

Lo cubano en *Paradiso*

Roberto González Echevarría (Yale University)

1

De pocos autores puede decirse que lo nacional forma parte esencial de su poética sin caer en engorrosas disquisiciones, dominadas más por la emoción o el fervor que por el juicio crítico. Lezama es, sin duda, uno de ellos. Fuentes, Cortázar, el propio Octavio Paz, hacen del tema de lo mexicano o lo argentino una preocupación que tiende a rebasar sus textos literarios, para cobrar verdadera energía intelectual en formulaciones ensayísticas. Lo nacional en estos escritores antecede o excede a la obra literaria: es una “precondición” crítica o una resultante temática, una especie de residuo. Pero no es la obra misma. Lo más interesante en estos escritores reside precisamente en ese juego mediante el cual el interés por definir lo nacional queda siempre fuera de la obra. En ese juego —no doy a la palabra connotación negativa— está inscrita la mejor crítica latinoamericana, en el sentido más amplio posible de este término. Se enfrentan en los textos de estos autores un saber con un conocer, la pasión crítica con la literatura. No ocurre lo mismo en Lezama, para quien no hay distinción entre el saber de la crítica y el conocer de la literatura; para quien, en fin, el conocimiento poético no sólo precede, sino que siempre supera al saber. Y ese conocimiento poético está estrechamente atado a lo nacional, no como algo que se anticipa o antecede al texto, sino como algo que es inseparable de él.

El tema de lo cubano está presente en Lezama desde el principio de su obra, y obedece en parte a circunstancias históricas, además de aparecer en un contexto de meditaciones continentales y nacionales sobre las culturas hispanoamericanas. La obra de Lezama se inicia en un clima de desilusión muy distinto al de optimismo y euforia de sus antecesores más inmediatos, los escritores de la vanguardia, que en los años veinte habían hecho del fervor artístico y político un credo. Cuando los jóvenes de la década de los veinte se inician en el mundo del arte y la política, todo era posible. La lucha contra Machado iba a romper con la catastrófica república a que había degenerado Cuba después de la independencia. El tirano polarizaba y encarnaba las peores características de esa república: monocultivo, caudillismo, corrupción y, sobre todo, dependencia y sumisión ante el Coloso del Norte. La lucha contra Machado era una lucha contra todo eso y, por lo tanto, estaba animada por la esperanza de reemplazarlo por todo lo opuesto. Ruptura radical, nuevo comienzo.

Un fenómeno paralelo ocurría en las artes. El arte nacional había de ser distinto, nuevo, en el sentido más radical. De todos los ismos, ninguno

más pleno de esperanzas de renovación que el Afroantillanismo, que ofrecía la posibilidad implícita nada menos que de ver el mundo desde una perspectiva nueva, no europea. Hubo muertos y grandes sufrimientos, pero también esperanzas y euforia; pasión. Y, sobre todo, en Machado, una figura visible del mal. Lo cubano era una degeneración de los ideales de la independencia que se alojaba en la figura de este dictador, que había convertido en farsa las tragedias de las guerras de independencia. Pero el tirano cayó y los cambios no se produjeron; es más, la caída misma no tuvo el aura de catarsis colectiva que se esperaba. La insidiosa injerencia norteamericana —los Estados Unidos ocupaban todavía Haití a principios de los treinta, habían convertido Puerto Rico en colonia y controlaban la política cubana— hizo que el tan ansiado milenio se convirtiera en tragicomedia de fugas, pactos bochornosos y dimisiones. Las grandes esperanzas de los años veinte se convirtieron en las profundas y amargas desilusiones de los treinta. La revolución terminó *not with a bang, but with a whimper*, y el parto histórico engendró pentarquías, sargentos aupados a caudillos, claudicaciones, a la vez que muertes irreparables. Cuando Lezama publica, en 1935, su primer ensayo, no hay ni héroes en los que depositar esperanzas ni tiranos sobre los cuales hacer recaer la responsabilidad del mal. El mesianismo de los líderes de los veinte, el milenarismo de otros inspirados por ideologías historicistas, no había alcanzado concreción en la realidad. No había habido ruptura radical ni nuevo comienzo, y, por lo tanto, era difícil lubricar las asperezas de la realidad con la esperanza o el deseo. La crisis, cuando Lezama empieza a escribir, era más profunda que en los años veinte, porque las soluciones no eran tan claras ni se vislumbraban en un futuro próximo. Era, sobre todo, una crisis distinta porque, a diferencia de la de los veinte, surgía de una gran desilusión. La pesquisa sobre lo cubano tenía necesariamente que ser más compleja, menos confiada en soluciones simples y, sobre todo, menos dependiente en la posibilidad de una ruptura radical. En contraste con la vanguardia, que tendía a funcionar a base de violentas exclusiones, la meditación de Lezama sobre lo cubano es más de inclusión que de exclusión, más de recuperación que de desecho. Es, como veremos, una labor de síntesis.

El interés de Lezama por lo cubano está evidentemente vinculado a la elaboración de una poética y se manifiesta, sobre todo, en sus textos literarios; pero su contexto más inmediato son obras no explícitamente literarias que el poeta incorpora a su meditación. En algunos casos, estos textos son paralelos o derivados del propio Lezama. Los textos principales que se ocupan de lo cubano, a veces inclusive en relación a la literatura, son, a mi modo de ver, en orden cronológico: *Azúcar y población en las Antillas* (1924), de Ramiro Guerra; *Indagación del Choteo* (1928), de Jorge Mañach; *Americanismo y cubanismo literario* (1931), de Juan Marinello;

“Factores humanos de la cubanidad” (1939) y *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de Fernando Ortiz, y, por supuesto, como obra afín a la de Lezama, *Lo cubano en la poesía* (1958), de Cintio Vitier. Los textos del propio Lezama que asimilan, es decir, que transmutan estos citados, son muchos —casi diría todos—; pero quisiera concentrar mi atención aquí en Paradiso, que es la obra mayor de Lezama. Mi intención es observar cómo Lezama busca formular una poética a través de *Paradiso* que a la vez sea una definición de lo cubano, y cómo esa definición, implícita en la obra misma, ha incorporado algunos de los textos mencionados, sobre todo el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de Ortiz. La búsqueda de esa confluencia entre lo cubano y lo poético se hace más fácil en *Paradiso*, porque en su novela Lezama ha dejado un vasto panorama de la historia de Cuba, a la vez que la biografía de José Cerní, poeta incipiente en quien culmina esa historia. No se me escapa que hay una evidente circularidad en mi empresa; es una circularidad, sin embargo, presente en el texto mismo de Lezama, donde lo poético y lo cubano coinciden obsesivamente. Esta circularidad es parte esencial de lo que me propongo explicitar, no un mero escollo metodológico; debe resultar claro que, para evitar el hermetismo y el mareo de lo tautológico, tendré que violarla en más de una ocasión, mientras que en otras me entrego a ella.

Es evidente que hay por toda la obra de Lezama elementos de lo que pudiéramos denominar lo cubano, entendiendo el término como el cúmulo de hábitos, sensaciones, objetos e historia de la isla. Estos elementos, vistos así en su conjunto, pueden ser un poema extraordinario sobre el Valle de Vinales, o la descripción simbólica de cómo se agrupan, en relación al Zodíaco, doce orquestas de carnaval alrededor del Parque Central, o el empleo de la manera más natural, y sin jerarquías, de todo el registro del habla cubana. Se incluyen en esta categoría, aún vaga, los ensayos y novelas en que Lezama intenta fundar una mitología insular, como hace con las figuras de Isabel de Bobadilla y Hernando de Soto; o medita sobre el vínculo entre la poesía cubana y Cuba, como en el sugestivo ensayo-prólogo a la *Antología de la poesía cubana*; o aun la creación de una deidad cubana tutelar, el Ángel de la Jiribilla. Lezama, para quien nacer en Cuba era una “fiesta innombrable”, no se cansó de nombrar esa fiesta. Pero es sólo en *Paradiso* —y en *Oppiano Licario*, desde luego— donde Lezama moviliza todo su vasto y minucioso sistema poético, conjuntamente con una visión amplia, todo abarcadora, de la historia cubana, utilizando para ello no sólo ya la poderosa maquinaria alusiva de su lenguaje, sino la narración —a nivel sinfónico, podría decirse— de los avatares de varias familias cubanas; sobre todo, de dos. Aunque Lezama no termina *Paradiso* hasta los años sesenta, su meditación sobre lo cubano parte de los treinta y de la crisis antes mencionada. Por ser una versión poética de esa historia, su vínculo

con ella es muy estrecho y concreto: toda la historia de Cuba, sobre todo desde principios del siglo XIX hasta la crisis de los treinta, está inscrita en *Paradiso*. De ella y en ella emana, creo yo, la fuerza de la novela y su difícil pero tenaz solidez. Aunque cronológicamente se salga de los esquemas de la historia de la literatura, *Paradiso* se plantea y resuelve de manera radicalmente original preguntas que el criollismo y la novela de la tierra se plantearon. Mi lectura de la novela pretende esbozar cómo Lezama formula la pregunta clave de la literatura hispanoamericana: ¿cómo fundar una tradición que sea a la vez tradicional y nueva?

2

La narración en *Paradiso* se desplaza hacia el momento en que José Cerní recibe de Oppiano Licario el poema que eslabona su presente con la muerte del Coronel. Cerní adquiere presencia a través de ese vehículo poético, que lo vincula con su padre. La historia de Cerní, sobre todo en los últimos capítulos de la novela, es la del artista adolescente, la del poeta en ciernes en busca de la encrucijada entre la tradición y su novedad. Su contacto, a través de la poesía, con el Coronel, le restablece a un origen, dándole concreción textual, mediante el poema de Licario, a una memoria que lo define, que da peso a sus palabras, que las ata a la tradición. Esa tradición con la cual se ve súbitamente relacionado Cerní la constituye, en la novela, la historia inmediata de su familia; pero su familia es, a su vez, una síntesis de lo cubano, si por ello entendemos una imaginación poética anclada en una realidad histórica, una imaginación creadora que parte de lo contingente. Así como Cerní se vincula a la tradición encarnada por su padre a través del poema de Licario, *Paradiso* se erige sobre lo cubano tal y como éste ha sido definido por la tradición literaria cubana, sobre todo por el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de Fernando Ortiz.

Como *Cien años de soledad*, *Paradiso* es, sobre todo, una prolija crónica familiar, que se remonta al padre de Cambita (Carmen Álate), oidor de la Audiencia de Puerto Rico, y los antepasados ingleses y pinareños de Eloísa Ruda Méndez, y desemboca en José Cerní: “Las dos familias, al entroncarse, se perdían en ramificaciones infinitas, en dispersiones y reencuentros, donde coincidían la historia sagrada, la doméstica y las coordinadas de la imagen proyectadas a un ondulante destino” (Página 88)¹. Hacia atrás, por el lado de los Olaya, la “palabra oidor marcaba un confín, el límite de la familia donde ya no se podían establecer más precisiones en sangre y apellidos” (Página 62), mientras que hacia adelante, Rialta “comenzaba un extenso trezado laberíntico, del cual durante cincuenta años,

¹ De *Paradiso* cito siempre de la edición contenida en las *Obras completas* I. Madrid: Aguilar, 1977.

ella sería el centro, la justificación y la fertilidad” (Página 170). Esa unidad, cuyo centro es Rialta, se produce con su matrimonio con el Coronel, donde la circularidad de los anillos significa que “la vida de uno se abalanzase sobre la del otro a través de la eternidad del círculo, sintieron por la proliferación de los rostros familiares y amigos, el rumor de la convergencia en la unidad de la imagen que se iniciaba” (Página 171). El producto de esa unión es Cerní, “que era el hombre que mejor había dominado el tiempo, un tiempo tan difícil como el tropical —donde Saturno siempre decapita a Cronos—” (Página 458). Cerní es la síntesis de “un cubano ingeniero, con la disciplina de un militar de escuela europea, con abuelo vasco enriquecido por su trabajo al frente de un central, ligado a su vez con familia de libertadores por su esposa de excepcional delicadeza moral y física” (Página 459). Si Cerní es el punto donde confluyen estas familias, la historia de esa confluencia —*Paradiso*— es una síntesis de lo cubano.

En el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Fernando Ortiz esboza una visión de Cuba y de lo cubano a partir de las dos plantas que constituyen la base de la economía de la isla. El ensayo de Ortiz se basa en el contraste extremo —la oposición binaria, diríamos hoy— entre las dos industrias a todo nivel, desde la apariencia misma de las plantas hasta la forma de consumirlas. Pero el contraste más significativo que establece Ortiz es el modo de producción de cada industria, y el impacto de éste en la historia de Cuba:

Para la economía cubana, también profundos contrastes en los cultivos, en la elaboración, en la humanidad. Cuidado mimoso en el tabaco y abandono confiante en el azúcar; faena continua en uno y labor intermitente en la otra; cultivo de intensidad y cultivo de extensión; trabajo de pocos y tareas de muchos; inmigración de blancos y trata de negros; libertad y esclavitud; artesanía y peonaje; mano y brazos; hombres y máquinas; finura y tosquedad. En el cultivo: el tabaco trae el veguerío y el azúcar crea el latifundio. En la industria: el tabaco es de la ciudad y el azúcar es del campo. En el comercio: para nuestro tabaco todo el mundo por mercado, y para nuestro azúcar un solo mercado en el mundo. Centripetismo y centrifugación. Cubanidad y extranjería. Soberanía y coloniaje. Altiva corona y humilde saco (Página 5)¹.

Una página antes, Ortiz ha ofrecido una síntesis de los contrastes a niveles más variados que establece entre el azúcar y el tabaco, que, según

¹ Cito de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales), intr. Bronislaw Malinowski (La Habana: Dirección de Publicaciones Universidad Central de Las Villas, 1963). La primera edición es de 1940.

veremos, son de especial pertinencia al leer *Paradiso*:

La caña de azúcar y el tabaco son todo contraste. Diríase que una rivalidad los anima y separa desde sus cunas. Una es planta gramínea y otro es planta solanácea. La una brota de retoño, el otro de simiente; aquélla de grandes trozos de tallo con nudos que se enraizan y éste con minúsculas semillas que germinan. La una tiene su riqueza en el tallo y no en sus hojas, las cuales se arrojan; el otro vale por su follaje, no por su tallo, que se desprecia. La caña de azúcar vive en el campo largos años, la mata de tabaco sólo breves meses. Aquélla busca la luz, éste la sombra; día y noche, sol y luna. Aquélla ama la lluvia caída del cielo; éste el ardor nacido de la tierra. A los cañutos de la caña se les saca el zumo para el provecho; a las hojas de tabaco se les saca el jugo porque estorba. El azúcar llega a su destino humano por el agua que lo derrite, hecho un jarabe; el tabaco llega a él por el fuego que lo volatiliza, convertido en humo. Blanca es la una, moreno es el otro. Dulce y sin olor es el azúcar; amargo y con aroma es el tabaco. ¡Contraste siempre! Alimento y veneno, despertar y adormecer, energía y ensueño, placer de la carne y deleite del espíritu, sensualidad e ideación, apetito que se satisface e ilusión que se esfuma, calorías de vida y humaredas de fantasía, indistinción vulgarota y anónima desde la cuna e individualidad aristocrática y de marca en todo el mundo, medicina y magia, realidad y engaño, virtud y vicio. El azúcar es *ella*; el tabaco es *él*... La caña fue obra de los dioses, el tabaco lo fue de los demonios; ella es hija de Apolo, él es engendro de Proserpina... (Página 4).

Creo que podrían resumirse los contrastes de Ortiz de la manera siguiente: el azúcar es poder, vitalidad, indiferenciación, mientras que el tabaco es delicadeza, diferencia, arte, intelecto e inspiración. El tabaco es religión y arte:

En el fumar de un tabaco hay una supervivencia de religión y magia: las de los behiques cubanos. Por el fuego lento que lo quema es como un rito expiatorio. Por el humo ascendente a los cielos parece evocación espiritual. Por el aroma, que encanta más que el incienso, es como un sahumero de purificación. La sucia y tenue ceniza final es una sugestión funeraria de penitencia tardía (Página 17).

Y:

El azúcar no busca el arte, ni para su envase ni para su consumo [...] El azúcar adopta la forma de su continente, bocoy, caja, saco o azucarera; en

cambio, en el tabaco es el envase el que se ajusta más y más al producto contenido, llegando a veces a ser singular, tan sólo para un cigarro. Así con estas cajitas que encierran nada más que un tabaco, como los ataúdes que son para un solo cuerpo incinerable...” (Página 46).

Aparte de estas cajitas, sabemos que todo un arte surge en relación a los cromos que ornamentan las cajas de tabaco y las vitolas o anillos que ciñen los tabacos mismos.

Si seguimos detenidamente los avatares de la familia de Cerní, de esa familia cuya unidad va a ser dada por el Coronel y preservada por Rialta, podemos observar inmediatamente que se juntan en ella el tabaco y el azúcar de acuerdo con el mismo esquema contrapuntístico de Ortiz. Por parte de padre, el Coronel José Eugenio descende del vasco José María Cerní, dueño de ingenio azucarero, y de Eloísa Ruda Méndez, pinareña de familia de vegueros. Como dice Alberto Olaya sobre el Coronel: “No hay mucho que contar, no tiene padre ni madre. Su padre era el dueño del Central Resolución, y su madre, descendiente de ingleses, se dedicaba en Pinar del Río a cuidar las hojas del tabaco y las flores azules. No le he preguntado más, no creo que me interese nada más de su vida” (Página 150). El rotundo final de la aseveración de Olaya es, en cierta medida, justo: la síntesis que acaba de hacer de la vida de José Eugenio no podía ser más completa. Síntesis, por supuesto, a la que no se pueden sustraer las muertes de José María y de Eloísa, como tampoco la del Coronel mismo: si el contrapunteo del tabaco y el azúcar constituye esa tradición a la que tiene acceso José Cerní a través del poema de Licario, esa tradición incluye y hasta se constituye mediante una historia, una sucesión; como advierte la abuela Munda, “cada familia tiene un ordenamiento en la sucesión” (Página 104). Quiero decir que contrapunteo no significa una oposición estática, sino un devenir —trágico en el caso de la familia de Cerní— que conduce a un conocimiento del que no está ausente la muerte. No es casual que se diga, como vimos antes, que en las dispersiones y reencuentros de la familia coinciden la “historia sagrada” con la “doméstica”. En efecto, el contraste entre el tabaco y el azúcar genera una historia hecha de acontecimientos de patético dramatismo que conjuran y conforman una historia que los hace comprensibles, que los convierten en un conocimiento, pero que no consigue con ello abolir su misterio y la tragedia. La confluencia de las dos familias, la primera unión que se realiza en el matrimonio de José Eugenio con Eloísa, se presenta en la novela mediante una tipología que, sin dejar de ser cubana y seguir dentro del contrapunteo de Ortiz, es precisamente de origen bíblico.

En la penosa discusión entre Luis Ruda y su madre Munda Méndez sobre la pensión dejada por José María para su hijo el futuro Coronel,

Luis da una versión de la historia del lado pinareño de la familia, cuya base tipológica es el Éxodo:

De pronto, aquel mundo vegetativo sintió los agujonazos de la energía acumulada por el vasco, pues causaba la impresión de un embutido lleno de densas nubes eléctricas. Así nuestra familia pudo abandonar la gruta pinareña para bajar al desierto del centro, y comunicada esa energía a nuestros músculos somnolientos, pudimos resistir lo calcáreo, los abri-llantados esqueletos tatuados por las hondonadas (Página 106).

Ese desierto del centro no es otro que las sabanas villaclareñas, de Colón en la antigua provincia de Matanzas, hacia el Noroeste, la zona cañera de Sagua la Grande, donde se encuentra el Central Resolución. No es la única vez que esa región aparece en *Paradiso* como desierto. La propia abuela Munda, en la crónica familiar que le hace al infante José Eugenio, se expresa así:

Un día llegó toda la *troupe* pinareña de los Méndez al Resolución, y aquellas escandalosas y malolientes extensiones de verdes, aquellos sembradíos de caña vulgarota y como regalada por la naturaleza, para nosotros que estábamos acostumbrados a un paisaje muy matizado, al principio nos desconcertó, pero acabamos sometiéndonos a la decisiva extensión de sus dominios (Páginas 92-93).

Mucho más adelante en la novela, cuando Foción viaja a Santa Clara para visitar a Fronesis, se lee:

De allí [es decir, de Colón] a Santa Clara, a la misma ciudad, el camino se hacía seco, rasante, desértico. El esqueleto y el vegetal quemado ascendían de la tierra que crujía para ahogar la semilla. [...] En el recorrido más silencioso de la zona desértica Foción pudo oír algunas voces distintas (Página 486).

No podemos permitir que la lectura tipológica borre la marca de la contingencia histórica real presente en esta cita; el “esqueleto y el vegetal quemado” alude aquí a que esta región, antes boscosa, fue talada y quemada por el avance de la industria azucarera, que necesitaba los terrenos para caña y la madera para energía¹. En todo caso, es evidente que la confluencia de las dos familias no es una mera adición, sino que esboza una

¹ Ver al respecto Manuel Moreno Friginals, *El ingenio Complejo económico-social cubano del azúcar* I. La Habana: Editorial Ciencias Sociales (1978): 157-163. El Central Resolución estaba cerca, precisamente, de Quemado de Güines.

historia; historia que, a su vez, es una reminiscencia del Éxodo. No sé hasta qué punto pueda llevarse el paralelo con el relato bíblico: sin duda, resultaría algo mecánico buscar más detalles en común, ya que lo importante aquí parece ser la elaboración de una historia de fundación cubana. En el propio Ortiz ya hay una sugerencia que puede llevar a la metáfora del desierto cuando dice que “el azúcar es común, informal e indistinta” (Página 23). El tabaco se somete al azúcar; los finos pinareños caen bajo el imperio del rudo vasco José María; ocurre lo que la abuela Munda llama “lucha de paisajes” (Página 96). La síntesis no es final, sino principio. La violencia sufrida por los Méndez al bajar al desierto central inicia una serie de muertes que jalonan la novela. La primera en morir es la propia Eloísa; luego muere el vasco José María, inconsolable por la muerte de su esposa; estas muertes prefiguran la gran muerte en *Paradiso*, la del propio Coronel José Eugenio, que ocurre en la más profunda soledad, en una suerte de exilio en Pensacola, Florida. El azúcar-desierto augura muertes:

Su tutor comercial [de don Andrés], Michelena, decía que el azúcar era como la arena y que su suerte dependía del frío que sintiesen las cordilleras de la luna. Que el colibrí, señor del terrón, pasa del éxtasis a la muerte. Y que el cubano, en un sarcófago de cristal rodeado de bolsitas de arena en dulce, está como extasiado, tirado por cuatro imanes (Página 154-155).

Si el azúcar representa el poder, la fuerza expansiva de los Cerní, la voluntad que los lleva a la muerte, el tabaco representa no sólo la delicadeza de Eloísa, sino la propensión al arte, a la filosofía, al conocimiento de lo oculto; a cierta obsesión hermenéutica y diabólica asociada en la novela con la poesía. José Eugenio musita:

...hay algo en esas evocaciones que me trae la pinta de mi madre. Su fineza, la familia toda dedicada a producir el fino espesor de la miel, la querendona hoja de tabaco, las hacía vivir como hechizadas. Sus obsesiones por la estrella, la ternura retadora, el convidante estoicismo, van por esa misma dirección. Me acuerdo cuando el Coronel Méndez Miranda, primo de mi madre, visitaba el Resolución, mi padre se alejaba, como quien respeta una fuerza extraña, se le esfumaba la adecuación (Páginas 162-163).

Luis Ruda, por su parte, dice que su “familia se había convertido en una hoja descifrando el rocío, voluptuosa traducción que hacía muy espaciadamente” (Página 106). La vieja Munda, a su vez, recuerda que:

Mi padre se levantaba a las cinco de la mañana, pues cuando el alba era ya demasiado apoyada se tornaba muy irritante para las hojas de tabaco,

recibir al mismo tiempo el riego del aguamanil. Mi padre lo hacía con el cuidado de quien descifra una antigua escritura. Toda mi familia se había vuelto lenta y misteriosa como el cuidado de las hojas” (Páginas 95-96).

Don Andrés Olaya, con una clara alusión al ser americano o cubano, dice de los Méndez que “era un encantamiento que una familia se dedicase al cultivo de las hojas. Que las hojas, entre nosotros, donde había tan pocas raíces, las reemplazaban. Que las raíces al aire le parecía que echaban tierra en las nubes” (Página 154). El tabaco es lectura, desciframiento y creación de la tradición —no por azar se habla de hojas, de lectura, de traducción—. Esas hojas que suplantán las raíces ausentes, o que se convierten en raíces aéreas, son la elaboración de una lectura y una escritura cubanas, es decir, americanas, sin pasado europeo. El tabaco es autóctono, no sólo de América, sino de las Antillas mismas; sus hojas son como pergaminos antiguos que salvaguardan una nueva tradición. La enervación que produce su consumo, y el humo mismo —surgido evidentemente del fuego creador—, son elementos clave en *Paradiso*, que van siempre asociados al misterio, a la noche y a la poesía. El paraíso pinareño de los Méndez lega a Cerní el arte, así como el desierto viñaclareño del abuelo vasco la voluntad y la fuerza. Como dice Ortiz, “el tabaco busca el arte; el azúcar lo evita” (Página 44).

La relación del tabaco con el arte se establece a varios niveles, que van desde alusiones a los famosos cromos de las cajas de tabaco al origen mismo de la poesía; todos los personajes de naturaleza creadora en la novela están asociados al tabaco. Entre los emigrados de Jacksonville se cultiva lo cubano en cierta iconografía que incluye “las alegorías de las cajas de tabaco, con la imaginación del período María Cristina: una gran rueda de carreta homérica se recuesta en un trono, donde el rey esboza que se va a poner de pie para descorrer una cortina, tambaleándose la corona” (Página 82). Cuando el presidente Estrada Palma llega al baile de los Olaya, “atravesaba la sala de baile con la lentitud de una reverencia gentil en el ornamento de una caja de tabaco” (Páginas 146-147). Estas alusiones, sin embargo, apenas nos preparan para dos de los pasajes de mayor brío en la novela, cuando la historia de Cerní y sus compañeros va haciéndose cada vez más la historia de su advenimiento a la poesía. El primero es cuando Fronesis tira al mar la camiseta con el agujero que ha utilizado para lograr su unión con Lucía. Como es sabido, el mar deglute la camiseta, en un acto en que parecen fundirse la fecundidad representada por el propio mar, que aparece como una serpiente fálica, y los círculos hechos por el hombre en la tela que le arroja. La percepción más nítida del encuentro entre la camiseta y el mar la tiene Fronesis gracias al cigarro que enciende en su garita un centinela:

Fronesis ya no podía vislumbrar la camiseta de doble círculo destruida por la serpiente marina. El centinela en la garita, al encender otro cigarro, parecía hacer contacto con el pez fuera del agua, estableciendo un momentáneo arco voltaico donde la serpiente fálica mostraba en la sucesión de sus collarines las pulgadas de penetración en las vértebras del ulular protoplasmático. Sobre la cuerda del arco voltaico, tendido entre el cigarro del centinela y la cola astillada del pez, las máscaras de los cuerpos ectoplasmáticos mostraban extrañas abolladuras, cicatrices, lamparones inflamados. En la cresta del arco voltaico danzaban sus borronaduras las concentraciones del fósforo nocturno, inmensa piel sin ojos, pero ornada de mamas tan numerosas como las estrellas. Después, a un lado del arco voltaico, caía la máscara. Al otro lado caía el cuerpo, saco de arena, paquete de piedra molida, acrecentado por la humedad hidratante. En realidad no era un cuerpo el que caía, sino un embrión de arena, unguento lunar y tachonazos de fósforo (Página 419).

El fuego del cigarro del centinela ha creado un puente de luz entre lo estelar y lo marino, devolviéndole a Fronesis, como en una visión, una especie de armonía cósmica en el momento mismo de su acoplamiento. La metáfora del arco voltaico sirve para establecer la dualidad, el choque entre fuerzas contrarias de cuya unión surge el calor y la luz. La “vitola desmesurada” (Página 420) del centinela es la que pone en movimiento esta visión, que anonada a Fronesis y le hace caer en un “encogimiento placentario” (Página 420). A partir de este tipo de relación que conduce a la imagen los adolescentes descubren el misterio de la poesía. Como los Méndez ante las hojas de tabaco, Fronesis lee esta imagen que de súbito provoca la lumbre del centinela.

El segundo pasaje, cuyo protagonista es Cerní, está aún más directamente relacionado que el anterior a la creación de una conciencia poética. Se trata de aquél en que Cerní observa “dos tabaquetas con grabados alusivos a las delicias de los fumadores” (Página 502), unos de esos “días que lograba esos agrupamientos donde una corriente de fuerza lograba detenerse en el centro de una composición” (Página 500). El enigmático pasaje, que es inevitable citar en su totalidad, dice así:

Delante de los tres elefantes, dos tabaquetas con grabados alusivos a las delicias de los fumadores. Uno de los grabados mostraba en su parte superior una banderola que decía: La granja. En la parte inferior del grabado decía otra inscripción: Tabaco superior de la Vuelta Abajo. Más abajo una dirección: Calle de la Amargura, 6, Habana. El grabado mostraba una empalizada de piedra, con una puertecita. La granja estaba enclavada entre una fila de pinares y un río que parecía el San Juan y Martínez.

Delante de la empalizada se veían tres figuras: un arriero, que, a pie, dirigía un caballo con un serón muy cargado; delante del arriero, un caballero de indumentaria cotidiana, se paseaba apacible, como quien viene de la casa de la novia muy esperanzado, o va a su casa donde lo espera una esposa fidelísima; en la esquina, otro caballero, éste sí enigmático y apesadumbrado, parecía regresar de un entierro, o meditar sombríamente en una quiebra que lo ronda. Su sombrero de copa lo acercaba a los últimos años de Stendhal, neurótico diplomático retirado, con las escapadas a las bibliotecas de Londres, de José Antonio Saco, cuando se iba a documentar sobre la esclavitud egipcia. Lo curioso era la coincidencia en el instante de una calle, de un arriero, un caballero diligente y otro preocupado y solemne.

La solución de esta extraña tríada coincidente, venía dada por el otro grabado. La banderola del otro grabado decía: La sopimpa habanera de 1948. En el óvalo del grabado, hombre y mujer danzantes, los ojos muy irritados, es el fevor deseoso el que los hace mirarse sobresaltados. El le aprieta la pequeña cintura. Ella con elegante *langueur* deja caer su mano sobre el hombro del acompañante. A ambos lados del grabado, ceñidos por guirnaljetas, una inscripción bilingüe: 'Nueva y superior fábrica de tabacos puros de la Vuelta Abajo', calle de los Oficios, 79, de G. LL. y C. De esta fábrica tendremos un depósito en S. Thomas. A la derecha del óvalo, la misma inscripción en francés: *Fabrique nouvelle et super de cigarres purés de la Vuelta Abajo. Rué des Oficios 79, de G. LL. y C. Nous aurons un dépôt de cette fabrique á S. Thomas.* Era un anuncio, con la ingenuidad publicitaria del siglo xrx, en el que se veían el campesino, el hombre cotidiano y el elegante, transcurriendo por delante de una granja criolla con secretas y elaboradas fascinaciones. Una de esas fascinaciones brotaba de las humaredas de la hoja y de las deslizantes delicias de la danza (Páginas 502-503).

Me parece que, en última instancia, la interpretación misma del pasaje es trivial; lo importante es la manera en que Cerní percibe la relación y posible significado de estos grabados que surgen de pronto ante sus ojos. Pero, de todos modos, se impone el comentario del pasaje. Es evidente que el primer grabado es una versión idílica de la región pinareña que, como hemos visto, aparece como una suerte de paraíso en la mitología familiar de los Méndez. Sin embargo, hay un detalle que rompe el idilio: la presencia de ese caballero desasosegado que se pasea en el primer plano del grabado. La presencia de ese caballero, su supuesto parecido con Stendhal, y el segundo grabado indican que lo que a primera vista parece una escena de edénica tranquilidad, esconde una trágica historia, donde se confunden el eros y la muerte. La banderola del segundo grabado, que lee

“La sopimpa habanera 1948”, creo que sugiere la solución. “Sopimpa” está utilizado en el sentido algo raro de baile frenético —diabólico, dicen los editores de la traducción francesa de la novela—, aunque también quiere decir reyerta, golpiza¹. En todo caso, hay una sugerencia tanto de eros —baile— como de violencia. No sabemos a ciencia cierta si la novia o esposa “fidelísima” del caballero de “indumentaria cotidiana” del primer grabado se ha escapado con el caballero del sombrero de copa quien, como Stendhal o como los personajes de Stendhal, practica precisamente la infidelidad, o si es este último caballero el que ha perdido a su amante y la viene a buscar a Vuelta Abajo. En más de un sentido, la confluencia de las dos escenas configura la situación tradicional del paraíso perdido por el deseo, que va unido tanto al placer asociado al tabaco como a su capacidad venenosa; una vez más, eros y muerte. La poesía descubre tanto el placer como el peligro, tanto el éxtasis de la unión visible en el baile como el peligro trágico del triángulo amoroso. La aliteración al final del pasaje, me parece, destaca este aspecto: “Una de las fascinaciones brotaba de las humaredas de la hoja y de las deslizantes delicias de la danza” (Página 503). Pero lo crucial es que Cerní ha percibido una relación, y que esa relación le permite interpretar de varias maneras posibles estos grabados de las tabaquerías. Los grabados son arte, enigma, súbito encuentro, como la luz del tabaco del centinela y el mar. La historia en sí, en este caso, es trivial, porque la intervención de lo temporal siempre hará diversas las posibilidades de su acoplamiento. Ahora bien: la capacidad para percibir esa relación está vinculada, en la novela, al tabaco: “En Shakespeare, su flujo verbal, el más creador que se ha conocido, es la humareda que sale de la gruta para ahogar a la pitia en revelación” (Página 355). Como los Méndez descifrando las hojas del tabaco, Cerní escruta los cromos de las tabaquerías, en busca de la revelación.

La relación del tabaco con cierta propensión a la excentricidad creadora y al peligro se manifiesta, sobre todo, en el personaje de Alberto Olaya. El tío Alberto, cuya muerte accidental cierra uno de los capítulos más bellos de la novela, siempre aparece envuelto en humo de cigarro: “Y cuando lo recapturamos está envuelto en un humo de escafandra, de encrucijada. Bailotea con la cabeza ese humo, como si sacudiese un oleaje percibido tan

¹ “Danse endiablée” lee la nota de Severo Sarduy en la página 445 de *Paradis*, tr. Didier Coste (París: Editions de Seuil, 1971). El arte de los grabados o cromos en las cajas de tabacos se desarrolló de forma paralela a la evolución de la música cubana en el siglo XIX. Muchos de los grabados contenían temas musicales pintorescos, con los no menos pintorescos títulos de las zarzuelas y contradanzas de la época, como, por ejemplo, el “baile de cuna”, “Amarillo, suénamelos pintón” y la célebre “Tu madre es conga”, que fue bailada toda una noche en un baile oficial en honor del general Concha”. Ver Lapique Becali, Zoila. *Música colonial cubana I (1812-1902)*. La Habana: Editorial Letras Cubanas (1979): 41.

sólo por la memoria soterrada” (Página 98). Más adelante, cuando se encuentra con Oppiano Licario: “El humo le ha ido formando un contorno como si fuese una armadura que ciñe con sus metales esmerilados la congelada niebla marina” (Página 99). Alberto, que cuando aparecía en casa de Rialta mandaba a Baldovina “a que le comprara cinco cajas de cigarros, seguro de que se iría con el último cigarro” (Página 241), muere inmediatamente después que el guitarrero que le acompaña en el taxi canta aquella enigmática décima que termina:

Naipes en la arenera,
fija la noche entera
la eternidad... y a fumar (página 275).

Su destino está indisolublemente ligado al tabaco, y su espíritu es dado a lo excéntrico, a lo oculto. Su muerte ocurre después de enterarse del cáncer que consume a Augusta, y luego de la trifulca en el café con el falso charro; es como si Alberto pudiese percibir la tragedia que se le avecina en ese viaje al final de la noche que emprende después de la cena familiar. Su muerte cierra la niñez de Cerní y la primera mitad de la novela. En el capítulo siguiente, el octavo, Cerní se encuentra en el colegio y comienza su educación sexual. Las excentricidades de Alberto preludian para el joven Cerní las de sus amigos de adolescencia, fumadores todos, y las de Oppiano Licario.

Prolijo resultaría citar aquí las veces que Fronesis, Foción y Cerní aparecen fumando. Baste recordar que Foción “hería con un puñal de dos puntas, ironía e indiferencia, y él siempre permanecía en su centro, lanzando una elegante bocanada de humo” (Página 331); y que el perfil de Fronesis se dibuja contra el fuego con que enciende un cigarro: “Fronesis cruzó las piernas, encendió un cigarro largo, creyó que el fósforo se extenuaba, pero la imagen cobró fuerza para situar en la luz su silueta de centinela helénico” (Página 385). Cerní, por su parte, tiene una importante revelación en “una de esas noches, tren interminable detrás del cigarro” (Página 505). Pero en Foción y Fronesis, el tema de la poesía, vinculado al tabaco, es un paso hacia el encuentro de Cerní con Oppiano Licario; y en Cerní mismo, el humo del tabaco se relaciona con sus dificultades para respirar, lo cual nos lleva de nuevo a la poesía. Oppiano Licario, como para tantas otras cosas, es la encrucijada aquí. Licario, que antes se había encontrado con Alberto cuando éste anda rodeado de humo, según ya vimos, es testigo de la muerte del Coronel en Pensacola; su poema al final de la novela establece el paso poético hacia Cerní que le permite sentirse completo y apto para “empezar”. El Coronel, que muere de dificultades respiratorias, percibe al que será su emisario en el resplandor del fósforo con que en-

ciende un ciagarro: “Miraba [el Coronel] por la puerta el movimiento de los corredores, con sus uniformes, pasos apresurados, urgencias de tiempo medido. Alguien encendía un cigarro, lo observó, pudo ver el colorín dorado de una cajetilla de cigarro cubano. Al resplandor de la cerilla vio que lo miraban con cierta fijeza” (Página 210). Al pedirle que se acerque a su cama, el Coronel le dice a Licario que le ha identificado como cubano por el cigarrillo que fuma: “¿Usted es cubano?, debe de serlo, pues fuma uno de nuestros cigarrillos, su piel es también de los nuestros”(Página 211). Licario, que va a transmitirle a Cerní la voz de su padre, está asociado al tabaco, al humo que asciende como el personaje evocado por su apellido. Pero así como ese personaje cae, sus alas derretidas por el calor, el aliento que Licario comunica está herido por el asma, por la dificultosa respiración que en la familia de Cerní viene por vía de los Rialta, es decir, por vía de los tabaqueros: “El asma nos viene por mi rama; mi abuela no se pudo curar nunca de esa angustia —dijo Rialta—” (Página 181). La misma muerte de Licario y el que tenga que comunicar a Cerní su poema por escrito significan, creo yo, esa dificultad que en el poema mismo se indica por el imperativo “tropieza”. El tabaco es visión y veneno, como en los cromos que Cerní interpreta, eros y muerte. Oppicano Licario cumple a cabalidad su misión de mensajero, porque transmite la voz, la presencia del Coronel, pero también su mortalidad.

La poética que Cerní ha venido elaborando en los últimos capítulos de la novela, y que vimos en acción frente a los cromos de las tabaqueras, sigue punto por punto, me parece, la de Licario y, en términos globales, la que se practica Paradiso. La explicación que se da en la novela de esa poética es, algo abreviada, la siguiente:

El ancestro había dotado a Licario desde su nacimiento de una poderosa *res extensa*, a la que se visualizaría desde su niñez. La cogitanda había comenzado a irrumpir, a dividir o a hacer sutiles ejercicios de respiración suspensiva en la zona extensionable. En él muy pronto la extensión y la cogitanda se habían mezclado en equivalencias de una planicie surcada constantemente por trineos, de tal manera que cada corpúsculo de nieve presentaba el recuerdo de las cuchillas de sostén del móvil. La *ocupatio* de la extensión por la cogitanda era tan cabal, que en él la casualidad y sus efectos reobraban incesantemente en corrientes alternas, produciendo el nuevo ordenamiento absoluto del ente cognoscente. Partía de la cartesiana progresión matemática. La analogía de dos términos de la progresión desarrollaban una tercera progresión o marcha hasta abarcar el tercer punto de desconocimiento. En los dos primeros términos pervivía aún mucha nostalgia de la sustancia extensible. Era el hallazgo del tercer punto desconocido, al tiempo de recobrar, el que visualizaba y extraía

lentamente de la extensión la analogía de los dos primeros móviles. El ente cognoscente lograba su esfera siempre en relación con el tercer móvil errante, desconocido, dado hasta ese momento por las disfrazadas mutaciones de la evocación ancestral. [...] Así, en la intersección de ese ordenamiento espacial de los dos puntos de analogía, con el temporal móvil desconocido, situaba Licario lo que él llamaba la *Silogística poética* (Páginas 602-603).

La operación analógica que Cerní llevó a cabo, o sugirió en el pasaje citado, creó un tercer punto desconocido: la interpretación no ofrecida por el texto. El punto móvil es Cerní, o nosotros, que en nuestro tiempo, no de la *Sopimpa habanera de 1948*, sino de este *Coloquio de Poitiers de 1982*, ofrecemos nuestra interpretación. Esto es, a escala muy reducida, el vasto proceso analógico mediante el cual dos polos de lo cubano, el tabaco y el azúcar, en todas sus vastas y rminuciosas manifestaciones, se encuentran en la novela para generar una síntesis, que es José Cerní, el “temporal móvil desconocido” que se sitúa en el “tercer móvil errante” para descifrar “las disfrazadas mutaciones de lo ancestral”. El “temporal móvil desconocido” habita un tiempo real abocado a la muerte; lleva a cabo su síntesis poética consciente de su presencia, que vendría a ser el cuarto término de esa *Silogística poética*.

Todos estos elementos están presentes en el párrafo final de la novela, que nos vemos precisados a citar en su totalidad:

Iba saliendo de la duermevela que lo envolvía. La ceniza de su cigarro resbalaba por el azul de su corbata. Puso la corbata en su mano y sopló la ceniza. Se dirigió al elevador para encaminarse a la cafetería. Lo acompañaba la sensación fría de la madrugada al descender a las profundidades, al centro de la Tierra donde se encontraría con Onespiegel sonriente. Un negro, vmiformado de blanco, iba recogiendo con su pala las colillas y el polvo rendido. Apoyó la pala en la pared y se sentó en la cafetería. Saboreaba su café con leche, con unas tostadas humeantes. Comenzó a golpear con la cucharilla en el vaso, agitando lentamente su contenido. Impulsado por el tintineo, Cerní corporizó de nuevo a Oppiano Licario. Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar (Página 645).

El tabaco no sólo está presente en las colillas, sino, sobre todo, en la ceniza que resbala por la corbata de Cerní, alusión mediante la cual también se evoca la muerte y se destaca el aspecto ritual que tiene esta última escena de *Paradiso*. Podemos recordar la antes citada aseveración de Ortiz:

“En el fumar de un tabaco hay una supervivencia de religión y de magia. [...] La sucia y tenue ceniza final es una sugestión funeraria de penitencia tardía”. El azúcar está presente en el café con leche que toma el negro bedel, que produce un tintineo que es lo que impulsa a Cerní a evocar la figura de Licario y las sílabas que le llevan a encontrar el ritmo de su propia voz. El azúcar es impulso, fuerza, voz del padre que se recupera; el tabaco es arte, conocimiento, placer y también muerte. Cerní mismo convierte la tríada en cuadrado, en esta síntesis final en que lo cubano y lo poético coinciden. En términos de la historia de la familia, este final es también una restitución; el éxodo de los Méndez del paraíso pinareño al desierto de Villa Clara ha cobrado sentido.

3

Es notable que *Paradiso*, una novela cuya densidad poética y alusiva es tal que resulta hermética para muchos, tenga como centro de su temática, como polo imantador de su composición, lo cubano, visto en términos de las dos industrias que definen la historia y cultura nacionales. No puede escapársenos que hubo toda una novelística hispanoamericana, muy diferente de la empresa literaria *lezamiana* en principio, que se propuso algo similar: *La vorágine*, de José Eustaquio Rivera, que se concentró en la industria cauchera colombiana; Miguel Ángel Asturias, en la bananera guatemalteca; la novelística del noroeste brasileño, en la azucarera, y así por el estilo. Lo singular en *Paradiso* es el haber logrado reunir este impulso hacia la definición de la nacionalidad a través de las industrias que le dan forma, y vincularlo al origen de una poética. Lezama convierte la historia en poesía; como Vico a partir de lo hecho, de lo que se hace, Lezama descubre los contornos de una imaginación cubana.