

## INTRODUCCIÓN A LOS CONCEPTOS DE FAMILIA Y APRENDIZAJE EN *PARADISO*, DE JOSÉ LEZAMA LIMA. RELACIONES CON PROUST.

*Paradiso* y el *Tiempo perdido* pueden ser consideradas ambas como *bildungsromans*, es decir, novelas de aprendizaje. A este respecto, Mariano Baquero define este tipo de novela como *la historia de una educación, de un irse haciendo un hombre, de las experiencias, sacrificios, aventuras por las que viaja hacia la búsqueda, la conquista de su madurez*<sup>1</sup>. El gran ensayista aclara también que este subgénero novelesco no tiene que ser necesariamente de índole pedagógica y que una obra puede compartir esa condición de *bildungsroman* con las características de otro tipo de narración, una circunstancia muy común en el género novela, que destaca por su gran permeabilidad. Ambas obras narran la historia de dos jóvenes desde el nacimiento -incluso antes, en el caso de José Cemí- hasta la madurez. En Proust el protagonista llega más lejos en la línea temporal, mientras que la obra de Lezama concluye con la muerte de Oppiano Licario, quien pasa el testigo a José Cemí en un ritual de madurez. Los autores ofrecen un recorrido por la infancia, adolescencia y juventud de sus protagonistas, sus encuentros, sus experiencias, sus referentes y sus mentores.

Emilio Bejel<sup>2</sup> reconoce la filiación de la novela de Lezama con el *bildungsroman* en la manifestación estudiantil del Capítulo IX. Tras su crucial charla con Rialta, José Cemí despierta de

madrugada a causa del asma y lee en su cuarto de estudio unos fragmentos del *Wilhelm Meister*. Para Bejel, la mención de la novela de Goethe es una velada alusión lezamiana al carácter de novela de aprendizaje de *Paradiso*.

En cuanto a la obra de Proust y su relación con el *bildungsroman*, Julia Kristeva afirma que el *Tiempo perdido* comparte también algunas de sus características:

[...] À la recherche est un roman de formation (le petit enfant de Combray subit les épreuves de l'amour et de la société avant de finir dans la peau d'un écrivain lucide) aussi bien qu'un roman policier (Swann et le narrateur se font détectives sur les traces d'Odette et d'Albertine pour retrouver le véritable objet, forcément homosexuel, de leurs passions, forcément secrètes.<sup>3</sup>

También André Maurois sitúa la novela en el ámbito de la novela de aprendizaje:

Tanto como "Wilhelm Meister" y más completamente que las novelas de Stendhal, "La busca del tiempo perdido" se presenta como una novela de aprendizaje, a la vez que es, como los "Ensayos", de Montaigne, o las "Confesiones" de Rousseau,

---

<sup>1</sup> BAQUERO GOYANES, MARIANO: *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta, 1970, pág. 33.

<sup>2</sup> Vid. BEJEL, EMILIO: *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Madrid: Huerga y Fierro, 1994, pág. 123.

---

<sup>3</sup> KRISTEVA, JULIA: *Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire*. París: Gallimard, 1994, pág. 171.

una suma de la condición humana, una metafísica y una estética [...].<sup>4</sup>

Los dos autores construyen en el marco de la infancia un espacio mítico en el cual se desarrolla la niñez de sus dos protagonistas. En Lezama, los primeros capítulos se dedican a la vida de los padres y abuelos de José Cemí, es decir, se construye toda una genealogía que confluirá en la existencia del protagonista. En Proust, el proceso es distinto: si el mundo que el Marcel adolescente-adulto descubre es el de una sociedad de absoluta y total hipocresía moral, hay un reducto donde el protagonista puede refugiarse, un mundo en el que la rectitud y, sobre todo, la estabilidad son la tónica dominante. Para Proust, la vida y la sociedad se muestran en constante cambio. Baste recordar el personaje de Gilberte Swann, quien siempre fue marginada por la duquesa de Guermantes a causa de la boda de su padre con Odette, y que se convierte en madame de Saint-Loup, auténtica abeja reina de la sociedad parisina posterior a la Primera Guerra Mundial. O el de madame Verdurin, de la noche a la mañana princesa de Guermantes. Sin embargo, hay una resistencia del espacio y de la moral de Combray en la vida del personaje. A pesar de la destrucción durante la guerra de la campaña por la que solía pasear Marcel, esa manera serena de concebir la existencia, ese pueblo de iglesias y paseos en las tardes del domingo, permanece. Combray es, en definitiva, un mundo idealizado y representado por la abuela, la madre y, en último término, Françoise. Esa Françoise que va a acompañar con su especial francés y su peculiar manera de entender las convenciones sociales la andadura vital del protagonista.

En *Paradiso* hay también un ancla, una fijación en el tiempo y en la moral por medio de la

familia. El Capítulo I comienza con el niño José Cemí, de cinco años, lleno de ronchas por culpa de la picadura de la hormiga león<sup>5</sup>. Es la criada Baldovina<sup>6</sup> la que tiene que afrontar las rojeces y la incipiente asma del infante. Este inicio de la novela podría titularse *El baile del niño enfermo*, por la imagen que dan los distintos miembros del servicio yendo de un lado para otro para intentar salvar al infante. El Coronel y su esposa han salido y el pequeño sufre un ataque de asma. El narrador llama *teatro*<sup>7</sup> a la casa del Coronel en Fort Barrancas, un escenario donde se desarrolla el primer acto de la enfermedad del protagonista. Asustada, Baldovina recurre a Morla, el ordenanza del Coronel, a Truni y al gallego Zoar. Éstos recomiendan frotar al niño con estopa y darle friegas de alcohol. El pequeño empeora y tan profunda es su crisis, que ni siquiera emite un gemido cuando le caen gotas de cera de un candelabro. Como los remedios no tienen efecto, recurren estos personajes al conjuro de besos y cruces. Entonces, José Cemí habla y expresa su repugnancia por el besuqueo de Truni y su temor a no volver a recibir más de otras personas. La crisis pasa y José Cemí se duerme al ritmo del tamborileo de Baldovina en el cabecero de la cama.

De manera atronadora y dramática llegan el Coronel y Rialta a la casa, dándose cuenta enseguida de que *el muchacho estaba vivo por puro milagro*<sup>8</sup>. En este inicio se produce, por lo tanto,

---

<sup>4</sup> MAUROIS, ANDRÉ: *En busca de Marcel Proust*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1958, págs.258 y 259.

<sup>5</sup> *Myrmeleon formicarius*, hormiga alada venenosa de origen americano.

<sup>6</sup> Cintio Vitier apunta que el nombre de la verdadera niñera, que vivió muchos años con la familia y sobrevivió a la madre de Lezama, era Baldomera. Vid. LEZAMA LIMA, José: *Paradiso*. Edición crítica de Cintio Vitier, coordinador [1ª ed.]. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas París: ALLCA XXe, 1988, 461.

<sup>7</sup> *Paradiso* (ed. cit.), pág. 4.

<sup>8</sup> *Paradiso* (ed. cit.), pág. 10.

la presentación de la enfermedad de José Cemí, así como la aparición de elementos como la santería y la superstición, esos elementos mágicos, intuitivos e infusos que van a tener gran importancia a la hora de configurar el ambiente novelesco lezamiano. Por un lado, el asma y las ronchas. Por el otro, los rezos y las cruces. Este pasaje configura un auténtico descenso nocturno, una inmersión en las fuerzas desconocidas de la enfermedad y las creencias populares. Ya en este primer capítulo aparece el juego de yaquis<sup>9</sup>, tan importante para la posterior revelación que experimenta José Cemí en el Capítulo VII. Este inicio del primer capítulo sirve también para introducir la disposición de la casa donde vive toda la familia, incluido el servicio, que ya desde el principio cobra un especial relieve en la narración.

Durante toda esta danza del niño enfermo, José Cemí apenas habla. Baldovina, asustada, se queja de que no llora. Su única intervención la realiza cuando Truni deposita esos besos en su cuerpo. Lo que piensa o siente el joven protagonista está cerrado para el lector, siendo este comienzo de la obra una escena en la que todo se desarrolla vertiginosamente, con mecanismo de arranque y parada: crisis de José Cemí-descripción de la casa-aplicación del remedio. *Paradiso*, al contrario que *El tiempo perdido*<sup>10</sup>, está narrado en su mayoría en tercera persona, aunque con más de una salvedad. En consecuencia, la novela presenta un inicio narrativo clásico, por medio del cual se introduce al lector en el mundo y las circunstancias del protagonista de la obra. Un inicio, además, *in medias res*, pues hay una brusca inmersión sin explicaciones previas en los problemas físicos de José Cemí.

La magna obra proustiana se abre también con una experiencia infantil nocturna. El prota-

gonista no puede dormir sin recibir el beso de su madre. En este caso, no debe ese malestar a un dolor físico, sino al trastorno nervioso que padecerá durante toda su vida. Ese beso se transforma en una medicina absolutamente necesaria para conseguir la paz y la tranquilidad del paciente. El protagonista de la obra, al contrario que el pequeño José Cemí, es absolutamente consciente de su nerviosismo y de la necesidad de calmarlo. Lleva a cabo todas las maniobras posibles –la carta que envía por medio de Françoise a su madre– para asegurarse lo que desea pero la visita de Swann desbarata todos sus planes. Justo cuando está más desesperado, cuando cree que le van a enviar a un internado por su “debilidad”, aparece la madre y se dispone a pasar con él la noche. Ahí está la primera concesión realizada por los padres a ese infante congénitamente sensible y enfermizo. Lo que se presume que va a ser una noche de penuria para el protagonista se transforma en una noche de paz, gozo y calma. El niño recibe la aparición de la madre como un milagro, no menos grande que el que el Coronel y Rialta aprecian al darse cuenta de que José Cemí pudo muy bien no terminar la noche con vida.

Las dos novelas comienzan con los clarividentes vapores de la infancia, época que condiciona de manera absoluta a los protagonistas. No es en vano, entonces, que ambas empiecen de idéntica manera, con una pesadillesca experiencia nocturna. Una experiencia, además, que supone una abertura por la cual entran elementos clave. En primer lugar, el *sueño*. Los dos niños no pueden conciliar el sueño porque están enfermos: el niño proustiano tiene una enfermedad nerviosa y el niño lezamiano padece a causa de su asma. Los temores nocturnos infantiles hacen acto de presencia en forma de desesperación en el *Tiempo perdido* y en forma de los besos santeiros de Truni en *Paradiso*. Ambos sólo consiguen dormir cuando los elementos sanadores y calmantes, la madre y Baldovina, mecen los infor-

<sup>9</sup> *Paradiso* (ed. cit.), pág. 5.

<sup>10</sup> La excepción es *Un amor de Swann*.

tunios de los dos infantes y consiguen acallarlos. El sueño es el lugar de las aguas profundas, el lugar donde se producen la mayoría de los descensos órficos. El elemento onírico tiene una gran importancia en las dos novelas. Los sueños lezamescos resultan desbordantes por su complejidad<sup>11</sup> y su riqueza, mientras que en Proust predominan el análisis literario y artístico de dichos sueños, buscando menos la interpretación y el esclarecimiento que el estudio del proceso onírico y la exploración de los vericuetos en los que se introduce la mente al dormir. Proust considera los sueños como un viaje –astral, incluso- en el que el sujeto se libra de su propia corporeidad y puede vagar con libertad por mundos que le son desconocidos en la vigilia. Ramón Fernández opina que en la génesis del *Tiempo perdido* actúan esos estados de duermevela en los que no se está dormido ni despierto: [...] *Proust a voulu [...] faire naître son œuvre toute entière de cette sorte d'aliénation où est l'homme entre le sommeil et la veille, entre le rêve et l'adaptation de la consciente au monde objectif. Le sommeil lui-même dispose comme dans un espace privilégié les différentes périodes du temps*<sup>12</sup>.

En segundo lugar, la *familia* es un elemento primordial en esta primera introducción de los personajes de la novela. En Proust, la familia tiene dos vertientes: por un lado, la temida severidad del padre con las debilidades nerviosas del niño y, por el otro, la presencia tranquilizadora –extendida hacia la abuela- de la madre. Lo mismo ocurre con Lezama si se consideran integrantes del entorno familiar a Baldovina, Truni, el ordenanza del Coronel y el gallego Zoar. El pro-

pio narrador sitúa a esa segunda familia como un remedo de la auténtica a la hora de describir la casa donde reside José Cemí:

Después de la pieza del Coronel y su esposa, aparecía el servicio, guardando la elemental y grosera ley de simetría que lleva a las viviendas tropicales a paralelizar, en las casas de tal magnitud, que todo quiere existir y derramarse por partida doble, los servicios y las pequeñísimas piezas donde se guardan los plumeros y las trampas inservibles de ratones<sup>13</sup>.

Ambos niños dependen de sus familias para que calmen su sufrimiento y alivien sus temores nocturnos. Las atenciones de Baldovina van destinadas a impedir el empeoramiento de José Cemí y, sobre todo, a intentar eludir la responsabilidad que supondría la muerte del niño ante los padres. Unos padres que constituyen dos tendencias distintas a la hora de tratar y dirigir la enfermedad de su hijo. La figura del Coronel representa la pasión por la vitalidad y por la fortaleza física. Así lo demuestran los episodios de la bañera con hielo y de la piscina. Estas escenas tienen un claro regusto mitológico e iniciático, y sitúan a Violante y su hermano frente a fuerzas que ni el propio Coronel puede doblegar.

El Jefe quería mostrar en qué forma se resarcía de la deficiencia bronquial de su hijo. [...] Quería mostrar la maestría natatoria de su hija Violante, en una piscina improvisada. [...] La piscina tenía poca extensión, pero una profundidad avérfica. [...] José Cemí vio a su hermana, ya en el fondo de la piscina, vidriada, con los cabellos de diminuta gorgona con hojas de piña. Dos asistentes que habían acudido al sorpresivo sumergimiento con unas lanzas varas, terminadas en curvo tridente, que se usaban para la limpieza del fondo de la piscina, comenzaron con mágica oportunidad la extracción. Puesta a horcajadas sobre el

---

<sup>11</sup> El Capítulo XII de *Paradiso*, dedicado íntegramente a los sueños de José Cemí, es claro ejemplo de esta elaboración onírica por parte de Lezama. Además, el onirismo tiene una gran importancia en los capítulos finales de la novela, llegando a convertirse en un elemento integrante de los mismos.

<sup>12</sup> FERNÁNDEZ, RAMÓN: *Proust ou la généalogie du roman moderne*. París: Bernard Grasset, 1979, pág. 68.

<sup>13</sup> *Paradiso* (ed, cit.), pág. 5.

tridente, Violante ascendió como una pequeña Eurídice al reino de los vivientes.<sup>14</sup>

El empeño del Coronel José Eugenio Cemí por demostrar la lozanía de sus retoños da lugar a una de las tónicas generales de *Paradiso* y a una de sus lecturas interpretativas: el descenso órfico. Tanto en las pesadillas de José Cemí como en el onírico episodio de Alberto Olaya en las duchas del colegio, como también en el capítulo dedicado a los sueños de José Cemí, o como en la muerte de Alberto Olaya, aparece ese descenso subterráneo y acuático a los infiernos. María Zambrano hace referencia a la presencia de lo órfico en la poesía de Lezama Lima: *La poesía atraviesa, sí, la zona de los sentidos, mas para llegar a sumergirse en el oscuro abismo que los sustenta. Antes de que le sea permitido ascender al mundo de las formas idénticas en la luz, ha de descender a los infiernos, de donde Orfeo la rescató dejándola a medias prisionera. Y así la poesía habitará como verdadera intermediaria en el oscuro mundo infernal y en el de la luz, donde las formas aparecen*<sup>15</sup>. Lo órfico simboliza el contacto con la muerte y una posterior resurrección. Sólo Orfeo de entre los mortales bajó al Hades y pudo salir, pagando muy caro su viaje, pues perdió de nuevo lo que ya había perdido. Para Lezama, esta bajada al abismo de los muertos y las almas olvidadas es indispensable en su teoría poética y literaria, puesto que se configura como uno de los elementos que rompen las acristaladas barreras de la naturaleza y, con la amalgama de los fragmentos que resultan de la ruptura, crea la *sobrenaturaleza*<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> *Paradiso* (ed. cit.), pág. 130.

<sup>15</sup> ZAMBRANO, MARÍA: *La Cuba secreta y otros ensayos*. Madrid: Endymion, 1996, págs. 111-112.

<sup>16</sup> *¿Qué es la sobrenaturaleza? La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza. En esa dimensión no me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí: "como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza". La terrible fuerza afirmativa de esa frase me decidió a*

En el Capítulo VI, después de la fallida experiencia natatoria con Violante, el padre de José Cemí introduce a su hijo en una bañera llena de hielo y agua fría para curarle con la impresión. En esta escena quedan perfectamente perfiladas las dos tendencias parentales en la educación del niño. Sin asomo alguno de malignidad, el Coronel cree poder curar a José Cemí con un esfuerzo de voluntad y de vitalidad. Los sueños y los temores nocturnos del niño son los que le ahogan, no su endeblez física. Por tanto, es necesario un tratamiento de choque para acabar con su asma. Además, puede apreciarse ya en este episodio la capacidad que tiene José Cemí para vivir en dos realidades: entre el sueño y vigilia, o entre los difuntos y los vivos. Debido a las tempranas ausencias de su padre y de su tío Alberto, el protagonista convive desde muy joven con la imagen de la muerte y de los fantasmas suspensa junto a él:

Me parece que con sus miedos, su inclinación y resguardo por Baldovina, se pasa muchas noches en vela. Tiene pavor por los aparecidos, cuando le digo: míralos, allí están, parece como si los tocara; los fantasmas y la muerte lo asedian. [...] Todo eso tiene que tener relación con esa asma de día y de noche. Para curarlo habría que sacarle esa angustia. [...] Es decir, un susto que lo curase de sustos. Tiene como la angustia de quedarse dormido. En el sueño gime, se desespera, quiere escribir en las almohadas. Se acuesta muy tranquilo y se despierta como si hubiese salido del infierno. ¿Qué es lo que ve en esa excursión? Siente el sueño como un secuestro. Curarle los nervios, hacerlo dormir, es eso lo que lo puede mejorar.

*colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida, de esa manera, frente al determinismo de la naturaleza el hombre responde con el total arbitrio de la imagen, y frente al pesimismo de naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de imagen reconstruida.* LEZAMA LIMA, JOSÉ: *Confluencias*. En *La dignidad de la poesía*. Barcelona: Versal, 1989, pág. 287.

Cada sueño que no puede contar lo ahoga, ahí está el asma<sup>17</sup>.

Rialta, sin embargo, opone una postura mucho más conciliadora. La madre trata, con una elegancia criolla que el narrador no deja de alabar, de restar importancia a la dolencia respiratoria de su hijo. Introduce, además, un elemento clave en la novela: la *misión* de José Cemí. Rialta es la que, en el capítulo IX, enuncia definitivamente la vocación literaria del joven universitario en esa conversación que ambos mantienen después de la manifestación estudiantil. Desde su infancia, siente a su hijo como un protegido y elegido de los dioses: *es una enfermedad protectora como una divinidad*. Mientras que, debido a su prematura muerte, el padre es una presencia que permanece de forma silenciosa en toda la novela, la madre es una guía para el protagonista. De forma muy comprensiva y típicamente lezamiana, Rialta prefiere transformar el “defecto” de su hijo en una virtud, una señal y una ventaja sobre los demás que no es perceptible pero que sí anima desde dentro su vocación poética.

El último médico que vimos, nos dijo que se curará con el desarrollo, cuatro o cinco años más y ya estará bien. Todos dicen que el que tiene esa enfermedad está protegido como el jiquí contra el rayo. Que es una enfermedad protectora como una divinidad. El que la tiene, se inmuniza contra todas las enfermedades. Dicen que debilita el corazón, pero al paso del tiempo es preferible esa debilidad, porque si no la presión hierve y estalla en el cerebro del gorrión.<sup>18</sup>

Rialta se encierra en el último cuarto de la casa para no ver la inmersión del niño en la bañera con hielo, la cual constituye en la novela un ritual y un bautizo. Estos episodios natatorios y acuáticos de José Cemí encierran un simbolismo iniciático, pues suponen para el protagonista la constatación de su ritmo irregular de respiración a causa del asma, una enfermedad que tiene que adaptar a su experiencia vital. Sobre el asma de José Cemí, opina Emilio Bejel: [...] *esta enfermedad apunta a la falta de respiración natural y, por lo tanto, la novela está marcada desde el principio por una dolencia que apunta a una falta que busca un ritmo, un ritmo que sustituya y recupere la falta de respiración natural*<sup>19</sup>. Rialta, paciente, espera a que el propio Coronel se de cuenta de su error y corre a rescatar a José Cemí justo a tiempo, cuando ya está casi en estado de shock hipotérmico. Incluso le dice al niño que pronto va a salir a jugar al parque con los muchachos, que le esperan. En esta primera etapa de la novela dedicada a la infancia de José Cemí, Rialta cumple a la perfección la tarea de amante esposa y de madre abnegada. Cuando muere el Coronel, tiene que transformarse en albacea espiritual del legado del padre y cuidar de su hijo y del cumplimiento de su destino poético.

**LUCÍA AZNAR ARDIL**

I.E.S. Los Molinos (Cartagena)

---

<sup>17</sup> *Paradiso* (ed. cit), pág. 131.

<sup>18</sup> *Paradiso* (ed. cit), pág. 131.

---

<sup>19</sup> BEJEL, EMILIO: 1994, pág. 109.