licario, por el contrario, representa el «estilo hesicástico» (389), término que alude a la religión practicada por una secta de místicos cristianos en el siglo XIV (hesicasmo) y que preconizaba el apaciguamiento de las pasiones como medio de alcanzar la paz espiritual.

El nombre de este personaje sugiere sentidos de lo citadino como el ruido, el apresuramiento, la confusión y su apellido, Vicario, cuya acepción primera, *Que tiene las veces, poder y facultades de otro o le sustituye* (*Diccionario de la Lengua Española*, 1992: 2085), lo ubican indisolublemente en el reverso de la moneda licariana. Viste ropa deportiva, su casa es un gimnasio en el que se ejercitan carnavalescamente las tres figuras de la infancia de Cemí, que abordaron el ómnibus taurino espoleados por motivos de índole pasional; Licario, en contraste, recibe a su único discípulo en la sobriedad de su casa, de pantalón negro y camisa blanca, donde solo se escucha el sonido del triángulo de metal que anuncia el paso de un estilo al otro.

El mozo del elevador, que orienta a Cemí la dirección de uno (en el séptimo piso) por la del otro (en la planta baja), señala las consecuencias del equívoco: «Nadie de los que vienen a ver a Vicario conoce a Licario, pero usted puede estar seguro de que todas las visitas de Licario han oído el nombre de Vicario» (389). De esta forma, el espacio contribuye a caracterizar a ambos simbólicamente. El siguiente cuadro de oposiciones permite constatar más fácilmente el contraste entre ambos personajes:

Licario	Vicario
Estilo hesicástico	Estilo sistáltico
Ropa formal	Ropa deportiva
José Cemí	Kuller, Vivo, Martincillo
Silencio, tranquilidad	Ruido, carnaval
Planta baja	Séptimo piso

Sin embargo, no es hasta el capítulo XIV que se enfoca al personaje con todo el peso de su caracterización: empleado cuarentón, que depende aún de la madre y la hermana, vive enajenado, eludiendo los vulgares pinchazos de la cotidianidad. En breve retrato al principio del capítulo, penetra el lector al universo íntimo de Licario:

Repasaba Oppiano Licario la fija diversidad de los otoños que habían bailado a lo largo de su espina dorsal. Al llegar a la desdichada página cuarenta de esa colección de otoños, los recuerdos perdían sus afiladuras, las sensaciones se reían de sus sucesiones y el carrusel dejaba de ser cortado por su mirada cuando se perdía detrás de la cintura de los cocoteros. Un murmullo, la resaca soñolienta impulsada por los insufribles desiertos de la luna, comenzaba a rodearlo (390).

La reiterada madurez del personaje adquiere nuevas connotaciones en este fragmento: es *fija* la *diversidad* de los otoños que cuenta Licario. Dos términos aparentemente antitéticos se dan la mano en un mismo sintagma para expresar el aprovechamiento satisfactorio del tiempo concedido, en que se ha logrado estabilizar un ritmo pausado, una manera personal de acumulación del conocimiento. El mundo inmediato ha cedido terreno a ese ritmo y el lenguaje poético encuentra una forma peculiar de expresarlo en la proliferación de imágenes, que se van haciendo cada vez más subjetivas en su asociación de los planos evocados.

La primera imagen, «los recuerdos perdían sus afiladuras», genera la comparación a partir de cualidades propias de los elementos asociados: el atributo *afilado* de un objeto cortante y el dolor, la nostalgia que producen los recuerdos. Al perder sus «afiladuras», la memoria ya no puede herirle sentimentalmente, pero tampoco las sensaciones del mundo físico. Calor, frío, amargo, suave...ya no importa su suceder en la vida de Licario.

La segunda imagen, «el carrusel dejaba de ser cortado por su mirada cuando se perdía tras la cintura de los cocoteros», es ya visionaria en su caprichosa asociación de elementos.

En ella se configuran dos comparaciones: carrusel-vida cotidiana, cocoteros-poesía a partir de seleccionados atributos. Para desentrañar el sentido de la imagen, el lector no debe atender a los colores del carrusel o a la alegría que transmite sino a su capacidad giratoria, continua, que alude a la agitada vida cotidiana; así como la visión de los cocoteros deberá relacionarse con el paisaje tropical, pletórico de formas imaginativas, exuberante, que apunta a la libertad creativa. Cuando se adentra en el trabajo intelectual (en la sabiduría, en la poesía), lo externo adquiere remanso en el murmullo adormecedor pero persistente de ese oleaje marino. Licario, como Cemí, vive en la búsqueda de «lo más difícil», oponiendo a lo fenoménico una sensibilidad capaz de sorprender sus posibles relaciones con alguna porción de la cultura universal, un ejercicio que le produce satisfacciones impensadas.

En este capítulo hacen su aparición la madre y la hermana de Licario, que reconocen su don, «esas numerosas colonias de hormigas que hacen invisibles agujeros en su cerebro» (394). La caracterización genealógica del personaje es tan breve como el tamaño de su familia, ceñida a la hegemonía de las dos mujeres. No se circunscribe a la anécdota ni a amplios fragmentos retrospectivos sino que toma cuerpo en la descripción de un cuadro familiar, en que se describen las acendradas costumbres criollas del pequeño núcleo.

Madre y hermana, nobles y sabias matronas, presiden los almuerzos opulentos y sobremesas «nemónicas» que reúnen a los Licario en torno a un centro común. Aficionado al tabaco, la criollez de Licario asimila su universalidad en metáfora sensorial que privilegia el sentido del gusto: «con la punta de la lengua especializada en sabores amargos, por los excesos adorantes de la hoja, refrescada por la miniatura laberíntica de los ríos pinareños, caía en las brumas densas de la cerveza, “que por fieros países va con sus claras ondas discurriendo”» (391). El peculiar gusto del tabaco pinareño, cultivado a orilla de ríos cubanos es combinado graciosamente con la cerveza, manantial que corre por países de

niebla y frío. No puede pasarse por alto la modificación de la cita intercalada en las entrañas metafóricas, identificada por Cintio Vitier (1988 b: 524): son versos de la *Canción III* de Gracilaso de la Vega, que en lugar de «las brumas densas de la cerveza» nombra un famoso río que atraviesa las naciones del Este europeo («Danubio, río divino, / Que por fieras naciones / Vas con tus claras ondas discurriendo...»).

Su imaginación criolla se manifiesta en las salidas ingeniosas, buscando una «transmutación imaginativa para saltar lo vulgar» (392) de los almuerzos familiares. Como las «torrijas» de Cemí, Licario invenciona «Aguada de pasajeros» (392) para nombrar el agua común y «faisán rendido en Praga» por picadillo de res, trayendo al bostezo cotidiano de una comida detalles de la vida de Franz Kafka. Un personaje condenado a «ser siempre respuesta al instante» (393) no podía carecer de caracterización por el ingenio criollo que reflejan sus salidas, por su modo de hablar en anécdota rememorada por la madre: «Al preguntar [el examinador], por primera vez sentía que se apoderaba de él una respuesta reversible, dictada casi por la persona que al azar se dejaba preguntar. Licario, ante cada pregunta permanecía en estado de tranquila lucidez, sin exagerar la serenidad de la pregunta lanzada a su ciega aventura» (395).

En examen escolar, los profesores hacen de la exactitud de sus respuestas un suceso y se turnan para interrogarle, trazando las más absurdas preguntas. Licario se distingue por la serenidad, por la total indiferencia ante el tipo de interrogante lanzada contra él, como si la réplica fuera su verdadera naturaleza, el medio en que se siente más cómodo.

La caída del Ícaro

Al morir la madre, como había sido profetizado, el hijo de quedó en manos la caridad de la hermana, que le legó una habitación en la azotea de su casa, última morada de Licario. La

intertextualidad se torna un recurso fundamental en la caracterización final del personaje, aliada a la descripción del espacio:

El cuarto de Licario era una pieza estilo Balzac, la cama, la mesa, la cacharrería, los libros, todo era allí manual y repasado con frecuencia por la amistosa distancia de la mano; todo también desempolvado por la lentísima dominación de la mirada. No faltaba en la pieza una tronada ironía, la esfera armilar reproducida a tamaño de la que se encuentra en El Escorial, acariciada en su movimiento de rotación, en los paseos sombríos, con cerosos dedos de monarca luético aficionado a la guitarra (417).

Las tres alusiones en este fragmento connotan rasgos antitéticos de la figura de Licario, que provocan la emergencia de la «tronada ironía», lo cual hace necesario esclarecer los nuevos sentidos que adquieren en el texto receptor: la «pieza al estilo Balzac» remite de inmediato a las descripciones espaciales de la más célebre novela de este escritor francés (*Papá Goriot*), en que la casa de huéspedes de la señora Vauquer es descrita minuciosamente en los términos de un espacio oscuro, donde todo tiene un aspecto raído y sucio. Aunque el fragmento antes citado no entra en especificaciones, la habitación de Licario nos recuerda la última pieza ocupada por papá Goriot en el desván de la casa de huéspedes y la muerte de este personaje en la más completa pobreza.

Por otra parte, «la esfera armilar», antiguo instrumento de observación astronómica que hacia el siglo XVII se convirtió en una mera curiosidad, un símbolo de sapiencia que los poderosos, amantes de la ciencia y el arte gustaban coleccionar, entre ellos la dinastía de los Habsburgos, que instaló una de estas esferas en El Escorial. La graciosa asociación de la armilar con Felipe IV de España (1605-1665), el «monarca luético aficionado a la guitarra» con quien es comparado Licario en sus paseos insomnes, es motivada por el seudónimo con que lo marcó la historia. El Rey Planeta fue muy aficionado a las mujeres, a la caza y al

cultivo de las artes, sirviendo de mecenas a importantes artistas de la época. La pobreza de los personajes balzacianos contrasta con el esplendor de la monarquía española del siglo XVII. Oppiano Licario no es el héroe patético que fue papá Goriot, su pobreza de recursos no nace del sacrificio noble pero infértil sino de la dedicación a una empresa ígnea, que le conquista «las sublimaciones del Ícaro», la gloria solar de un Rey Planeta.

Sin embargo, la muerte de Licario tiene algo de los últimos instantes de papá Goriot, de su despedida resignada y silenciosa. Rodeado de sus familiares, expira en la más completa soledad que brinda la indiferencia, la incomprensión del sentido de su vida. Esta situación motiva la alusión a un cuadro de Pieter Brueghel el viejo (1525-1569), «Paisaje con la caída del Ícaro» (anexo 6), en cuya composición el joven alado ocupa un segundo plano en la esquina inferior derecha, en el momento de precipitarse al mar, más chamuscado por el fracaso que por el efecto de los rayos del sol. Tres testigos (el agricultor, el pastor y el pescador) presencian con indolencia el fin de la hazaña icárica, que ha venido a interrumpir un día de trabajo.

Sus últimas palabras constituyen una cita en la que el mecanismo intertextual se torna ambiguo por una posible confusión del texto fuente. De acuerdo a la interpretación a que el lector se incline, el personaje es caracterizado como Felipe IV o papá Goriot. Cintio Vitier (1980 b) penetra el sentido de esta cita: «Davum, Davum esse, non Oedipum»⁴ (Lezama, J., 2002: 418) es una frase atribuida al sacerdote Catero, uno de los refutadores de la causalidad cartesiana. En el texto se le concede su autoría al propio Descartes, irónicamente, lo que para Vitier representa una burla intertextual, una última rebeldía del don intelectual de Licario que produce una cita incorrecta.

⁴ «Que yo soy Davo, no Edipo» (Terencio, 1967: 836).

Pero el texto fuente original no se relaciona en absoluto con Descartes sino que se trata de *Andria*, una de las piezas más famosas del dramaturgo latino Terencio. Puede ser que el autor Lezama nunca se haya percatado del verdadero origen de la cita pero aún así la relación con la obra teatral ha sido trazada, aunque de forma inconsciente, y el receptor es libre de favorecer una lectura u otra. La frase aparece en el primer acto de *Andria*, en parlamento del esclavo Davos, que se declara de entendimiento simple para no darse por aludido cuando Simón le acusa de aconsejar mal a su hijo. Vitier también ha contemplado esta posibilidad: «Licario prefiere proclamarse, *in articulo mortis*, un humilde esclavo (de la sabiduría, desde luego) [...] Entre la enfermedad de Edipo y la simpleza de Davo, su Davo, prefiere esta última. Su muerte es la de un niño, no la de un monstruo» (1980 b: 534). El Ícaro esplendente distingue la humildad de Davo de la prepotencia de Edipo, el vencedor de la esfinge. Su sabiduría es incontaminada.

La imagen final de Licario, que Cemí descubre en la casa lucífuga, no es ya la de su «habitual sindéresis, la de su infinita respuesta» (425) sino que, cerrados los ojos, deja al silencio penetrar la noche. Pero el maestro está convencido de que su muerte es aparente, su último mensaje revela la fe en el discípulo, el sucesor, en su capacidad para transformar las ausencias en presencia latente:

Yo estuve, pero él estará
Cuando yo sea el puro conocimiento,
La piedra traída en el viento,
En el egipcio paño de lino me envolverá.

Oppiano Licario continúa cargando su estela de enigmas aún después de muerto, como lo verifica el título de la segunda novela de Lezama, en cuya trama ya no interviene pero su

presencia es atraída por la remembranza para presidir todas las situaciones a las que se enfrentan los personajes.

La construcción de personajes en *Paradiso* es una muestra de la destreza narrativa de su autor. El elevado interés de los protagonistas en la historia contada y su papel cohesivo de la trama les concede mayor espacio y detenimiento a su diseño que al de otros personajes. Su caracterización heterogénea, a partir de la asimilación de recursos de la novela decimonónica y de la nueva novela, logra edificar una imagen compleja de cada uno, subrayando la riqueza semántica del propio proceso constructivo.

Son personajes densos, contradictorios y dinámicos, que comparten algunas formas comunes en su construcción discursiva: la denominación, de alto valor simbólico; la intertextualidad, cuya flexibilidad permite la alianza a otros recursos verbales; la ambigüedad, que propone lecturas complejas de los personajes; el contraste, que fija y enriquece a partir del juego de oposiciones; la caracterización genealógica y por los modos de hablar; la metáfora; la imagen tradicional y visionaria...

Sin embargo, las diferentes esencias que cada uno representa exigen formas de construcción específicas: el joven poeta Cemí, cuya trayectoria recorre la novela en toda su extensión, ha sido diseñado como personaje reflector y héroe positivo, portavoz del autor, lo cual influye en su caracterización indirecta, una forma compleja de construcción que reclama la participación del lector. Cemí y Fronesis, el que busca la perfección, son diseñados a partir de características muy positivas, que pueden alcanzar un tono laudatorio a través de recursos como la hipérbole, que traslada al personaje a un ámbito mítico; el poema himnico, altamente encomiástico; el contraste, que sitúa a Fronesis al borde la caracterización arcangélica y las imágenes, tradicionales o visionarias, que ensalzan su figura.

Foción, por el contrario, un personaje que simboliza la energía sin cauce, que no encuentra consumación, ostenta una caracterización negativa en varios de sus momentos. Relacionado con lo infernal, ha sido construido a través de técnicas degradantes como el grotesco, la mueca, la animalización en su sentido peyorativo, la autocaracterización presagiosa y condenatoria...mientras Licario, el enigmático personaje que representa la sabiduría absoluta y la labor virgiliana, apela a recursos como el epíteto, el retrato, la homología entre carácter y espacio en su caracterización.

Los protagonistas, contruidos a partir de los más disímiles recursos verbales, se integran al discurso de la novela enriqueciendo la producción de sentidos de esta obra interminable, infinita en su creación de esencias humanas y divinas. Su autor, José Lezama Lima, modela hábilmente la arcilla de sus criaturas, pero es el lector quien debe imprimirles el hálito de vida: en sus manos están las llaves del *Paradiso*.



CONCLUSIONES

Al término de la presente investigación se ha podido concluir que la construcción verbal de los protagonistas de *Paradiso* se realiza a través de variados recursos, apropiados de la narrativa tradicional y la nueva novela, indistintamente, en los cuales se apela constantemente al lector como co-creador de la imagen del personaje, lo cual determina su carácter dialógico y la riqueza semántica de su construcción en el discurso de la novela.

Entre los principales recursos verbales que se han identificado figuran:

a) La denominación, proyectada desde la intertextualidad, unívoca y plural, que connota rasgos esenciales de los personajes y contribuye a su construcción simbólica.

b) La intertextualidad erudita, con predominio de la cita y la alusión, preferentemente no marcada, que se torna flexible y funcional al aliarse a otros recursos verbales. Puede dar lugar a formas complejas, en la asociación de varias referencias en un mismo fragmento, que proponen lecturas encontradas de los personajes.

c) La ambigüedad, codificada a partir de variados recursos como la caracterización indirecta y móvil, el juego de espejos, la conducta, que contribuye a forjar una lectura abierta del personaje al apelar al juicio de los lectores.

d) La caracterización genealógica, con intención prestigiadora del héroe, que se concreta de dos formas: por herencia biológica y por herencia social y cultural aprehendida en el núcleo hogareño. En dependencia del personaje, ocupa más o menos espacio en la novela, se circunscribe a los marcos de la anécdota o del cuadro familiar y adquiere matiz determinista.

e) La caracterización por lo modos de hablar y por proyección del carácter en el discurso directo, que viene a sustituir la caracterización lingüística y tiende a potenciar la dimensión simbólica de los personajes.

f) El contraste, que contribuye a fijar esencias en juegos complejos de oposiciones pero también actúa como desmitificador de determinados atributos.

g) La prosografía, vagarosa, imprecisa, que cede espacio a la imaginación lectora en la construcción de la imagen física de los personajes.

h) El grotesco, la mueca y la animalización, que funcionan como técnicas degradadoras del personaje Foción, marcado con atributos negativos. La animalización también posee intención prestigiadora en el caso de los otros protagonistas.

i) El epíteto, de raíz homérica en su sentido épico, encomiástico, que se actualiza en *Paradiso* a partir de una estructura metonímica.

j) La imagen, en su forma racional pero más comúnmente visionaria o barroca, que precisa la competencia lectora para desentrañar la asociación subjetiva de los planos comparativos.

Otros recursos tienen menos participación en la novela o intervienen en la caracterización de algún personaje singular: la conducta, propia de personajes de acciones morosas, de heroicidad intelectual; el sueño, de naturaleza introspectiva; el enigma, que atrae la atención del lector, motivándole a participar en la creación del carácter; la homología entre el personaje y el espacio; el retrato, breve y de poco peso, sirve de introducción a los personajes; el poema, inserto en la novela, de carácter laudatorio o degradador según sea el caso. También la hipérbole, el paralelo, la transformación y la metáfora.

Los recursos verbales que construyen a los protagonistas en el discurso contribuyen a fraguar su carácter simbólico, que se proyecta al universo semántico de la novela. Dado el

lugar relevante que ocupan los cuatro personajes dentro de la trama, como elementos cohesivos de su vertiginosa multiplicidad, se transforma la lectura de otros elementos en su relación directa con ellos, como secuencias narrativas y diferentes caracteres, en una lectura que ya no es lineal sino que se desplaza a esa dimensión simbólica.

La diversidad y combinación de las formas de caracterización empleadas develan la riqueza de los personajes lezamianos, que parten de la ambigüedad y no de la linealidad, que resultan contradictorios en su pluralidad de esencias, enigmáticos, siempre sorprendentes y atractivos para el lector, que se ve conjurado continuamente, invitado a participar de su construcción. La creación de los personajes pone de relieve la pericia del Lezama-narrador, la complejidad estructural que sostiene *Paradiso*, y que inaugura su gran capacidad expresiva.



RECOMENDACIONES

1. Extender el presente estudio a otros personajes de la novela, de diferente clasificación, tales como personajes secundarios y episódicos.
2. Realizar un estudio comparativo de personajes principales y no principales, de acuerdo a la construcción en el discurso.
3. Ampliar el presente estudio a los personajes de la segunda novela de Lezama, *Oppiano Licario*.

BIBLIOGRAFÍA

Activa

ALIGHIERI, DANTE (1990): *Infierno*, 851 pp., Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
(Sin ISBN)

BALZAC, HONORÉ (1979): *Papá Goriot*, 319 pp., Editorial Arte y Literatura, La Habana.
(Sin ISBN)

ESQUILO (1975): «La Orestíada», en *Teatro griego*, Editorial Goya, Madrid. (Sin ISBN)

LEZAMA LIMA, JOSÉ (s/f): *Oppiano Licario*, 275 pp., Editorial Arte y Literatura, La Habana. (Sin ISBN)

_____ (2002): *Paradiso*, 426 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana.
ISBN: 959-10-0755-8

RABELAIS, FRANÇOIS (1971): *Gargantúa y Pantagruel*, 894 pp., Editorial Bruguera, Madrid. (Sin ISBN)

TERENCIO (1967): «Andria», en *Teatro Latino*, pp.823-887, E.D.A.F, Madrid. (Sin ISBN)

Pasiva

AINSA, FERNANDO (1984): «Imagen y posibilidad en *Paradiso*», *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, pp. 73-86, Editorial Fundamentos, Madrid.
ISBN: 84-245-0402-X

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, LUIS; BARRETO ARGILAGOS, GASPAR (2010): *El arte de investigar el arte*, pp.186-251, Editorial Oriente, Santiago de Cuba. ISBN: 978-959-11-0721-3

ÁLVAREZ BRAVO, ARMANDO (1970): «Órbita de Lezama», en Simón, Pedro (comp.): *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. Serie Valoración Múltiple*, pp. 42-67, Editorial Casa de Las Américas, La Habana. (Sin ISBN)

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE (1979): *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, t. 2, pp. 357-359, Fondo de Cultura Económica, México. ISBN: 968-16-0263-3

ARCOS, JORGE LUIS (1989): «*Paradiso* en su Orplid», *Casa de Las Américas* (172-173): 133-141; La Habana. (Sin ISSN)

- _____ (1990): *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, 40 pp., Editorial Academia, La Habana. (Sin ISBN)
- ARROM, JOSÉ JUAN (1985): «Hacia *Paradiso*: lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima», *En el fiel de América*, pp. 114-135, Editorial Letras Cubanas, La Habana. (Sin ISBN)
- BAJTÍN, MIJAÍL (1986): «La palabra en la novela», *Problemas estéticos y literarios*, pp. 83-269, Editorial Arte y Literatura, La Habana. (Sin ISBN)
- _____ (2004): «La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais», *Sociología de la Cultura*, t.2, pp. 12-73, Editorial Félix Varela, La Habana. ISBN: 959-258-803-1
- _____ (1998): *Estética de la creación verbal*, pp. 83-269, Siglo XXI Editores S.A., México. ISBN: 968-23-1111-x
- BAK, JOLANTA (1984): «*Paradiso*: una novela poética», *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, pp. 53-62, Editorial Fundamentos, Madrid. ISBN: 84-245-0402-X
- BAL, MIEKE (1987): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narrativa*, pp. 33-140, Ediciones Cátedra, Madrid. ISBN: 84-376-0504-0
- BARTHES, ROLAND (1958): «Literatura objetiva», en Montes, María del Carmen (comp.): *Antología de textos de literatura europea y norteamericana contemporáneas*, pp. 199-219, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, La Habana, 1991. (Sin ISBN)
- _____ (1987): *S/Z*, pp. 50-58, Siglo XXI Editores, S.A., México. ISBN: 968-23-0353-2
- BERISTÁIN, HELENA (1995): *Diccionario de Retórica y Poética*, 508 pp., Editorial Porrúa, México. ISBN: 968-452-877-9
- BIANCHI, CIRO (comp.) (2010): *Así hablaba Lezama Lima*, 250 pp., Ediciones Unión, La Habana. ISBN: 978-959-302-052-7
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN (1985): *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, pp. 77-147, Editorial Gredos, Madrid. ISBN: 84-249-0990-1

- BROICH, ULRICH (2004): «Formas de marcación de la intertextualidad», en Navarro, Desiderio (comp.): *Intertextualität 1. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, pp. 85-105, Casa de Las Américas, La Habana. ISBN: 959-260-086-4
- BOUSOÑO, CARLOS (1970): *Teoría de la Expresión Poética*, t. 1 y 2, Editorial Gredos, Madrid. (Sin ISBN)
- BURROWAY, JANET (2002): «Los personajes, Caracterización», en Heras León, Eduardo (comp.): *Los desafíos de la ficción*, pp. 332-366, Casa Editora Abril, La Habana. ISBN: 959-210-210-4
- BUSTILLO, CARMEN (1995): *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*, pp. 15-231, Vadell Hermanos, Editores., Venezuela. ISBN: 980-212-201-7
- CAMACHO-GINGERICH, ALINA (1990): *La cosmovisión poética de José Lezama Lima en Paradiso y Oppiano Licario*, pp. 55-87, 87-96, Editorial Vosgos, Barcelona. ISBN: 0-89729-511-0
- CORTÁZAR, JULIO (1966): «Para llegar a Lezama Lima», *Retrato de José Lezama Lima*, pp. 37-57, Taller El Ángel Editor Ltda., Colombia, 1998. (Sin ISBN)
- CRUZ MALAVÉ, ARNALDO (1991): «El destino del padre: künstlerroman y falocentrismo en *Paradiso*», *Revista Iberoamericana* LVII (154): 51-65; USA, ene.-marz. (Sin ISSN)
- CHIAMPI, IRLEMAR (1991): «Sobre la lectura interrumpida en *Paradiso*», *Revista Iberoamericana* LVII (154): 65-77; USA, ene.-marz. (Sin ISSN)
- DE LA CUEVA, OTILIA ET AL (2002): *Manual de Gramática Española*, t.2, 159 pp., Editorial Pueblo y Educación, La Habana. ISBN: 959-13-0775-6
- DICCIONARIO MANUAL GRIEGO-LATINO-ESPAÑOL DE LOS PADRES ESCOLAPIOS (1943): 2ª ed., pp. 612, 773, 889, Editorial Albatros, Buenos Aires. (Sin ISSN)
- DORRA, RAÚL (1989): «El estatuto del personaje», en Prada Oropeza, Renato (comp.): *La narratología hoy*, pp. 229-244, Editorial Arte y Literatura, La Habana. (Sin ISBN)

- DUCROT, OSWALD; TODOROV, TZVETAN (1974): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, pp. 259-264, Siglo XXI Editores., S.A., Buenos Aires. (Sin ISBN)
- ECO, UMBERTO (1991): *Tratado de semiótica general*, p. 370, Editorial Lumen, Barcelona. (Sin ISBN)
- _____ (1999): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, pp. 245-248, Editorial Lumen, Barcelona. ISBN: 84-264-1142-8
- GARCÍA MARRUZ, FINA (2010): «La poesía es un caracol nocturno», en Méndez, Roberto (comp.): *Valoración Múltiple. José Lezama Lima*, pp. 353-378, Editorial Casa de Las Américas, La Habana. ISBN: 978-959-260-299-1
- GARCÍA PONCE, JUAN (1998): «La fundación por la imagen», *Retrato de José Lezama Lima*, pp. 166-181, Taller El Ángel Editor Ltda., Colombia. (Sin ISBN)
- GENETTE, GÉRARD (1997): «La literatura a la segunda potencia», en Navarro, Desiderio (comp.): *Intertextualité*, pp. 53-63, Editorial Casa de Las Américas, La Habana. ISBN: 959-04-0039-6
- _____ (1998): *Nuevo discurso del relato*, pp. 66-78, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid. ISBN: 84-376-1603-4
- GHIANO, JUAN CARLOS (1970): «Introducción a *Paradiso* de Lezama Lima», en Simón, Pedro (comp.): *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. Serie Valoración Múltiple*, pp. 250-266, Editorial Casa de Las Américas, La Habana. (Sin ISBN)
- GLOWINSKI, MICHAL (2000): «Sobre los personajes», en Redonet, Salvador (comp.): *Selección de Lecturas de Investigación Crítico-Literaria*, pp. 413-425, Editorial Félix Varela, La Habana. ISBN: 959-258-126-6
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO (1984): «Lo cubano en *Paradiso*», *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, pp. 31-50, Editorial Fundamentos, Madrid. ISBN: 84-245-0402-x
- GONZÁLEZ, REYNALDO (1994): *Lezama Lima, el ingenuo culpable*, pp. 11-38, Editorial Letras Cubanas, La Habana. ISBN: 959-10-0079-0
- GREIMAS, A. J. (1989): *Del Sentido II. Ensayos Semióticos*, pp. 57-79, Editorial Gredos, Madrid. ISBN: 84-249-1409-0

- _____ ; COURTÉS, J. (1990): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, p. 121, Editorial Gredos, Madrid. ISBN: 84-249-0851-1
- HUERTA, DAVID (1998): «Trece motivos para Lezama», *Retrato de José Lezama Lima*, pp. 181-191, Taller El Ángel Editor Ltda., Colombia. (Sin ISBN)
- IBARRA, JORGE (1981): *Nación y cultura nacional*, p. 213, Editorial Letras Cubanas, La Habana. (Sin ISBN)
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE (1968): *El pelele: un personaje símbolo de Miguel Ángel Asturias*, pp. 319-327, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Zulia, Venezuela. (Sin ISBN)
- KRISTEVA, JULIA (1974): *El texto de la novela*, pp. 169-187, Editorial Lumen, Barcelona. ISBN: 84-264-1108-8
- _____ (1997): «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en Navarro, Desiderio (comp.): *Intertextualité*, pp. 1-25, Editorial Casa de Las Américas, La Habana. ISBN: 959-04-0039-6
- LEYVA GONZÁLEZ, DAVID (2010): *Virgilio Piñera o la libertad del grotesco*, pp. 39-87, Editorial Letras Cubanas, La Habana. ISBN: 978-959-10-1681-2
- LEZAMA LIMA, JOSÉ (1992): *Imagen y posibilidad*, pp. 132-137, Editorial Letras Cubanas, La Habana. ISBN: 959-10-0034-0
- LÓPEZ, CÉSAR (1966): «Sobre *Paradiso*», en Simón, Pedro (comp.): *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. Serie Valoración Múltiple*, pp. 182-190, Editorial Casa de Las Américas, La Habana, 1970. (Sin ISBN)
- _____ (2001): «Oppiano Licario o tres notas para un final presto», *Revista Unión* (44): 25-27, jul.-dic. ISSN: 00041-6770
- LOTMAN, IURI (1996): «El texto en el texto», *La Semiosfera. Semiótica de la cultura del texto*, t.2, p. 103, Ediciones Cátedra, Madrid. (Sin ISBN)
- MARTÍN VIVALDI, GONZALO (2002): «La descripción y su técnica», en Heras, Eduardo (comp.): *Los desafíos de la ficción*, pp. 507-514, Casa Editora Abril, La Habana. ISBN: 959-210-210-4
- MATEO PALMER, MARGARITA (2002): *Paradiso: la aventura mítica*, 272 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana. ISBN: 959-10-0734-5

-
- (2006): «Las palabras como peces dentro de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje», en Méndez, Roberto (comp.): *Valoración Múltiple. José Lezama Lima*, pp. 339-353, Editorial Casa de Las Américas, La Habana, 2010. ISBN: 978-959-260-299-1
- MOLINA, ALESSANDRA (1997): «Personajes femeninos de *Oppiano Licario*», *Revista Unión IX* (26): 63-69, ene-marz. ISSN: 00041-6770
- MONTERO, OSCAR (1991): «El *compromiso* del escritor cubano en 1959 y la corona de frutas de Lezama», *Revista Iberoamericana LVII* (154): 33-43; USA, ene.-marz. (Sin ISSN)
- NIEVES RIVERA, DOLORES (1995): «Los retratos intercalados en *Paradiso* y su función», *Revista de Literatura Hispanoamericana* (31): 41-51; Venezuela, jul.-dic. ISSN: 0252-9017
- ORTEGA, JULIO (1970): «Aproximaciones a *Paradiso*», en Simón, Pedro (comp.): *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. Serie Valoración Múltiple*, pp. 190-218, Editorial Casa de Las Américas, La Habana. (Sin ISBN)
- PELLÓN, GUSTAVO (1980): «*Paradiso*, un fibroma de diecisiete libras», *Hispanamérica IX* (25-26): 147-153. ISSN: 0363-0471
- PORRAS COLLANTES, ERNESTO (1994): «Definición e indefinición del personaje en *El periquillo Sarmiento*», *Thesaurus* (1): 90-96, 1998. ISSN: 0040-604x
- POUMIER, MARÍA (1996): «Foción Erasmo Lemus», *Revista Unión VIII* (25): 66-72, oct.-dic. (Sin ISSN)
- PRADA OROPEZA, RENATO (1989): «El estatuto del personaje», en Prada Oropeza, Renato (comp.): *La narratología hoy*, pp. 178-207, Editorial Arte y Literatura, La Habana. (Sin ISBN)
- PRATS SARIOL, JOSÉ (2001): «Del sentido visual en José Lezama Lima», *Revista Unión XII* (44): 13-19, jul.-dic. ISSN: 00041-6770
- RAMÓN RIBEYRO, JULIO (1970): «Notas sobre *Paradiso*», en Simón, Pedro (comp.): *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. Serie Valoración Múltiple*, pp. 175-181, Editorial Casa de Las Américas, La Habana. (Sin ISBN)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992): *Diccionario de la Lengua Española*, t.1 y 2, Editorial Espasa Calpe, S.A., Madrid. ISBN: 84-239-9200-4

- RENAUD, MARYSE (1984): «Aproximación a *Paradiso*: viaje iniciático y epifanía del sentido», *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, pp. 63-71, Editorial Fundamentos, Madrid. ISBN: 84-245-0402-x
- REPILADO, RICARDO (2002): «El lenguaje y la caracterización en Proust», en Heras, Eduardo (comp.): *Los desafíos de la ficción*, pp. 367-384, Casa Editora Abril, La Habana. ISBN: 959-210-210-4
- RÉVÈRAD, CONSTANZA (1991): «La negación de la condición trágica del personaje en *La tejedora de coronas*», *Lingüística y Literatura* (19-20): 121-140; Colombia, ene.-dic. ISSN: 0120-5587
- RODRÍGUEZ CORONEL, ROGELIO (2008): «Panorama de la novela entre 1959 y 1988», *Historia de la Literatura Cubana*, t.3, pp. 161-172, Instituto de Literatura y Lingüística «José Antonio Valdor», Editorial Letras Cubanas, La Habana. ISBN: 978-959-10-1536-5
- RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN (1992): «Juegos del espacio y estrategias del personaje en José Antonio Ramos Sucre», *Revista Iberoamericana* (159): 597-611; USA, abr.-jun. (Sin ISSN)
- _____ (1995): «*Paradiso* de José Lezama Lima: una pervivencia de la transgresión», *La Torre* (35): 465-483; Puerto Rico, jul.-sept. ISSN: 0040-9588
- SPERATTI, EMMA SUSANA (1990): «El esperpento», en Domínguez Ávila, José (comp.): *Selección de Lecturas de Literatura Española (siglos XIX y XX)*, pp. 295-317, Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara. (Sin ISBN)
- SUMELIAN, LEON (2002): «Los personajes en la ficción», en Heras León, Eduardo (comp.): *Los desafíos de la ficción*, pp. 313-331, Casa Editora Abril, La Habana. ISBN: 959-210-210-4
- TACCA, OSCAR (1985): *Las voces de la novela*, pp. 131-148, Editorial Gredos, S.A., Madrid. ISBN: 84-249-0959-3
- TEJA, ADA MARÍA (1999): «*Paradiso* y la cuestión del destino: tragedia, comedia epifanía», *Revista Hispánica Moderna* LII (1): 151-171; Nueva York. ISSN: 0034-9593

- ULLOA, JUSTO (1998): «Paradiso y la estética de la derivación», *Thesaurus* (1): 101-107; USA, ene.-marz. ISSN: 0040-604x
- VARGAS LLOSA, MARIO (1970): «Paradiso: una summa poética, una tentativa imposible», en Simón, Pedro (comp.): *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. Serie Valoración Múltiple*, pp. 169-174, Editorial Casa de Las Américas, La Habana. (Sin ISBN)
- VILLANUEVA, DARÍO (1997): «Glosario de narrativa y narratología», *Comentario de textos narrativos: la novela*, pp. 181-201, Ediciones Júcar, Gijón. (Sin ISBN)
- VITIER, CINTIO (1988 a): «Introducción a la obra de José Lezama Lima», *Crítica Cubana*, pp. 415-471, Editorial Letras Cubanas, La Habana. (Sin ISBN)
- _____ (1988 b): «Notas Finales», *Paradiso*, ed. crítica, pp. 469-531, Colección Archivos, UNESCO, España. ISBN: 84-00-06880-7
- _____ (1989): «Invitación a *Paradiso*», *Paradiso*, pp. V-XXVI, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002. ISBN: 959-10-0755-8
- WELLEK, RENÉ; WARREN, AUSTEN (1971): *Teoría Literaria*, pp. 221-270, Edición revolucionaria, La Habana. (Sin ISBN)
- YURKIEVICH, SAÚL (2007): *A través de la trama. Sobre vanguardias y otras concomitancias*, pp. 218-226, Editorial Iberoamericana, Madrid. ISBN: 978-84-8489-208-3
- _____ (1991): «La expresión americana o la fabulación autóctona», *Revista Iberoamericana* LVII (154): 43-51; USA, ene.-marz. (Sin ISSN)
- ZÉRAFFA, MICHEL (1971): *Novela y sociedad*, pp. 35-37, 86-95, Amorrortu Editores, Buenos Aires. (Sin ISBN)

En Internet:

- ÁLAMO FELICES, FRANCISCO (2006): «La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas», *Revista Signa* (15): 189-213 en <http://caracterizaciónwww.cervantesvirtual.com> (obtenido el 4 de julio de 2010)
- ÁLCANTARA, JOSÉ RAMÓN (s/f): «Transmutación textual: la lectura de *Paradiso* de José Lezama Lima como rito de iniciación» en

- <http://www.uia.mx/campus/publicaciones/alertexto/pdf/jralcantara.pdf> (obtenido el 4 de julio de 2010)
- ARISTÓTELES (s/f): *Ética a Nicomaco*, Proyecto Espartaco, Biblioteca del IRC en la red Undernet en <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/650.pdf> (obtenido el 21 de mayo de 2011)
- BURAKOFF, ROSA (2008): «La función del referente cervantino en la caracterización de don Lope», *Iberoamérica Global* (1): 130-137 en http://iberoamericaglobal.huji.ac.il/num1/art10_rosi.pdf (obtenido el 8 de mayo de 2010)
- CORTIJO TALAVERA, ADELA (2002): *El sistema de personajes en la obra narrativa de Boris Vian. La constelación de personajes en las novelas firmadas Boris Vian* en http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/9831/TESIS_PE.PDF?sequence=1 (obtenido el 21 de mayo de 2011)
- GONZÁLEZ CRUZ, IVÁN (2010): «Lezama y el cinematógrafo», *Letras* 1 (4) en <http://www.proyectolettral.es/revista/descargas.php> (obtenido el 4 de julio de 2010)
- GONZÁLEZ TORRES, DAVID (s/f): «El retrato literario, el espejo que refleja con palabras al personaje de nuestras ficciones» en <http://letrasyalgomas.foro.es.net> (obtenido el 28 de marzo de 2011)
- ESPERT GUERRERO, LETICIA (2010): «Algunos rasgos atípicos en la caracterización de personajes femeninos en Menandro», *Philologica Urcitana* (3): 13-41 en <http://www.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr03.Espert.pdf> (obtenido el 8 de mayo de 2010)
- LAMB, RUTH S. (1971): «El mundo mítico en la nueva novela latinoamericana», *AIH Actas IV* en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_010.pdf (obtenido el 21 de mayo de 2010)
- LEO, JULIETA (2008): «Los símbolos incuestionados en *Paradiso* de José Lezama Lima», *Revista de Humanidades* (24): 13-31; *Tecnológico de Monterrey* en <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?;Cve> (obtenido el 28 de diciembre de 2010)
- _____ (2009): «*Paradiso*, grimorio antillano de José Lezama Lima. Otra perspectiva del hermetismo en el lenguaje *paradisíaco*», *Anales de Literatura*

- Hispanoamericana* (38): 237-260 en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02104547> (obtenido el 28 de diciembre de 2010)
- MÉNDEZ, ROBERTO (2006): «*Paradiso*, cuarenta años», *La Jiribilla de papel* (60) en <http://www.lajiribilla.co.cu> (obtenido el 23 de enero de 2011)
- ÑÍGUEZ BERNAL, ANTONIO (s/f): «La nueva literatura hispanoamericana: estado actual y perspectivas» en <http://revistas.ucm.es/ghi/02116111/articulos/QUCE8787220037A.PDF> (obtenido el 21 de mayo de 2011)
- ROSAS JIMÉNEZ, CARLOS ALBERTO (s/f): «Los epítetos como recursos literarios a partir de los cuales se construye a Zeus como deidad olímpica», *Revista de Aula de Letras, Humanidades y Enseñanza* en <http://www.auladeletras.net/revista/articulos/rosas.pdf> (obtenido el 21 de mayo de 2011)
- RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN (s/f): «*Paradiso* o la aventura de la imagen» en <http://aventuradelaimagenrevistas.ucm.es> (obtenido el 4 de julio de 2010)
- VISCA, ARTURO SERGIO (s/f): «El retrato en literatura», *Asir*; Revista de literatura en http://letras-uruguay.espaciolatino.com/visca/retrato_literatura.htm (obtenido el 28 de marzo de 2011)

ANEXO 1

«RETRATO DE JOSÉ CEMÍ»

No libró ningún combate, pues jadear
fue la costumbre establecida entre su hálito
y la brisa o la tempestad.

Su nombre es también Thelema Cemí,
su voluntad puede buscar un cuerpo
en la sombra, la sombra de un árbol
y el árbol, que está a la entrada del Infierno.

Fue fiel a Orfeo y a Proserpina.

Reverenció a sus amigos, a la melodía,
ya la que se oculta, o la que hace temblar
en el estío a las hojas.

El arte lo acompañó todos los días,
la naturaleza le regaló su calma y su fiebre.

Calmoso como la noche,
la fiebre le hizo agotar la sed
en ríos sumergidos,

pues él buscaba un río y no un camino.

Tiempo le fue dado para alcanzar la dicha,
pudo oírle a Pascal:

los ríos son caminos que andan.

Así todo lo que creyó en la fiebre,

lo comprendió después calmamente.

Es en lo que cree, está donde conoce,

entre una columna de aire y al piedra del sacrificio.

ANEXO 2

MODELO DE EJES SEMÁNTICOS. RICARDO FRONESIS Y EUGENIO FOCIÓN

Ejes Semánticos	Personajes	
	Fronesis	Foción
Superioridad intelectual	+	+
Pensamiento activo	+	*
Prudencia	+	-
Serenidad	+	-
Templanza	+	-
Sabiduría	+	+
Virtud	+	-
Nobleza	+	+
Lujuria	*	+
Homosexualidad	-	+
Neroniano	-	+
Autodestrucción	-	+
Entereza	+	+
Demonismo	-	+

Leyenda

+ polo positivo

- polo negativo

* no marcado

ANEXO 3

«VERSOS ORACULARES»

Fronesis, el corredor,
se adelanta con la jabalina.
pero yo soy de la tribu de los Oxirrincos,
tengo el hocico puntiagudo,
ed elli aves del cul fatto trombetta.
Pero no, se adelanta frente al jabato,
¿no es el dueño de la jabalina de oro?
¿Y yo? Un puerco con colmillos
para la trompa de caza,
el adorador de Anubis,
dios del camino del ano.

ANEXO 4

ESTRUCTURA BÁSICA COMPLEJA

I**II****III**

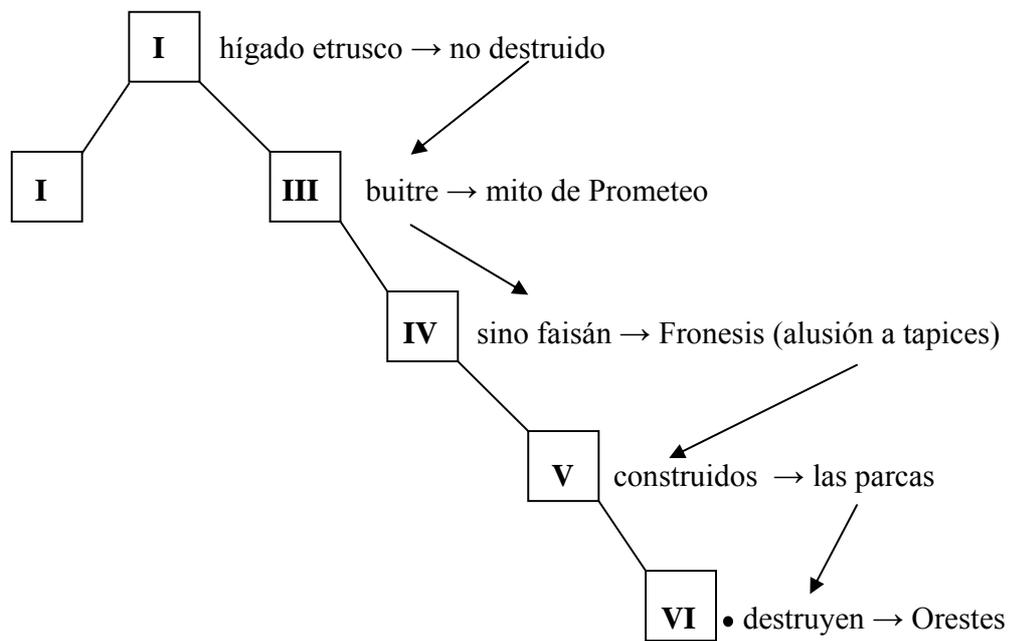
Soy un hígado etrusco, donde los hechiceros hacían adivinaciones, destruido no por un

IV**V**

buitre sino por un faisán que se mueve en una tapicería, donde cada hilo está

VI

elaborado por las devanadoras que han jurado mi destrucción.



ANEXO 5

MODELO DE EJES SEMÁNTICOS. JOSÉ CEMÍ Y OPPIANO LICARIO.

Ejes Semánticos	Personajes	
	Cemí	Licario
Superioridad intelectual	+	+
Creación poética	+	+
Voluntad	+	*
Criollez	+	+
Sabiduría	+	+
Sensibilidad espiritual	+	+
Capacidad de observación	+	+
Don del tiempo	+	+
Magisterio	-	+
Enajenación	*	+
Ingenio	+	+

Leyenda

+ polo positivo

- polo negativo

* no marcado

ANEXO 6

LA CAÍDA DE ÍCARO

PIETER BRUEGHEL EL VIEJO (1525-1569)

