

GODOFREDO EL “DI(H)ABLO” EN *PARADISO* DE LEZAMA LIMA.

Los personajes episódicos no focalizan muchas veces el interés de los críticos universitarios. Quizás sea un error. El caso (y la palabra “caso” se justifica particularmente aquí) de Godofredo el Diablo en *Paradiso*, la novela del cubano José Lezama Lima es muy digno de interés. Su historia constituye un relato, casi un cuento, que podría funcionar de manera autónoma en la novela porque tiene sus significaciones propias, pero también juega un papel en la economía global de la novela. El relato es muy rico.

Aparece en el fin del capítulo VIII, el espacio textual que le dedica el autor es bastante reducido porque representa más o menos 6 páginas casi seguidas en la edición de Archivos (que será nuestra edición de referencia para este estudio). El episodio Godofredo se divide en dos partes: primero, una manera de retrato físico, que cuenta un poco menos de 30 líneas (pp. 216-217), que solo es, vamos a demostrarlo, una justificación de su nombre-apodo; segundo, el relato de su historia por parte de Fronesis (pp. 218-220), entre los dos momentos está intercalado por una breve evocación del doctor Santurce y un corto desarrollo en la amistad entre Cemí y Fronesis. No vamos a interesarnos por estos párrafos: no tienen relación directa con el personaje de Godofredo. Podríamos decir que este pasaje sirve para que el relato de la historia parezca al lector más *natural*. Lezama, con la historia de Godofredo, se inscribe en una tradición muy vieja: la del relato intercalado. Se puede criticar este fenómeno y fue el caso incluso de obras mayores, pienso aquí en el *Quijote*. La ma-

nera de introducir los relatos a veces no era muy sutil. Me parece que Lezama, interrumpiendo la historia de Godofredo con una vuelta al relato cuadrado, evita este peligro. Nosotros tendremos que demostrar la sutileza de Lezama en su arte de narrar.

El personaje de Godofredo puede dejar al lector algo confuso: ¿este personaje es un personaje cómico, patético, espantoso? No se puede decir con seguridad. Lezama juega con su lector confundiendo elementos de orígenes y metas diferentes: la sorpresa es uno de los ejes de la poética que construye ese texto.

Primero quisiera estudiar el retrato y la manera en que se presenta al personaje. Después hay que dilucidar las diferentes tradiciones literarias en las que se inscribe el episodio de Godofredo. Para ser completo, no se puede estudiar a Godofredo sin estudiar el otro personaje de pelo rojo de la novela: El Pelirrojo, que funciona como un doble con respeto a Godofredo. Terminaré interrogándome sobre el papel muy complejo del lenguaje en este texto, quizás para dar conclusiones más largas.

UN RETRATO ENIGMÁTICO

El primer encuentro con ese personaje extraño da lugar a un retrato muy enigmático. Al nivel narrativo, el texto también es extraño: hay como una indecisión en el punto de vista. No es exactamente él de Cemí, a pesar de que sus re-

acciones aparecen dos veces. Esta incertidumbre es continua en *Paradiso*, hasta el uso del "yo" y de la tercera persona en los mismos pasajes.

Cemí hace el paralelo entre el nombre de Godofredo el Diablo y los personajes del universo poético de William Blake¹. Blake no es ele-

¹ A propósito de Blake: 3 nombres son citados por Lezama: "Tiriél, Ijina o Heuxos". En la edición Archivos, la nota 15 del capítulo VIII "explica" esa referencia, o mejor decir, da información relativa al primer nombre: "De los tres nombres de la cosmogonía poética de Blake mencionados en el texto, hallamos información acerca de Tiriél o Thiriél, personaje que parece en *The (First) Book of Urizen*". Se debe entender que no tenemos información con respecto a los dos otros nombres. Esa misma nota también alude a una indicación de Lezama para el traductor francés de *Paradiso*, Didier Coste: "Me refiero a *Las bodas del cielo y del infierno* de W. Blake." Problema: los tres personajes nunca aparecen en el libro evocado, *The marriage of Heaven and Hell*. Eso puede explicar la ausencia de informaciones de los editores: no han buscado dónde se debía. Si Tiriél aparece bajo la forma "Thiriél" en *The (First) Book of Urizen*, aparece bajo la forma "Tiriél" en el primero de los Libros Proféticos de Blake, titulado *Tiriél*. Libro en el que aparecen también otros personajes, Heuxos, uno de los hijos del propio Tiriél, y Ijim, el hermano de Tiriél. La forma "Ijina" debe de ser una deformación para "Ijim".

Una vez más, Lezama da una referencia sólo a medias exacta, seguramente de memoria, sin verificarla, como solía hacer. Tiriél y Ijim aparecen también en el gran poema de Blake, *Vala or the Four Zoas*, pero *Tiriél* es el único libro que reúne los tres nombres. Ese poema, *Tiriél*, no es el más conocido o leído de Blake: nos demuestra que Lezama había hecho una lectura probablemente bastante seria de Blake, pero que quizás fuera antigua con respecto a la época de redacción de *Paradiso*. Ya en la *Analecta del Reloj* (vol. II de las *Obras completas*), Lezama evoca a Blake en la conclusión de dos ensayos, "El acto poético y Valéry" (fechado de 1938) y "Exámenes" (fechado de 1950). ¿Quizás su lectura de Blake la hiciera Lezama en los años 30?

Para concluir a propósito de Blake: la referencia a *Tiriél* no es en absoluto superficial; *Tiriél* es un libro corto

gido por casualidad: su universo infernal se halla en el texto de Lezama de manera casi sobre determinada. La primera comparación, con respecto al cabello de Godofredo, "rojizos como la llama del azufre" (p. 216) nos hunde de inmediato en el universo infernal con la doble mención del fuego y del azufre. Ya es casi demasiado: el azufre no era necesario para que el lector entendiera. En fin de página aparecen también "los demonios". Sigue la comparación con "el oso tibetano, llamado también demonio chino" (p. 217). Una vez más, la comparación permite la evocación del mundo demoníaco con el apodo del animal. Esa comparación queda muy hábil por parte de Lezama: Godofredo se parece al oso por su comportamiento (tienen los dos la misma furia) y, además, Godofredo posee como el oso un apodo que le relaciona con el mundo de los infiernos. Hay que notar ese papel del lenguaje en el que voy a insistir más adelante. Notemos el juego de palabras: "el oso tibetano, llamado también demonio chino"², "llamado" se parece a "llama" (del infierno, claro). Esa comparación "animaliza", o mejor dicho, "bestializa" al personaje, es decir le da un carácter diabólico antes de que lo conozcamos.

Otro detalle que añadir: la última frase del capítulo perfectamente corresponde al retrato diabólico del inicio. "La lluvia incesante mitiga también las llamaradas del pelo rojo de Godofredo el Diablo, flor maligna de las encrucijadas." (p. 222) dice esa frase. Las llamas del pelo ya

pero saturado de maldiciones. Tiriél maldice a sus hijos o a otros que a cambio le maldicen a él. Sin embargo, la última acción de Godofredo en la primera parte del texto es de maldecir. Así bien se entiende la comparación del personaje de Lezama con los de Blake. Esa comparación tiene una doble motivación: orienta muchísimo nuestra lectura de ese personaje.

² Yo subrayo. Necesitaría comentar el adjetivo "tibetano": conocemos la pasión de Lezama por la cultura oriental, y particularmente tibetana.

estaban en el retrato, eran las que abrían el retrato, y aquí, son las que lo cierran. Pero se nota otro elemento diabólico en esa última frase: Godofredo es comparado a una "flor maligna de las encrucijadas", que crece en las encrucijadas. "maligna" alude a Satán, el Maligno, es bastante evidente, pero las encrucijadas también aluden al Diablo. En efecto, las encrucijadas son lugares de predilección para concluir pactos con los demonios. Godofredo no ronda las encrucijadas por casualidad.

No es necesario llamar la atención sobre la dimensión teológica del retrato con la mención del "ojo del canon". Este detalle fue debatido mucho. Sin decir si el "error" de Lezama (haciendo del ojo del canon el derecho) es voluntario o no, quiero analizar el razonamiento con respecto a esa falta de ojo. Como Godofredo no tiene el ojo del canon no puede ser sacerdote por razones técnicas, podríamos decir. Después de esa frase que explica esas razones técnicas, sigue ésta que dice: "Parecía como si inconscientemente Godofredo supiese el valor intrínseco que los cánones le dan a ese ojo, *pues se contentaba con ser Godofredo el Diablo.*" (p. 217, yo subrayo). "Pues" suele indicar una relación causal, introduciendo la conclusión de un razonamiento. Se puede resumir en "Godofredo no puede ser sacerdote pues es Godofredo el Diablo." Ser el Diablo porque no se puede volver sacerdote no es del orden de la relación lógica, o de una causalidad aristotélica (que Lezama critica muchas veces), sino quizás del orden del pensamiento teológico pero no tiene que ver con la racionalidad. El texto juega en dos bandos: formalmente imita el razonamiento (con el uso de las palabras de la lógica) pero al nivel del sentido es irracional³. El lenguaje para describir a Godofredo es doble, tiene doble naturaleza, el lenguaje di-habla. Además "se contentaba con ser Godofredo el Diablo" casi es un oxímoron: ser

de naturaleza diabólica no es un hecho mediante del que uno "se contenta" sino es un hecho total. El "razonamiento" -si se puede utilizar esa palabra- sobre el ojo, conduce al apodo del personaje y una vez más lo justifica. Así todo en la descripción de Godofredo sólo dice su naturaleza diabólica.

Esa irracionalidad del lenguaje se puede leer como una idea del relato de la vida de Godofredo que es totalmente dirigido por lo irracional, lo de su pasión por Fileba, lo del castigo que le inflige la planta vengadora, lo de su locura después de ese episodio ("perdió también la razón" p. 222). Con el personaje de Godofredo estamos en el centro de lo irracional.

Al final del retrato, ¿Qué sabemos de Godofredo?: sólo se sabe que es hermoso, de pelo rojo y tuerto. Todo el retrato no hace más que justificar su apodo "el Diablo", este retrato sólo es una justificación onomástica. El narrador prueba al lector que el lenguaje no es totalmente arbitrario. El autor parece dar de nuevo sentido al lenguaje, renovando el género convencional del retrato; tiene una actitud cratílica –es aquí un cratíllismo secundario⁴- que parece invertir la relación que el texto instauro entre el personaje y su apodo, como si el personaje fuera nacido del apodo y no lo contrario. Lezama hace su retrato siendo poeta, la narración se somete a la lengua; el retrato confirma el apodo pero no nos dice algo más que este apodo. Hay una especie de circularidad perfecta entre el personaje, su

³ Eso se puede considerar un silogismo.

⁴ Hago referencia a los trabajos de Gérard GENETTE, en particular, *Mimologiques*, Paris: Seuil – Points, 1976. Propone la teoría siguiente: el cratíllismo primario consiste en creer como Crátilo, el personaje de Platón, que las palabras dicen verdaderamente algo de la esencia de las cosas que representan, que el lenguaje no es arbitrario. El cratíllismo secundario refiere a una actitud del poeta que quiere dar una justificación al lenguaje, que quiere corregir los errores del lenguaje para que vuelva menos arbitrario.

retrato, su apodo. El retrato sólo redobla el apodo –o mejor decir, el *nombre*⁵- del personaje. Retrato casi inútil desde el punto de vista narrativo, pero fundamental desde el punto de vista poético.

EL ARTE DEL RELATO EN LEZAMA

Ya vimos que la tradición del retrato es subvertida por Lezama, pero no es la única. El relato de Fronesis (que comienza en la página 218) se inscribe por su forma en una muy larga tradición literaria, la del relato insertado, cuyos ejemplos más famosos están en del *Quijote* o en *Las mil y unas noches*. El relato cuadro, la vida de un primer personaje (Cemí) contiene un relato narrado por un segundo personaje (Fronesis) en cuanto a un tercero (Godofredo): esa técnica narrativa es muy convencional. Esta proceso ya no nos parece muy hábil, en cambio, la manera como el relato es insertado es bastante rica.

La segunda aparición de Godofredo es introducida por "Ahí viene *otra vez* Godofredo el Diablo." (p. 218, yo subrayo). La frase es de Cemí. La primera aparición de Godofredo había sido saludada por Fronesis con la frase siguiente: "Ahí viene Godofredo el Diablo" (p. 216). Cemí utiliza exactamente la misma frase. Esa frase se puede así interpretar de manera textual tan como de manera metatextual: otra vez Godofredo viene por aquí, ¡qué casualidad! El autor nos significa con una sonrisa la vuelta arbitraria del personaje que viene a punto para que se pueda narrar su historia. El lector se había quedado con el misterio desde la ida de Godofredo. Lezama sabe que usa un truco un poco fácil y pone un toque de humor para mostrar a su lector que tiene bien

consciencia de lo que escribe.⁶ Ese texto es muy *autocentrado*: varias veces hace el comentario de sí mismo.

El relato de la desventura de Godofredo hubiera podido empezar en este momento, pero la habilidad de Lezama le hace justificar el relato: "Godofredo el Diablo –comenzó a decir Fronesis-, tiene el gusto extraño de pasar por enfrente de los que él cree que saben su historia, sin mirarlos la cara en señal de un odio indiferente" (p. 218). Es el comportamiento de Godofredo en el presente, muy extraño, que va obligar a Fronesis a contar su historia, mientras que, por un juego de espejo, Godofredo piensa que Fronesis está contando su historia en el momento exacto en el que ya no la cuenta. Todo eso es muy irónico: Godofredo provoca el relato de su historia aunque no quiere que se le cuenta.

Muchas veces, la crítica dice que Lezama es un gran poeta y que escribió su novela como un poeta: es la verdad, pero también es un gran novelista y su arte de la narración es muy sutil, digno de todos los grandes novelistas, así sean Cervantes, Henry James, Proust u otros.

Tercera tradición con la cual juega Lezama: la del fabliau medioeval. Los fabliaux son relatos cortos, generalmente con final, fácilmente verde que llevan en la escena personajes de monjes, de mujeres infieles, de maridos cornudos etc. Hay un corpus de fabliaux de circuló en toda Europa y que alimentó obras como los *Canterbury Tales*, *Il Decamerone*, *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre y tantos otros⁷. El relato de

⁵ Godofredo no tiene apellido. Su apodo es tan justo que viene a ocupar el sitio del apellido ausente, y así, el apodo se convierte en el nombre completo.

⁶ Hay en ese texto mucho humor e ironía: véase por ejemplo la nota s, de la página 219.

⁷ Remedios MATAIX, en su ensayo *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*, Lleida: Universidad de Lleida – serie América, 2000, página 88, cita un texto de Lezama titulado "Recuerdos",

Godofredo se inscribe en relación con el mundo medioeval: el color de su pelo en la Edad Media era asociada al Diablo y su nombre, Godofredo también (el Godofredo más famoso es Godofredo de Bouillón, quien fue uno de los jefes de la Primera Cruzada). Todos los elementos del fabliau aparecen: una joven y guapa esposa que se aburre con un marido borracho, que se duerme y que hace todo para ser cornudo, un cura muy interesado (obsesionado) por el sexo naturalmente y un joven que quiere cortejar a la esposa abandonada. Todo parece desarrollarse como si fuera un fabliau hasta el final: la esposa conoce al Padre Eufrasio y parecen “poner los cuernos” al marido; pero el joven, Godofredo, insatisfecho decide decir todo al propio marido. En este momento todos los códigos del fabliau son puestos en apuros: el religioso prefiere gozar en el vacío y de lejos (¡mientras que los religiosos no suelen renunciar a los placeres!⁸), la esposa queda frustrada, el marido no se da cuenta de nada y muere no se sabe exactamente cómo, y por fin, el mirón es castigado por lianas que le crucifican el ojo que no ha pecado porque es él que no ha visto nada de lo que pasaba entre los amantes. El último párrafo del capítulo, tiene todas las características de una conclusión del relato, pero una conclusión únicamente en cuanto a los hechos, que carece totalmente de di-

mensión moral. Estamos lejos de un apólogo, y no estamos ya en un fabliau medioeval.

Las lianas permiten introducir un elemento típicamente latinoamericano, él de la naturaleza extraña, viva y a veces hostil, como lo hacía en *La Vorágine*, José Eustasio Rivera. Lezama simplemente en este relato de la historia de Godofredo hizo la transformación de un género europeo tradicional (el fabliau) en un género propiamente latinoamericano, él del cuento, con su dimensión sobrenatural. Pero lo hizo conservando, de manera muy patente, las características de cada género casi divididas espacialmente en el texto. Es decir que el texto en su forma misma pone en escena la mutación del género: de fabliau al empezar se vuelve un cuento al final. Se ve en la progresión del relato su transformación: al empezar, las apariencias son tales que se puede creer que en Cuba, toda pasa como en Europa, como en un fabliau, pero el lector se da cuenta que la realidad del Nuevo Continente es otra, que las categorías literarias europeas tienen límites, o incluso ya no son operantes. Lezama Lima parece afirmar las raíces por parte europeas de su escritura mostrándonos que hace con ellas algo nuevo.

En el episodio de Godofredo, Lezama juega con tres *topoi* literarios: el retrato, el relato insertado y el fabliau; cada vez transforma el *topos* en algo nuevo. Me parece que el episodio Godofredo ejemplariza la teoría cultural de Lezama cuando dice que la literatura latinoamericana es una literatura de asimilación que se nutre de un mantillo europeo para hacer algo nuevo: es una literatura *original* en los dos sentidos de la palabra, no niega sus orígenes y hace algo original⁹.

(publicado en la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, número 2 (1988), página 26) en él que Lezama emplea la palabra “fabliaux”. Lezama conocía la palabra, conocía también por supuesto el género literario que la palabra designaba.

Emplea la palabra también en un texto publicado por Iván GONZÁLEZ CRUZ: *Archivos de José Lezama Lima. Miscelánea*, Madrid: Editorial Centro de estudios Ramón Areces, 1998, p. 313. La cita asocia *fabliaux* y trovadores. La cultura europea de Lezama era seguramente más seria que algunos críticos lo quieren concebir.

⁸ Quizás haya que entender este episodio como la versión burlona del concepto lezamiano del “Eros de lejanía”.

⁹ En cuanto a las teorías culturales de Lezama, véase: Remedios MATAIX, *Para una teoría de la cultura: La expresión americana de José Lezama Lima*, Murcia: Universidad de Alicante – Cuadernos de América sin nombre (n° 3), 2000 y Ben A. HELLER, *Assimilation /*

GODOFREDO Y SU DOBLE

Lo decía empezando este estudio, el episodio Godofredo podría leerse como un relato insertado, autónomo. Sin embargo, quisiera interpretar el papel que desempeña en la economía general de la novela. Su papel en la narración no es notable, claro, su influencia sobre los tres personajes de la triada no es importante. Tiene importancia a otro nivel, al nivel poético. Intentaré dilucidarlo comparándole con otro personaje al que mucho se parece, El Pelirrojo. Los dos tienen el mismo color de pelo (y la narración mucho insiste sobre este detalle, que quizás no sea un detalle), son los dos en la novela que la tienen (además casi los únicos que tienen un color de pelo); hacen los dos una aparición en la narración de la misma manera, en un mismo lugar: en un bar (pp. 216 y 276). Los dos personajes ocupan un espacio textual similar: 6-8 páginas. Tienen relación conflictiva con el sexo: sus experiencias sexuales contadas no transcurren bien... la muerte parece dirigir la vida sexual de los dos personajes, o mejor dicho, parece que no se pueda separar el sexo de la muerte en los dos casos. Se puede añadir que los dos se aparentan al diablo: El Pelirrojo está en el centro de un "círculo luciferino" cuando Foción se acerca a él, es también presentado como un "diablejo" o un "maligno"¹⁰.

Pasó algo similar con el nombre-apodo: El Pelirrojo tampoco tiene nombre ni apellido, el apodo reemplaza todo. Una vez más, es un apodo justificado que dice algo esencial del personaje. Adquirió su apodo por antonomasia,

Generation / Resurrection. Contrapuntal readings in the Poetry of José Lezama Lima, London: Bucknell university Press, 1997. Los dos autores dicen cosas muy próximas pero ignorándose uno al otro.

¹⁰ pp. 290-291.

pelirrojo, nombre común¹¹, volviéndose apodo y por consecuencia, nombre propio¹². Godofredo y El Pelirrojo son casi simétricos. Se podría decir que son dobles uno del otro y no más. Quizás sea más complejo. ¿Ofrecen dos variaciones fundadas en el mismo tipo?

Es importante recordar que la historia (y el relato de esa historia hecho por Fronesis) de Godofredo ocurren mucho antes de que aparezca El Pelirrojo; así aquél puede interpretarse como prefiguración de éste. Empleo la palabra "prefiguración" como se emplea en la teología. De la misma manera que en el Antiguo Testamento, algunos personajes son entendidos por la teología cristiana como prefiguraciones de personajes del Nuevo Testamento, como anuncios de lo que va a acontecer. Así Elías es una prefiguración de Juan Bautista. Esta teoría de las prefiguraciones pertenece a un pensamiento mucho más amplio de los niveles de significaciones del texto bíblico: el pensamiento de la analogía. El texto bíblico tiene 4 niveles de interpretación: un nivel literario y tres niveles alegóricos (alegórico, tropológico y anagógico).

Bien sabemos que Tomás de Aquino y Dante hicieron mucho por la difusión de este pensamiento: no fueron los primeros¹³, tampoco los últimos. Lo que mucho nos interesa es que los dos fueron leídos por Lezama. Se refiere Lezama a Dante muchas veces¹⁴, y también a la *Epístola a*

¹¹ p. 276.

¹² Desde p. 346.

¹³ El primer fue probablemente Orígenes cuyo nombre hace pensar evidentemente en la revista de Lezama. Podría ser una explicación más del nombre de la revista. Además la historia de este pensamiento es muy compleja y nos obliga a hacer simplificaciones.

¹⁴ No hubo trabajo serio y de importancia que fue consagrado a Dante y Lezama: eso puede sorprender tan parece evidente su necesidad.

Can Grande en la que Dante expone ese pensamiento y mucho más lo aplica a su propia obra, *La Commedia*¹⁵. Me parece que Lezama hace de mismo con *Paradiso* (y también con *Oppiano Licario*: las dos obras pueden tratarse de mismo casi para todo). La novela funciona como un texto bíblico y articula figuras que tienen relaciones otras que narrativas entre ellas. En efecto, la relación que existe entre El Pelirrojo y Godofredo es puramente poética. Casi se podría decir que una no puede entenderse sin otra.

El relato de la desventura de Godofredo se debe leer *también* como una profecía inconsciente por parte de Fronesis. Él sólo es el médium. La desventura se despliegue en la historia que vivirán Foción y El Pelirrojo, historia que ya estaba en potencia en la de Godofredo. Parece ser un desarrollo de ésta pero con uso de dos personajes, como si Godofredo se dividiera en dos figuras distintas pero ligadas. La locura final de Godofredo anuncia la de Foción, los dos tienen un amor imposible, para Fileba o para Fro-

¹⁵ Véase: Dante, "Epistole XIII, a Can Grande", in *Le Opere* (vol. I), Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960, § 7. "Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polysemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus." (Para que todo eso sea más claro, hay que entender que mi obra no tiene sentido único, hasta digo que puede ser polisémica, es decir tener varios sentidos; el primer sentido es el contenido en la letra del texto, el otro es la significación del texto. Es llamado el primer literario, mientras se llama el segundo alegórico o moral o anagógico." Traducción personal).

Lezama alude al "polysemos" de esta epístola, en el primer párrafo de su artículo consagrado a Julián del Casal en la *Analecta del Reloj*: J. Lezama Lima, *Obras completas*, México: Aguilar, 1975, vol. II, p. 65, (edición de Cintio Vitier). Eso nos demuestra también que Lezama tenía acceso a este texto en su original latín.

nesis. La muerte del marido borracho por arma blanca (suicidio extraño que se parece tanto a un asesinato como a un accidente) anuncia la escena del cuchillo entre el Pelirrojo y Foción que vacila también entre suicidio y asesino¹⁶. Quizás habría algunos detalles más que añadir para que el estudio fuese completo. Se puede concluir que el papel narrativo de Godofredo (que no parece tener ningún a primera vista) es sobre todo de anunciar, de revelar el fin de Foción. Su papel tiene menos un sentido narrativo que un sentido poético.¹⁷

EL HABLAR DOBLE DE GODOFREDO

He titulado este artículo "Godofredo el di(h)ablo" porque me parece que mucho nos surge de la importancia del lenguaje este personaje. Es bastante común, hablando de literatura del siglo XX, decir que el lenguaje desempeña un papel importante. Se puede decir de muchos textos, y de muchos autores. Pero, en el caso de Lezama, eso se justifica mucho más que en otros. Sólo se necesita citar los dos primeros versos del poemario *Enemigo Rumor*:

Ah, que tú escapes en el instante
en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.¹⁸

para que cada uno admita que la problemática del lenguaje está en el centro de la poética lezamiana. Este dístico fue suficientemente comentado. Se podría preguntar al contrario por

¹⁶ pp. 292-293.

¹⁷ La relación entre las dos historias podría, en mi opinión, ofrecer un buen ejemplo novelesco de lo que Lezama llama la "vivencia oblicua": el relato de la historia de Godofredo provoca lo de Foción y El Pelirrojo pero sin que haya explicación causal.

¹⁸ J. Lezama Lima, *Poesía completa*, Madrid: Aguilar, 1988, vol. I, p. 19.

qué razón estudiar esta problemática con el personaje de Godofredo. En efecto éste no habla mucho, y cuando lo hace, nunca aparecen sus palabras en discurso directo. Para el texto, Godofredo es casi mudo¹⁹. Todas las palabras que dice pueden dividirse en dos categorías: son palabras de seducción (para Fileba) o palabras de maldición (para Fronesis y Cemí). Su hablar es doble, tiene dos funciones principales, así Godofredo es un di(h)ablo.

Pero también Godofredo tiene naturaleza diabólica, así tiene lengua bifurcada como el diablo o la serpiente a la cual es comparado: "Venía silbando una tonadilla dividida como los fragmentos de una serpiente pintada con doradilla"²⁰. Hay que notar que esta misma frase contiene el adjetivo "dividida" que hace una referencia más a esta dualidad. Su palabra es maléfica e hipócrita cuando dice a Pablo, el marido, lo que hace su mujer. No lo hace por amistad, sino por los celos. Di(h)ablo, Godofredo también lo es porque su palabra se caracteriza por su duplicidad. Su apodo de esta manera adquiere una nueva dimensión.

Los ámbitos mayores de uso del lenguaje de Godofredo (seducción y maldición), ambos son característicos de la dimensión realizativa de la palabra. Tiene más o menos éxito, en particular con Fileba. Pero, de manera más general, siempre su palabra tiene por meta o motivo hacer actuar la gente, o actuar en la gente. La palabra de Godofredo siempre quiere definirse por el modo de lo efectivo, de la acción. La palabra de Godofredo vale por un acto: tiene esta característica en común con el Diablo.

Así los dos verbos "seducir" y "maldecir" dicen todo el personaje de Godofredo: su historia

y su carácter. Su palabra fundamentalmente tiene que ver con el ser auténtico de Godofredo, dice al lector la esencia del personaje: su manera de hablar dice quién es.

Godofredo es alguien que trata mal al lenguaje, quiere subordinarlo a su pasión, a su odio, pero sin éxito. Concluiría de lo anterior que Lezama quiere demostrar cierta confianza en el lenguaje, que es algo verdadero. Algunos dudas, es evidente, subsisten, pero quizás menos que uno se podría imaginar.

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

Además Lezama se aparta de los criterios narrativos tradicionales porque trata el lenguaje mucho más como poeta que como novelista. Así sería muy tentador decir que *Paradiso* no es una novela, sino un poema. Nada más falso. Lezama posee perfectamente todas las técnicas de la narración, o del relato, pero se ha apropiado de esos códigos y técnicas. La expresión de César López, "poema-novela-poema"²¹ nos parece

¹⁹ Como El Pelirrojo por otra parte.

²⁰ p. 218.

²¹ César LÓPEZ, « Sobre *Paradiso* », in Pedro SIMÓN, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana: Casa de las Américas, 1970, p. 182-190,

mucho más fiel a lo que es *Paradiso*. Quizás novela-poema-novela sería mejor, mostrando que la poesía ocupa el centro de la obra, pero mostrando también que esta obra es ante todo una novela.

BIBLIOGRAFÍA:

- BLAKE William, *Complete Writings*, London / New York: Oxford University Press, 1969. Edición por Geoffrey Keynes.
- DANTE, *Le Opere (vol. I)*, Firenze: Società Dantesca Italiana, 1960.
- GENETTE Gérard, *Mimologiques*, Paris: Seuil – Points, 1976.
- GONZÁLEZ CRUZ Iván, *Archivos de José Lezama Lima. Miscelánea*, Madrid: Editorial Centro de estudios Ramón Areces, 1998.
- HELLER Ben A., *Assimilation / Generation / Resurrection. Contrapuntal readings in the Poetry of José Lezama Lima*, London: Bucknell university Press, 1997.
- LEZAMA LIMA, José, *Obras completas I y II*, México: Aguilar, 1975.
- LEZAMA LIMA José, *Poesía completa*, Madrid: Aguilar, 1988 (2 vol.).
- LEZAMA LIMA José, *Paradiso*, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Paris [etc.]: Ed. UNESCO, Allca XX, Colección Archivos, 1996 (primera edición: 1988). Edición por Cintio Vitier.
- LEZAMA LIMA, José, *Paradiso*, Paris: Seuil – Points, traducción francesa por Didier Coste.
- LÓPEZ César, « Sobre *Paradiso* », in Pedro SIMÓN, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana: Casa de las Américas, 1970, p. 182-190.
- MATAIX Remedios, *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*, Lleida: Universidad de Lleida – serie América, 2000.
- MATAIX Remedios, *Para una teoría de la cultura: La expresión americana de José Lezama Lima*, Murcia: Universidad de Alicante – Cuadernos de América sin nombre (nº 3), 2000.
- RIVERA José Eustasio, *La vorágine*, Madrid: Cátedra, 1990.

THOMAS BARÈGE

Universidad de Orléans (Francia)