

# LOS NOVELISTAS COMO CRÍTICOS

\*

Compilación de  
NORMA KLAHN y WILFRIDO H. CORRAL



TOMBO.: 47630



SBD-FFLCH-USP

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE

Los Novelistas Como Criticos.

868.909  
N827  
v.1



21300081113



FONDO DE CULTURA  
ECONÓMICA

MÉXICO

—mejor: aprehensible— la situación; el resto es formulación poética incesante.

Sólo el genio puede fusionar hasta tal punto sustancias tradicionalmente alogenas por falsa y parcelada visión de la realidad. De ahí que la tragedia y toda poesía dramática declinan con la aparición de la novela que opera una cómoda partición de las aguas, entrega el material esencialmente poético al lírico y se reserva la visión enunciativa del mundo. El nuevo avance del daimón poético cumplido en nuestro siglo no debe ser entendido sin embargo como un retorno a la indiferenciación entre novelasco y poético que se daba en la tragedia y la narración épica. Aun entonces, y sin claridad preceptiva suficiente, el escritor advertía las diferencias entre la enunciación discursiva y racionalizada, y la expresión poética dramática o lírica. En nuestro tiempo se concibe la obra como una manifestación poética *total*, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración. Hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente.

Abolida la frontera preceptiva de lo poemático y lo novelasco, sólo un prejuicio que no es ni será fácil superar (máxime cuando las corrientes genéricas tradicionales continúan imperturbables y se cumplen en manifestación mayoría) impide reunir en una sola concepción espiritual y verbal empresas en apariencia tan dispares como *The Waves*, *Duinester Elegien*, *Sobre los Angeles*, *Nadja*, *Der Prozess*, *Residencia en la Tierra*, *Ulysses* y *Der Tod des Vergil*.

*Realidad*, m/2, 8, mayo-abril, 1948, pp. 240-246.

*Para llegar a Lezama Lima*  
(1967)

Después que en las arenas, sedosas pausas intermedias, entre lo irreal sumergido y el denso, irrehazable aparecido, se hizo el acuerdo métrico, y el ombligo terrenal superó el vicioso horizonte que confundía al hombre con la reproducción de los árboles.

José LEZAMA LIMA, *Para llegar a la Montego Bay*

"Est-ce que ce monsieur est fou?", me dit-elle.

Je fis un signe affirmatif.

"Et il vous emmène avec lui?"

Même affirmation.

"Où cela?", dit-elle.

J'indiquai du doigt le centre de la terre.

JULIUS VERNE, *Voyage au centre de la terre*

Estras páginas acerca de *Paradiso*, novela de José Lezama Lima (Ediciones Unión, La Habana, 1966) no son un estudio sobre la novelística de Lezama, que exigiría el análisis riguroso de toda su obra de poeta y de ensayista a la luz de los más fecundos avances en el campo antropológico (Bachelard, Eliade, Gilbert Durand...), sino la aproximación por vía simpática que elige todo cronopio para entablar comercio con otro. ¿Por qué Lezama Lima? Por lo que él mismo dice al retratar a uno de sus personajes: "Me gusta de él, le respondió Cerní, esa manera de situarse en el centro umbilical de las cuestiones. Me causa la impresión de que en cada uno de los momentos de su integración lo visitó la gracia. Tiene lo que los chinos llaman lí, es decir, conducta de orientación cósmica, la configuración, la forma perfecta que se adopta frente a un hecho, tal vez lo que dentro de la tradición clásica nuestra se pueda llamar belleza dentro de un estío. Es como un estrategia que siempre ofrece a la ofensiva un flanco muy cuidado. No puede ser sorprendido. Avanzando parece que revisa los centinelas de la retaguardia. Sabe lo que le falta y lo busca con afán. Tiene una madurez que no se esclaviza al crecimiento y una sabiduría que no prescinde del suceso inmediato, pero tampoco le rinde una adulonería beata. Su sabiduría tiene una excelente fortuna. Es un estudiante que sabe siempre la bola que le sale; pero claro, el azar actúa sobre un continuo, donde la respuesta salta como una chispa. Comienza por es-tudiar los cien interrogatorios de tal manera que no puede perder, pero la pregunta que trae en su pico el pájaro del azar, es precisamente la fruta que le gusta, que es mejor y que merece más la pena de brnñirla y repasarla." (*Paradiso*, 374-375).

Entonces, ¿estamos los dos locos? ¿Por dónde saco la cabeza para respirar, frenético de ahogo, después de esta profunda natación de sciscientas diecisiete páginas, *Paradiso*? ¿Y por qué de golpe Jules Verne en un libro donde nada parece evocarlo? Pero sí, claro que sí que lo evoca; por lo pronto, ¿no habla el mismo Lezama de vivencias oblicuas, no ha dicho en alguna parte que es "como si un hombre, sin saberlo desde luego, al darle la vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario", metáfora verniana si las hay? ¿No nos inicia en esa causalidad tangencial cuando recuerda que en el momento en que San Jorge clava la lanza en el dragón, el primero en caer muerto es su caballo, como a veces el rayo baja por un tronco de encina y recorre inofensivamente a trece seminaristas entregados al gruyère y al elogio del trébol antes de carbonizar a un canario que estridulaba en una jaula a cincuenta metros de distancia? Entonces sí Jules Verne, entonces seguramente para llegar a la Montego Bay hay que pasar por el centro de la Tierra. No sólo es cierto sino literal, y aquí está la prueba: Lector contadísimo de *Paradiso* (imagino, vanidoso, un club *very exclusive*, el de los pocos que como usted han leído *Der Mann ohne Eigenschaft*, *Der Tod des Vergils* y *Paradiso*; sólo en eso —me refiero al club— me parezco a Phileas Fogg), ¿se dio cuenta de que la referencia concreta a Verne estaba en la página 327, demoniacamente suscitada por un episodio erótico de naturaleza análoga a la que algunos investigadores empiezan a revelar prudentemente en el padre del *Nautilus*? El remero Leregas de priápicas dispensas, va a recibir la visita del hasta entonces insospechado atleta Baena Albornoz, que descende a los infiernos de un gimnasio habanero para recibir, Adonis consintiente, el colmillo del jabalí que lo penetrará hasta hacerle morder el borde de la cama en un éxtasis de delicia. Leregas espera la humillada visita del Hércules que, después de tantos trabajos diurnos, hila de noche en la rueca mujeril de su verdadera condición. Y entonces, en esa espera tensa, "el recuerdo del cráter de Yoculo pasó al sótano, por allí llegaban también las sombras del Scartaris. La sombra anillada de Scartaris sobre el cráter de Sneffels..." Diabólicamente, la resonancia de la inocente orografía islandesa se vuelve una lasciva circunstancia erótica, y el mensaje de Arne Saknussemm, maravilla de nuestra infancia erótica, y el men-  
*le cratère du Yocul de Sneffels que l'ombre du Scartaris vient carresser avant les calendes de Juillet, voyageur audacieux, et tu parviendras au centre de la Terre...*) propone por el sonido y las imágenes una líbrica revelación. Yoculo, sombra anillada ("il a perdu ses trente deux plis", dirá un personaje de Jean Genêt refiriéndose a otro Baena Albornoz), Sneffels, que hace pensar en *to smiff*, Scartaris, que en este contexto evoca el escroto, y las imágenes de descenso al cráter, de caricia, de región sombría... Oh, Phileas Fogg, oh profesor Lidenbrock, qué estamos haciendo de vuestro padre?

Paz para el solitario de Nantes y sus espeleólogos, pero antes le tomé por mi cuenta otro pasaje tan significativo como si lo hubiera extraído el mismo Lezama y lo sitúo, para que nos sirva de *laser*, a la cabeza de todo lo que sigue:

En diez días, interrumpiéndome para respirar y darle su leche a mi gato Teodoro W. Adorno, he leído *Paradiso*, cerrando (¿cerrando?) el itinerario que hace muchos años iniciara con la lectura de algunos de sus capítulos caídos en la revista *Orígenes* como otros tantos objetos de Tlón o de Uqbar. No soy un crítico; algún día, que sospecho lejano, esta suma prodigiosa encontrará su Maurice Blanchot, porque de esa raza deberá ser el hombre que se adentre en su larvario fabuloso. Me propongo solamente señalar una ignorancia vergonzosa y romper por adelantado una lanza contra los malentendidos que la seguirán cuando Latinoamérica oiga por fin la voz de José Lezama Lima. De la ignorancia no me asombro; también yo desconocía a Lezama doce años atrás, y fue preciso que Ricardo Vigón, en París, me hablara de *Oppiano Licario* que acababa de publicarse en *Orígenes* y que ahora cierra (si es que algo puede cerrarlo) *Paradiso*. Dudo de que en esos doce años la obra de Lezama haya alcanzado la presencia activa que en un plazo equivalente fueron logrando la de un Jorge Luis Borges o la de un Octavio Paz, a cuya altura está sin la más mínima duda. Razones de dificultad instrumental y esencial son una primera causa de esa ignorancia; leer a Lezama es una de las tareas más arduas y con frecuencia más irritantes que puedan darse. La perseverancia que exigen escritores de frontera como Raymond Roussel, Hermann Broch o el maestro cubano es infrecuente incluso entre "especialistas", y de ahí que en el club sobren los sillones. Borges y Paz (vuelvo a citarlos para colgar el blanco en lo más alto del árbol de nuestras tierras) le llevan a Lezama la ventaja de que son escritores meridianos, casi diríamos apolíneos desde el punto de vista del perfecto ajuste expresivo, del sistema coherente de su espíritu. Sus dificultades y aun sus oscuridades (Apolo puede ser también nocturno, bajar al abismo para matar a la serpiente Pitón) responden a la dialéctica que evoca *Le cimetière marin*:

...*Mais rendre la lumière  
 Suppose d'ombre une morne moitié.*

Extremos puntos de tensión de un arco de raíz mediterránea, ceden lo mejor de su fuerza sin los tres enigmas previos que harán del lector de Lezama un Edipo perpetuo. Y si digo que ello constituye una ventaja de aquéllos sobre éste, me refiero casi éticamente a los lectores que detentan los trabajos de Edipo, que optan por la máxima cosecha con el mínimo de riesgo. En la Argentina, en todo caso, se tiende a hurtarle el cuerpo al hermetismo, y Lezama no sólo es hermético en sentido literal

por cuanto lo mejor de su obra propone una aprehensión de esencias por vía de lo mítico y lo esotérico en todas sus formas históricas, psíquicas y literarias vertiginosamente combinadas dentro de un sistema poético en el que con frecuencia un sillón Luis XV sirve de asiento al dios Anubis, sino que además es formalmente hermético, tanto por un candor que lo lleva a suponer que la más heteróclita de sus series metafóricas será perfectamente entendida por los demás, como porque su expresión es de un barroquismo original (de *origen*, por oposición a un barroquismo lúcidamente *mis en page* como el de un Alejo Carpentier). Se ve, pues, lo difícil que resulta entrar en el club cuando tantas dificultades se van sumando para trabar el goce de una lectura, salvo si el goce comienza con las dificultades mismas, puesto que yo empecé por leer a Lezama como quien trata de resolver la cifra de *messumka-SebrA-icefdok. segnitamurth*, etc., que finalmente se aclara en: *Descendás dans le cratère du Yocul de Snejfels*...; se diría que la prisa y el sentimiento de culpa que suscita la proliferación bibliográfica llevan al lector contemporáneo a descartar, muchas veces irónicamente, todo *trovar clus*. A ello se suman los falsos ascetismos y las solemnnes anteojeras de la especialización mal entendida, contra la que se alza hoy en buena hora una actitud como la estructuralista. Todavía un Goethe alcanzaba a fundir al filósofo y al poeta, ya querrellados en su siglo, por obra de una avasalladora intuición unitiva; hasta Thomas Mann (hablo ahora de novelistas) pareció que esa coexistencia se mantenga viva en autor y lectores, pero es un hecho que ya la obra de un Robert Musil, para ceñirme al campo de expresión germánica, se vio privada del eco universal que hubiera debido encontrar. Aunque se trate de un mismo lector, éste tiende hoy a adoptar una actitud especializada según lo que esté leyendo, resistiéndose a veces de manera subconsciente a toda obra que le proponga aguas mezcladas, novelas que entran en el poema o metafísicas que nacen con el codo apoyado en un mostrador de bar o en una almohada de quehacer amoroso. Acepta modestamente la carga extraliteraria de cualquier novela, pero siempre que el género conserve sus prerrogativas básicas (que nadie conoce bien, dicho sea de paso, pero ésta es otra cuestión). *Paradiso*, novela que es también un tratado hermético, una poética y la poesía que de ella resulta, encontrará dificultosamente a sus lectores: ¿dónde empieza la novela, dónde cesa el poema, qué significa esa antropología imbricada en una mántrica que es también un folklore tropical que es también una crítica de familia? Se habla mucho en nuestros días de ciencias diagonales, pero el *lector diagonal* se tomará su tiempo en aparecer y *Paradiso*, tajo al sesgo en esencias y presencias, conocerá la resistencia que le opone el haz de las ideas recibidas. Pero el tajo ya está dado; como en la historia china del perfecto verdugo, el decapitado sigue en pie sin saber que apenas estornude su cabeza rodará por el suelo.

Si la dificultad instrumental es la primera razón de que se ignore tanto a Lezama, las circunstancias de nuestro subdesarrollo político e histórico son la segunda. Desde 1960 el miedo, la hipocresía y la mala conciencia se aliaron para separar a Cuba y a sus intelectuales y artistas del resto de Latinoamérica. Los ya conocidos, Guillén, Carpentier, Wilfredo Lam, salvaron y salvaron la barrera por la vía de un prestigio internacional anterior a la revolución cubana, que obliga a ocuparse de ellos cuando llega el momento. Lezama, ya entonces inexcusablemente al margen de las tablas valorativas de los magisters peruanos o mexicanos o argentinos, ha quedado del otro lado de la barrera hasta un punto en que incluso aquellos que han oído su nombre y quisieran leer *Tratados en La Habana, Analecta del reloj, La firmeza, La expresión americana* o *Paradiso*, no pueden ni podrán conseguir ejemplares. Tanto él como muchos otros poetas y artistas cubanos se ven forzados a vivir y a trabajar en un aislamiento del que lo menos que puede decirse es que da asco y vergüenza. Desde luego, lo que importa es cerrar el paso al comunismo totalitario. ¿*Paradiso*? Nada que merezca ese nombre puede venir de semejante infierno. Duerma usted tranquilo, la OEA vela su sueño.

Queda, quizá, una tercera y más agazapada razón del torvo silencio que envuelve la obra de Lezama; voy a hablar de ella sin pudor alguno precisamente porque las escasas críticas cubanas que conozco de esa obra no han querido mencionarla, y en cambio conozco su fuerza negativa en manos de tantos fariseos de nuestras letras. Me refiero a las incorrecciones formales que abundan en su prosa y que, por contrastar con la sutileza y la hondura del contenido, suscitan en el lector superficialmente refinado un movimiento de escándalo e impaciencia que casi nunca es capaz de superar. Si a eso se suma que las ediciones de los libros de Lezama suelen estar muy mal cuidadas tipográficamente, y que *Paradiso* dista de ser una excepción, no puede extrañar que a las perplejidades de fondo se sume la impaciencia que producen las extravagancias ortográficas o gramaticales donde trastabilan los ojos del dómine que casi todos llevamos dentro. Cuando hace años comencé a mostrar o a leer pasajes de Lezama a personas que no lo conocían, el asombro que provocaba su visión de la realidad y la osadía de las imágenes que la comunicaban, se veía casi siempre mitigado por una amable ironía, por una sonrisa de perdonaavidas. No tardé en darme cuenta de que entraba allí en acción un rápido mecanismo de defensa, y que los amenazados de absoluto se apresuraban a magnificar las tachas formales como un pretexto acaso inconsciente para quedarse de este lado de Lezama, para no seguirlo en su implacable sumersión en aguas profundas. El hecho incontrovertible de que Lezama pareciera decidido a no escribir jamás correctamente un nombre propio inglés, francés o ruso, y de que sus citas en idiomas extranjeros estén consteladas de fantasías ortográficas, induciría a un intelectual rioplaten-

se típico a ver en él un no menos típico autoidiacta de país subdesarrollado, lo que es muy exacto, y a encontrar en eso una justificación para no penetrar en su verdadera dimensión, lo que es muy lamentable. Desde luego entre los argentinos idiosincrásicos la corrección formal en el escribir como en el vestir es siempre una garantía de seriedad, y cualquiera más respetuoso que la tierra es redonda con un "estilo" aceptable merecerá que decir atrás de la papa. Si hablo de la Argentina es porque la conozco un poco, pero también cuando estuve en Cuba me encontré con jóvenes intelectuales que se sonreían irónicamente al recordar cómo Lezama suele pronunciar caprichosamente el nombre de algún poeta extranjero; la diferencia empezaba en el momento en que esos jóvenes, puestos a decir algo sobre el poeta en cuestión, se quedaban en la buena fonética mientras que Lezama, en cinco minutos de hablar de él, los dejaba a todos mirando para el techo. El subdesarrollo tiene uno de sus índices en lo quisquillosos que somos para todo lo que toca la corteza cultural, las apariencias y chapa en la puerta de la cultura. Sabemos que Dylan se dice Dylan y no Dáilan como lo dijimos la primera vez (y nos miraron irónicos o nos corrigieron o nos olimos que algo andaba mal); sabemos exactamente cómo hay que pronunciar Caen y Laon y Sean O'Casey y Gloucester. Está muy bien, lo mismo que tener las uñas limpias y usar desodorantes. Lo otro empieza después, o no empieza. Para muchos de los que con una sonrisa le perdonan la vida a Lezama, no empieza ni antes ni después, pero las uñas, se lo juro, perfectas.

A la ironía defensiva que se apoya en falencias de superficie se suma la que ha de provocar en muchos la insólita ingenuidad que aflora en tantos momentos de la narrativa de Lezama. En el fondo es por amor a esa ingenuidad que hablo aquí de él; más allá de todo canon escolar, sé de su penetrante eficacia; mientras tantos buscan, Parsifal encuentra, mientras tantos hablan, Mishkin sabe. El barroquismo de complejas raíces que va dando en nuestra América productos tan disímiles y tan hermanos a la vez como la expresión de Vallejo, Neruda, Asturias y Carpentier (no hagamos cuestión de géneros sino de fondos), en el caso especialísimo de Lezama se tiñe de un aura para la que sólo encuentro esa palabra aproximadora: ingenuidad. Una ingenuidad americana, insular en sentido directo y lato, una inocencia americana. Una ingenua inocencia americana abriendo eleáticamente, órficamente los ojos en el comienzo mismo de la creación, Lezama Adán previo a la culpa, Lezama Noé idéntico al que en los cuadros flamencos asiste aplicadamente al desfile de los animales: dos mariposas, dos caballos, dos leopardos, dos hormigas, dos delfines... Un primitivo que todo lo sabe, un *sorbonnard* cumplido pero americano en la medida en que los albatros discados del saber del Ecclesiastés no lo han vuelto a *wiser and a sadder man*, sino que su

ciencia es palingsnesia, lo sabido es original, jubiloso, nace como el agua con Tales y el fuego con Empédocles. Entre el saber de Lezama y el de un europeo (o sus homólogos rioplatenses, mucho menos americanos en el sentido al que apunto) hay la diferencia que va de la inocencia a la culpa. Todo escritor europeo es "esclavo de su bautismo", si cabe parafrasear a Rimbaud; lo quiera o no, su decisión de escribir comporta cargar con una inmensa y casi pavorosa tradición; la acepte o luche contra ella, esa tradición lo habita, es su familiar o su incubo. ¿Por qué escribir, si de alguna manera ya todo ha sido escrito? Gide observó sardónicamente que como nadie escucha, hay que volver a decirlo todo, pero una sospecha de culpa y de superfluidad mueven al intelectual europeo a la más extrema vigilancia de su oficio y de sus medios, única manera de no hacer caminos demasiado andados. De ahí el entusiasmo que producen las novedades, el asalto en masa a la nueva rebanada de lo invisible que alguien ha conseguido corporizar en un libro; basta pensar en el simbolismo, el surrealismo, el "nouveau roman"; por fin algo verdaderamente nuevo que no se habían sospechado ni Ronsard, ni Stendhal, ni Proust. Por un tiempo se puede dejar dormir el sentimiento de culpa; hasta los epígonos llegan a creer que están haciendo algo nuevo. Después, despacio, se vuelve a ser europeo y cada escritor amanece con su albatros colgado del pescuezo.

Entre tanto Lezama en su isla amanece con una alegría de preadmita sin corbata de pájaro, y no se siente culpable de ninguna tradición directa. Las asume todas, desde los hígados etruscos hasta Leopold Bloom sonándose en un pañuelo sucio, pero sin compromiso histórico, sin ser un escritor francés o austriaco; él es un cubano con un mero puñado de cultura propia a la espalda y el resto es conocimiento puro y libre, no responsabilidad de carrera. Puede escribir lo que le dé la gana sin decirse que ya Rabelais que ya Marcial... No es un eslabón de la cadena, no está obligado a hacer más o mejor o diferente, no necesita justificarse como escritor. Tanto su increíble sobreabundancia como sus carencias proceden de esa inocente libertad, de esa libre inocencia. Por momentos, leyendo *Paradiso*, se tiene una impresión extraplanetaria; ¿cómo es posible ignorar o desafiar a tal punto los tabúes del saber, los *no escribirás así* de nuestros mandamientos profesionales vergonzantes? Cuando asoma el inocente americano, el buen salvaje que atesora los dijes sin sospechar que no valen nada o que ya no se estilan, entonces pueden ocurrir dos cosas con Lezama. Una, la que cuenta: lo genial irrumpe sin los complejos de inferioridad que tanto nos agobian en Latinoamérica, con la fuerza primordial del robador del fuego. La otra, que hace sonreír a los acomplejados, a los impecablemente cultos, es el lado aduanero Rousseau, el lado papelón a lo Mishkin, el hombre que en *Paradiso*, después de un pasaje extraordinario, pone punto y aparte y dice con la tranquilidad más abso-

luta: "¿Qué hacía, mientras transcurría el relato de sus ancestros familiares, el joven Ricardo Fronesis?"

Si estoy escribiendo estas páginas es porque sé que párrafos como el citado pesarán más en la ponderación de los dónimes que la prodigiosa invención con que *Paradiso* vuelve a proponerse el mundo. Y si cito la frase sobre el joven Fronesis es porque también me molestan esa y muchas otras cursilerías, pero sólo en la medida en que puede molestarte una mosca posada en un Picasso o un maullido de mi gato Teodoro mientras estoy escuchando música de Xenakis. La impotencia frente a lo intrincado de una obra distraza su retirada con los pretextos más superficiales —puesto que de la superficie no ha pasado—. Así, conocí a un señor que jamás escuchaba discos de música clásica porque, según él, el chirrido de la pta le impedía gozar de la obra en su total perfección; sentido tan exigente criterio, se pasaba el día escuchando una de tangos y boleros que daba miedo. Cada vez que cito un pasaje de Lezama y cosecho una sonrisa y un cambio de tema, pienso en ese señor; los incapaces de acceder a *Paradiso* se defenderán siempre así, y para ellos todo será ruido de púa, mosca y maullido. En *Rayuela* defini y atacué al lector-hembra, al incapaz de la verdadera batalla amorosa con una obra que sea como el ángel para Jacob. Si se dudara de la legitimidad de mi ofensiva, baste este ejemplo: críticos reputados con sede en Buenos Aires empezaron por no entender el doble sistema posible de lectura de la novela, y de ahí pasaron al *pollice verso* después de asegurar patéticamente que la habían leído "de las dos maneras que indica el autor", cuando lo que proponía el pobre autor era una opción y jamás hubiera tenido la vanidad de pretender que en nuestros tiempos se leyera dos veces un mismo libro. ¿Qué esperar entonces del lector-hembra frente a *Paradiso* que, como decía el personaje de Lewis Carroll, sería capaz de poner a prueba la paciencia de una ostra? Pero no hay paciencia allí donde empieza por no haber humildad y esperanza, donde una cultura condicionada, prefabricada, adulada por los escritores que cabría llamar funcionales, con rebeliones y heterodoxias cuidadosamente delimitadas por los marqueses de Queensberry de la profesión, rechaza toda obra que va verdaderamente a contrapelo. Capaz de hacer frente a cualquier dificultad literaria en el plano intelectual o sentimental siempre que se ajuste a las leyes del juego de Occidente, dispuesta a jugar los más arduos ajedreces proustanos o joycianos que comporten piezas conocidas y estrategias adivinables, retrocede indignada e irónica apenas se la invita a conocer un territorio extragenérico, batirse con una lengua y una acción que respondan a un sistema narrativo que no nace de los libros sino de largas *lecciones de abismo*; y he aquí que por fin he podido colocar la razón de mi epígrafe, y es tiempo de seguir a otra cosa.

¿Una novela, *Paradiso*? Sí, en cuanto hay un hilo semiconductor —la vida de José Cemí— al que van o del que salen los múltiples episodios y relatos conexos o inconexos. Pero ya de entrada ese "argumento" tiene características curiosas. No sé si Lezama vio que el desarrollo inicial del tema llevaría a pensar con gran regocijo en *Tristram Shandy*, pues si bien José Cemí ya está vivo al comienzo del relato y en cambio Tristram, que cuenta su propia vida, ni siquiera ha nacido a mitad del libro, es evidente que el protagonista en torno al cual se organiza *Paradiso* queda en la penumbra mientras el libro avanza tomándose todo el tiempo necesario para narrar la vida de los abuelos, los padres y los tíos de José Cemí. Más importante es observar que falta en *Paradiso* lo que yo llamaría el reverso continuo, la urdimbre que "hace" una novela por más fragmentarios que puedan parecer sus episodios. No es un reparo, puesto que lo esencial del libro no depende para nada de que sea o no sea una novela como la que podría esperarse; mi propia lectura de *Paradiso*, como de todo lo que conozco de Lezama, partió de no esperar algo determinado, de no exigir novela, y entonces la adhesión a su contenido se fue dando sin tensiones inútiles, sin esa protesta petulante que nace de abrir un armario para sacar la mermelada y encontrarse en cambio con tres chalcos de fantasía. A Lezama hay que leerlo con una entrega previa al *fatum*, así como subimos al avión sin preguntar por el color de los ojos o el estado del hígado del piloto; lo que irrita a la inteligencia crítica en su sala de pesas y medidas es conatural a toda crítica inteligente en su caverna de Alí Babá.

*Paradiso* podría no ser una novela, tanto por la falta de una trama que dé cohesión narrativa a la vertiginosa multiplicidad de su contenido, como por otras razones. Hacia el final, por ejemplo, Lezama intercala un extenso relato que llena todo el capítulo xii y que no tiene nada que ver con el cuerpo de la novela aunque su atmósfera y potencias sean las mismas. Incluso los dos capítulos finales, en los que domina la figura hasta entonces apenas entrevista de Opiplano Licario, mientras la de José Cemí parece más y más fantasmal después de la desaparición de Fronesis y de Foción, tienen algo de apéndices, de *surplus*. No son sin embargo estos desajustes en el montaje narrativo los que más le quitan carácter novelesco al libro; *Paradiso* se aparta del concepto usual de novela en que su acontecer no se sitúa en una fluencia tempoespacial y psicológica viables (de "vida"); de alguna manera todos y cada uno de los personajes están vistos en esencia mucho más que en presencia, son arquetipos antes que tipos. La primera consecuencia (que descendena no pocas reacciones irónicas) es que mientras la novela cuenta la historia de algunas familias cubanas a fines del siglo pasado y principios del actual, con los más prolijos detalles de época, geografía, mobiliario, gastronomía e indumentaria, los personajes en sí mismos parecen moverse en un continuo absoluto, ajenos a toda historicidad, entendiéndose entre ellos por encima

del lector y de las circunstancias inmediatas del relato, con un lenguaje que es siempre el mismo lenguaje y que toda referencia a la verosimilitud psicológica y cultural vuelve inmediatamente inconcebible.

Sin embargo, nada me parece menos inconcebible que ese lenguaje apenas se prescinda de la pertinaz noción realista de la novela, que predomina incluso en sus formas fantásticas o poéticas. Nada más *natural* que un lenguaje que informa raíces, orígenes, que está siempre a mitad de camino entre el oráculo y el ensalmo, que es sombra de mitos, murmullo del inconsciente colectivo; nada más humano, en su sentido extremo, que un lenguaje poético como éste, desdénso de la información prosaica y pragmática, rabdomancia verbal que catea y hace brotar las más profundas aguas. A nadie le extraña el lenguaje de los héroes de Ilíon o de las sagas nórdicas tan pronto acepta que está leyendo una epopeya, los parlamentos del coro griego apenas se sabe en la dimensión de la tragedia (y esto vale incluso para un Paul Claudel o un Christopher Fry). ¿Por qué no ha de aceptar que los personajes de *Paradiso* hablen siempre desde la *imagen*, puesto que Lezama los proyecta a partir de un sistema poético que ha explicado en múltiples textos y que tiene su clave en la potencia de la imagen como secreción suprema del espíritu humano en busca de la realidad del mundo invisible?

En tonces sucede que dos niños van a la escuela y traban relación, y se hablan así estos dos niños cubanos:

—Desde el primer día de clase, le decía Fibo a José Eugenio, me di cuenta que tú eras hijo de español. No hacías ninguna maldad, no estabas muy asombrado, no parecías darte cuenta de las maldades que hacían los demás. Sin embargo, después de fijarnos en los pupitres, en lo que uno se fijaba era en ti. Tienes la base como una raíz. Cuando estás parado parece que estás creciendo, pero hacia adentro, hacia el sueño. Nadie se puede dar cuenta de ese crecimiento.

—Cuando entré en la clase, le contestó José Eugenio, me sentí turbado hasta el humo, pareció que llovía. Tocaba niebla, pelizcaba tinta de calamar. De tal manera que tu punto hiriente [Fibo se divierte en clavar una pluma de acero en las mangas de los condiscípulos] me hacía comprender dónde estaba, me rectificaba, me tocaba y no era ya un árbol... (p. 117).

También sucederá que en el curso de una comida familiar se dialogue en la forma siguiente:

El fricito de noviembre, cortado por rafagazos norteños, que hacían sonar la copa de los álamos del Prado, justificaba la llegada del pavón dorado, suavizada por la mantequilla las asperezas de sus extremidades, pero con una pechuga capaz de ceñir todo el apetito de la familia y guardarlo abrigado como en un arca de la alianza.

—El zopilote de México es mucho más suave, dijo el mayor de los hijos de Santurce. —Zopilote no, guajolote, le rectificó Cemí—. A mí me han

recomendado caldo de pichón de zopilote para curar el asma, para no decir el feo nombre de ese avechicho entre nosotros, pero prefiero morirme a tomar ese pétroleo. Ese caldo debe ser como la leche de la cochina que según los antiguos producía la lepra.

—Se desconoce en realidad el origen de esa enfermedad, dijo Santurce, que como médico no sentía la impropiedad de hablar de cualquier enfermedad a la hora de la comida.

—Hablemos mejor delruiseñor de Pekín, dijo doña Augusta, molesta por el giro de la conversación. La alusión de Cemí a la leche de la cochina había sido graciosa por lo inesperada, pero el desarrollo de ese tema en esa oportunidad por el doctor Santurce, era tan temible como la posibilidad del ras de mar que comenzaban a vocear los periódicos nocturnos.

—Las manchas rojas del mantel deben haber favorecido el tema de los vultúridos, pero recuerde también, madre, que elruiseñor de Pekín cantaba para un emperador moribundo, expresó Alberto, comenzando a reparar el pavón vinoso y almendrado.

—Yo sé, Alberto, que toda comida atraviesa su remolino sombrío, pues una reunión de alegría familiar no estaría resuelta si la muerte no comenrase a querer abrir las ventanas, pero las humaredas que despide el pavón puede ser un conjuro para ahuyentar a Hera, la horrible. (pp. 244-245.)

Doña Augusta evoca a Hera, cualquier criada se acordará de Hermes o de Nerón o del Yi King. A Lezama lo tiene totalmente sin cuidado que sus personajes hablen o no de acuerdo a su condición, o que varíen según las circunstancias o los interlocutores; y el milagro de la novela ocurre lo mismo, porque a medida que se avanza en la lectura los personajes se diferencian, se definen, Ricardo Fronesis surge en su dimensión más secreta, Foción se sitúa frente a él como una antístrofa o como el *yin* con respecto al *yang*. José Cemí y Alberto Olalla, Oppiano Licario y Doña Augusta, José Eugenio y Rialta, cada uno de ellos es una persona como en su territorio trágico lo son Andrómaca y Filoctetes y Creón, se cumple la proeza de lograr antioctianamente lo individual partiendo de lo universal, rehuyendo casi desdénsoamente los recursos inmediatos del novelista, la tipificación por el carácter o las tendencias, los retratos. Porque a Lezama no le importan los caracteres, le importa el misterio total del ser humano, la *existencia de una médula universal que rige las series y las excepciones* (p. 439). De ahí que los personajes en los que el autor está más comprometido vivan, actúen, piensen y hablen de conformidad con una poética total que se insinúa en los pasajes siguientes, otros tantos umbrales para acceder al universo verbal de *Paradiso*:

Pero ni lo histórico, ni la futuridad, ni la tradición, despiertan el ejercicio, la conducta del hombre, y eso ha sido Nietzsche el que mejor y más profundamente lo ha visto. Pero el deseo, el deseo que se hace coral, el deseo que al penetrar logra, por la superficie del sueño compartido, elaborar la verdadera urdimbre de lo histórico, eso se le escapó. *Difficil tuchar contra el deseo; lo que quiere lo compra con el alma*, la vieja frase de Heraclito

to abarca la totalidad de la conducta del hombre. Lo único que logra lo suprahistórico es el deseo, que no termina en el diálogo, sino que se vuelve sobre el espíritu universal, anterior a la misma aparición de la Tierra.

Podemos recoger la impulsión de la afirmación nietzscheana, de transformar todos los valores, pero los valores que hay que encontrar y fundar son muy otros en nuestra época que los que él pensó. Una reunión de estudiosos que se acerque a nuevas asignaturas en el futuro, por ejemplo: Historia del fuego, de la gota de agua, del hábito, de la emancipación o *aporroia* de los griegos. Una historia del fuego que comience por presentar su lucha con los elementos neptúnicos o áceuos, cómo se extiende el fuego, el fuego en el árbol, colores de la llama, la hoguera y el viento, la zarza arida de Moisés, el sol y el gallo blanco, el sol y el gallo colorado entre los germanos, en fin, las transmigraciones del fuego en energía, todos esos temas que son los primeros que se me ocurren y que el hombre de hoy necesita para adentrarse en nuevas regiones de profundidad... (pp. 408-409.)

Acerca del amor homosexual de Foción por Fronesis:

El error aportado por los sentidos de Foción al acercarse a Fronesis, consistía en que aquella imagen era la forma que adquiriría para él lo insaciable. Pero así como intuía que jamás podría saciarse con el cuerpo de Fronesis, pues hacía tiempo que estaba convencido de que, sin siquiera proponérselo, Fronesis jugaba con él, adquiriendo una perspectiva donde al final era siempre grotescamente derribado del caballo, no obstante, había hecho una transposición, en el que su verbo de energía sexual ya no solicitaba el otro cuerpo, es decir, ya no buscaba su encarnación, ir del hecho al cuerpo, sino, por el contrario, partiendo de su cuerpo, lograba la *atracción*, la sutílización, el neuma absoluto del otro cuerpo. Volatizaba la figura de Fronesis, pero ahí estaba su insaciable reconstruir los años para lograr siquiera la posibilidad de su imagen, donde sus sentidos volvían a sentirse estremecidos por un fervor sin apoyo, se diría un halcón persiguiendo un *neurma*, el propio espíritu de vuelo. (pp. 435-436.)

Visión del mundo de Fronesis, Cemí y Foción:

Cuando el resto de los estudiantes se mostraba desdeñoso y burlón, la mayoría de los profesores sin poder vencer sus afasias o sus letargías, Fronesis, Cemí y Foción escandalizaban trayendo los dioses nuevos, la palabra sin cascar, en su puro amarillo yeminal, y las combinatorias y las proporciones que podían trazar nuevos juegos y nuevas ironías. Sabían que el conformismo en la expresión y en las ideas, tomaba en el mundo contemporáneo innumerables variantes y disfraces, pues exigían del intelectual la servidumbre, el mecanismo de un absoluto causal, para que abandonase su posición verdaderamente heroica de ser como en las grandes épocas, creador de valores, de formas, el salvador de lo viviente creador y el acusador de lo amortajado en bloques de hielo que todavía osa fluir en el río de lo temporal. (p. 439.)

José Cemí dialoga con su abuela:

Abuela, cada día siento más lo que mamá se va pareciendo a usted. Las dos tienen lo que yo llamaría el mismo ritmo interpretado de la naturaleza. En los últimos tiempos, la mayoría de las personas me causan la impresión de que están encerradas, sin salida. Pero ustedes dos parecen dictadas, como si continuasen unas letras que les caen en el oído. Nada más que tienen que oír, seguir un sonido... No tienen interrupciones, cuando hablan no parecen que buscan las palabras, sino que siguen un punto, que es el que aclara todo. Es como si obedeciesen, como si hubiesen hecho un juramento para que la cantidad de luz no disminuya en el mundo, se sabe que ustedes han hecho un sacrificio, que han renunciado a muy extensas regiones, yo diría que hasta la vida misma, si una vida maravillosa no apareciera en ustedes, en una fortuna tal que los demás no sabemos ni para qué existimos, ni cómo llevamos nuestros días, pues sólo me parece que nos hemos desprendido de la esfera alta de que hablan los místicos, sin haber encontrado todavía la isla donde los cervatos y los sentidos saltan.

—Pero, mi querido nieto Cemí, tú observas todo eso en tu madre y en mí porque lo propio tuyo es captar ese ritmo de crecimiento para la naturaleza. Una lentitud muy poco frecuente, la lentitud de la naturaleza, frente a la cual tú colocas una lentitud de observación que es también la naturaleza. Gracias a Dios que esa lentitud para llevar la observación a una extensión fabulosa, está acompañada de una memoria hiperbólica. Entre muchos gestos, muchas palabras, muchos sonidos, después que los has observado entre el sueño y la vigilia, saber el que va a acompañar a la memoria secularmente. La vista de nuestras impresiones es de una rapidez insalvable, pero tu don de observación espera como en un teatro donde tiene que pasar, reparar, dejarse acariciar o mostrarse esquivas, esas impresiones que luego son ligeras como larvas, pero entonces tu memoria le da una sustancia como el limo de los comienzos, como una piedra que recoge la imagen de la sombra del pez. Tú hablas del ritmo de crecimiento de la naturaleza, pero hay que tener mucha humildad para poder observarlo, seguirlo y reverenciarlo. En eso yo también observo que tú eres de nuestra familia, la mayoría de las personas interrumpen, favorecen el vacío, hacen exclamaciones, torpes exigencias o declaman aires fantasmales, pero tú observas ese ritmo que hace del cumplimiento, del cumplimiento de lo que desconocemos, pero que como tú dices, nos ha sido dictado, el signo principal de nuestro vivir. Hemos sido dictados, es decir, éramos necesarios para que el cumplimiento de una voz superior tocase orilla, se sintiese en terreno seguro. La rítmica interpretación de la voz superior, sin intervención de la voluntad casi, es decir, una voluntad que ya venía envuelta por un destino superior, nos hacía disfrutar de un impulso que era al mismo tiempo una aclaración... (pp. 493-494.)

Aunque la síntesis sea casi imposible, he aquí una secuencia que puede dar una idea de los ritmos ocultos que mueven la narrativa de *Lezama*:

El ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal de finalidad desconocida, le iba desarrollando una extraña percepción por las palabras que adquieren un relieve animista en los agrupamientos espaciales, sentadas como sibilas en una asamblea de espíritus. Cuando su visión le entregaba una palabra en cualquier relación que pudiera tener con la realidad, esa palabra le parecía que pasaba a sus manos, y aunque la palabra le permaneciese invisible, liberada de la visión de donde había partido, iba adquiriendo una rueda donde giraba incesantemente la modulación invisible y la modulación palpable, luego entre una modulación intangible y una modulación casi visible, pues parecía que llegaba a tocar sus formas, cerrando un poco los ojos. Así fue adquiriendo la ambivalencia entre el espacio gnóstico, el que expresa, el que conoce, el de la diferencia de densidad que se contrae para parir, y la cantidad, que en unidad de tiempo, reaviva la mirada, el carácter sagrado de lo que en un instante pasa de la visión que onécula a la mirada que se fija. Espacio gnóstico, árbol, hombre, ciudad, agrupamientos espaciales donde el hombre es el punto medio entre naturaleza y sobre-naturaleza... (pp. 474-475.)

Meditando en eso, José Cemí se acerca a la vitrina de un anticuario donde una serie de estatuillas y objetos heteróclitos parecen sufrir por falta de armonía, por el rechazo recíproco de sus fuerzas que buscan vanamente coincidencias, articulaciones, ritmos fraternos. Cemí sabe que cada vez que elige y compra un objeto, su elección se debe a que "su mirada lo distingue y aislaba del resto de los objetos, lo adelantaba como una pieza de ajedrez que penetraba en un mundo que lograba en un instante recomponer todos sus cristales", proceso intuitivo que el lector de *Paradiso* verá cuajar en cada episodio, en cada encrucijada decisiva del relato. Cemí sabe que "esa pieza que se adelantaba era un punto que lograba una infinita corriente de analogía"; no se puede decir mejor el mecanismo que pone en tumultuoso movimiento, fijándolas a la vez como el *Achille immobile à grands pas* de Valéry, las innumerables criaturas animadas e inanimadas que pueblan cada página del libro.

Fiándose de esa infalible decisión de la mirada interior, Cemí elige dos estatuillas, una bacante "medida suavemente por los números de la danza", y un Cupido al que le falta el arco y que asemeja, así desarmado, un ángel, "un doncel persa en una miniatura", con algo también "de atleta griego o de inca en el séquito del prodigioso Veracocho". Los lleva a su estudio y lo que ocurre allí la meditación inicial sobre las palabras vueltas objetos a lo que va a suceder con estos objetos que se conducen como palabras en el enlace sutil de las *similitudes amies*, para citar otra vez a Valéry:

Días antes, en su mismo cuarto de estudio, había observado una copa de plata maciza que había traído de Puebla, al lado de un gamo chino, elaborado en madera de una sola pieza. A su lado, solo en otra mesa, un ventilador que venía a inquietar el gamo, más de lo que en él es carac-

terístico, cuando se acercaba a la copa de plata, con su temor ancestral, cosmológico, a la hora de abreviar, después de haber recorrido la región de los pastos. El gamo asustado porque veía levantarse un improvisado aire de tormenta, ya no mostraba al lado de la copa su habitual posición placentera, la piel le temblaba, como cuando intuía el paso del soplo sobre la yerba, el vaho de la serpiente sobre la capa defensiva del rocío.

Para la tranquilidad del gamo de madera, había no sólo que alejar la copa, sino también que apagar el ventilador. Cemí llevó la copa poblana a la parte superior del pequeño estante, entre el ángel y la bacante. Entonces comprendió que la desazón caótica que mostraba la vitrina de la calle de Obispo, se remansaba en la caoba pulimentada que cerraba por arriba el estante, al situarse la copa entre las dos estatuillas de bronce. Parecía que el ángel corría y saltaba sin marearse por el círculo de los bordes de la copa, y que la bacante, fatigada del golpear de sus címbalos y de sus aparatosos saltos, se hundía hasta el pie de la copa, donde el ángel intentaba recuperarse para los juegos de la luz redonda por los bordes de la copa. (p. 476.)

El último paso será metafísico, será el eje en torno al cual cristaliza el sistema que hace posible *Paradiso*, al volver visible por la imagen el universo esencial del que sólo vivimos usualmente instancias aisladas. Pero entonces Cemí advierte que la serena alegría que suscitan en él esos agrupamientos "donde una corriente de fuerza lograba detenerse en el centro de una composición", provoca en los demás "una reacción arisca y a veces destemplada, como de suprema desconfianza". Las ciudades imaginarias que ha visto alzarse en la conciliación y la armonía de los ritmos, provocan gestos de cólera en los que moran al margen de esa arquitectura a la vez intuitiva y operada por el espíritu. En un pasaje que tiene la "oscura claridad" del famoso verso corneliano, Lezama corona su visión:

Eso lo llevó a meditar cómo se producían en él esas recomposiciones espaciales, ese ordenamiento de lo invisible, ese sentido de las estalactitas. Pudo precisar que esos agrupamientos eran de raíz temporal, que no tenían nada que ver con los agrupamientos espaciales, que son siempre una naturaleza muerta; para el espectador, la fluencia del tiempo convertía esas ciudades espaciales en figuras, por las que el tiempo al pasar y repasar, como los trabajos de las mareas en las plataformas coralinas, formaba como un eterno retorno de las figuras que por estar situadas en la lejanía eran un permanente embrión. La esencia del tiempo, que es lo inasible, por su propio movimiento, que expresa toda distancia, logra reconstruir esas ciudades tibetanas, que gozan de todos los mirajes, la gama de cuarzo de la vía contemplativa, pero en las que no logramos penetrar, pues no le ha sido otorgado al hombre un tiempo en el que todos los animales comiencen a hablar, todo lo exterior a producir una irradiación que lo reduzca a un ente diamante sin murallas. El hombre sabe que no puede penetrar en esas ciudades, pero hay en él la inquietante fascinación de esas imágenes, que

son la única realidad que viene hacia nosotros, que nos muere, sanguijuela que muere sin boca, que por una manera completa que soporta la imagen, como gran parte de la pintura egipcia, nos hiere precisamente con aquello de que carece. (pp. 477-478.)

En este arriño a Lezama he dado por supuesto que el lector no conoce *Paradiso*, cuya recentísima edición espera con tantos otros libros cubanos y con toda Cuba que el resto de Latinoamérica se decida a mirar de frente su destino legítimo. Me apresuro entonces a disipar el posible malentendido que nacería de suponer que todo el libro responde al tono de los pasajes que he citado. Los pasajes proponen algunas de las claves de acceso al sistema por el que se rige el relato, pero éste se desenvuelve en una serie de planos que van de la llana y casi hogareña evocación biográfica a la invención de situaciones extremas en el campo de lo erótico, lo mágico y lo imaginario. Imposible resumir la multiplicidad de episodios encadenados o libres, las secuencias acumulativas o irradianes, la inagotable fantasía de un hombre para quien el régimen de la imagen es una fabulosa cetería en la que el halcón y la presa triangulan una primera serie de reacciones capaces de multiplicarse hasta cuajar en una gigantesca cristal que contiene un mundo, "la ciudad tibetana" de la maravilla total. Agregaré aquí algún ejemplo de esto porque quisiera que se sienta la sangre viva que corre por *Paradiso*, una presencia humana que refleja lo cubano y lo americano con un reflejo que es casi siempre una hipóstasis, ardua proporción de potenciarse en alto y en ancho, en arriba y abajo, en mito y en fábula, y que a la vez llanamente abre la puerta de los juegos y las historias de sobremesa, la nostalgia de los amores extenuantes y las salas de ópera vacías y el malecón de La Habana en un amanecer de interminable caminata. Entonces:

José Cemí recordaba como días aladinescos cuando al levantarse la abuela decía: "Hoy tengo ganas de hacer una natilla, no como las que se comen hoy, que parecen de fonda, sino las que tienen algo de flan, algo de pudín". Entonces la casa entera se ponía a disposición de la anciana, aun el Coronel la obedecía y obligaba a la religiosa sumisión, como esas reinas que antaño fueron regentes, pero que mucho más tarde, por tener el rey que visitar las armerías de Amsterdam o de Liverpool, volvían a ocupar sus antiguas prerrogativas y a oír de nuevo el susurro halagador de sus servidores retirados. Preguntaba qué barco había traído la canela, la suspendía largo tiempo delante de su nariz, recorría con la yema de los dedos su superficie, como quien comprueba la antigüedad de un pergamino, no por la fecha de la obra que ocultaba, sino por su anchura, por el atrevimiento del diente de jabalí que había laminado aquella superficie. Con la vainilla se demoraba aun más, no la abría directamente en el frasco, sino la dejaba gotear en su pañuelo, y después por ciclos irreversibles de tiempo que ella media iba oliendo de nuevo, hasta que los envíos de aquella esencia mareante se fueran extinguendo, y era entonces cuando dictami-

naba sobre si era una esencia sabia, que podía participar en la mezcla de un dulce de su elaboración, o tiraba el frasquito abierto entre la yerba del jardín, declarándolo toso e inservible. Creo que al lanzar el frasco destapado obedecía a su secreto principio de que lo deficiente e incumplido debía de destruirse, para que los que se contentan con poco no volvieran sobre lo deleznable y se lo incrustaran. Se volvía con un imperio cariñoso, nota cuya fineza última parecía ser su acorde más manifestado, y le decía al Coronel: "Prepara las planchas para quemar el merengue, que ya falta poco para pintarle bigotes al Mont Blanc", decía riéndose casi invisiblemente, pero entrebriando que hacer un dulce era llevar la casa hacia la suprema esencia. —No vayan a bair los huevos mezclados con la leche, sino aparte, hay que unirlos los dos batidos por separado, para que crezcan cada uno por su parte, y después unir eso que de los dos ha crecido. Después se sometía la suma de tantas delicias al fuego, viendo la señora Augusta cómo comenzaban a hervir, cómo se iba empastando hasta formar las piezas amarillas de cerámica, que se servían en platos de un fondo rojo, oscuro, rojo surgido de noche. La abuela pasaba entonces de sus nerviosas órdenes a una indiferencia inalterable. No valían elogios, hipóboles, palmadas de cariño apetitosas, frecuencias pediegüeñas en la reteración de la dulzura, ya nada parecía importarle y volvía a hablar con su hija. Una parecía que dormía; la otra a su lado contaba. Por los rincones, una cosa las medias; la otra hablaba. Cambiaban de pieza, una como si fuese a buscar algo en ese momento recordado, llevaba de la mano a la otra que iba hablando, riéndose, secretando. (pp. 18-20.)

Así se sabrá de la muerte de Andresito y de Eloísa, y de las bodas de José Eugenio, con el delicioso episodio de las botitas de su novia, Rialta, madre de José Cemí y la figura femenina más encantadora del libro; la desaparición de José Eugenio traerá a primer plano la vida de su hijo, y desde él y con él conoceremos a Demetrio y a Blanquita, y asistiremos a la maravillosa partida de ajedrez en la que el tío Alberto lee misteriosos mensajes encerrados en el interior de las piezas de jade, creando una atmósfera mágica, hasta que José Cemí descubre sigilosamente que los papelitos estaban en blanco y que la magia había sido aún más densa por imaginaria y poética. Los rituales fálicos de Lerega y Farralunque tienen algo de parodia simiesca que prelude el extraordinario debate sobre la homosexualidad en el que al mismo tiempo se definen las bases de una antropología de raíz mítica y poética y los caracteres de Fronesis y Foción. Los capítulos que encaminan hacia el cierre de la obra son los más novelescos en un sentido narrativo y personal: el drama de Foción frente a Fronesis, la sardónica historia del padre de este último y Serge Diaghilev, para culminar con el episodio alucinante de la locura de Foción. *Pobre resumen de un libro que no los toltera, que reclama una lectura literaria; pero a la espera de esa lectura sería egóyista resistir al deseo de citar manerías, giros, humores como éstos:*

Al acercarse contrastaba el oliva de su uniforme con el amarillo seminal del melón, sacudiéndolo a cada rato para distraer el cansancio de su peso, entonces el melón se reanimaba al extremo de parecer un perro. (pp. 21-22.)

Andresito, el primer hijo de la señora Augusta, antes de sacudir varias veces el agua de su arco de violín, comenzaba a cuadrar la página de su partitura, y en ese silencio de comodoro obeso que antecede a los primeros compases... (p. 54.)

El Presidente atravesaba la sala de baile con la lentitud de una reverencia gentil en el ornamento de una caja de tabaco. (p. 140.)

Cuando despertaba tenía la sensación de una colección indefinida de silencios, como esas cacerías consistentes en no alterar la gama de silencios que rodean a un tigre. (p. 309.)

Causaba la sensación de ser el transmisor de las horas, tenía el secreto de las metamorfosis del tiempo, las horas habitadas por un lirón o por una *Emys Rugosa* las trocaba en horas del halcón o en las de un gato de eléctrico bigote. (p. 437.)

La considerarán una víctima de la alta cultura, como existen esas víctimas de las novelas policíacas, que prefieren entrar en sus casas por la ventana. (p. 569.)

La casa encandilada en sus faroles, parecía extremar sus metales como preparando desde ahora las luciérnagas del recuerdo. (p. 158.)

El tío Alberto cuando discutía con su madre, la señora Augusta, rompía una motera de Sèvres con escenas pastoriles, quedando las cabras con sólo un maxilar, o un pantalón corto quedaba sin prolongarse en una pterina de matinales ejercicios para las danzas cortesanas. La señora Augusta continuaba sus imprecaciones de contralto, negándose a vender las últimas acciones de la *Western Union* que le quedaban, cuando en ese momento el cenicero de cristal francés tallado, saltando como una mina de cuarzo bajo el soplete y las enloquecidas carreras de los gnomos, recostaba sus fragmentos en el cesto de mimbre trenzado. (pp. 104-105.)

Su propietario era el coronel de la independencia Castillo Dimás, que pasaba tres meses en el ingenio en la época de la molienda, tres meses en unos cayos que tenía por Cabañas, sitio todo edénico, donde se dormía como una gaviota, se comía como un cazón y se aburría como una marmota en el paranirvana. (p. 287.)

Entonces le echó mano a una antigua *maîtresse*, Hortensia Schneider, isóldica y escamoteadora belleza prusiana, ahora en sus cuarenta años rebajados, pero con ojeras y labios comunicantes como los pinos del Rhin. Al envejecer tan wagnerianamente, había cambiado, en su desmesurado concepto de la grandeza, de continente, y ahora en la China seguía en su papel isóldico, limitándose a ser la querida del Emperador. (p. 585.)

*Paradiso* es como el mar, y las citas que anteceden correrán la opaca suerte de toda medusa arrancada a su verde vientre. Sorprendido en un comienzo, comprendo el gesto de mi mano cuando toma el grueso volumen para hojearlo una vez más; esto no es un libro para leer como se leen los libros, es un objeto con anverso y reverso, peso y densidad, olor y gusto, un centro de vibración que no se deja alcanzar en su coto más entrañable si no se va a él con algo que participe del tacto, que busque el ingreso por ósmosis y magia simpática. Qué admirable cosa es que Cuba nos haya dado al mismo tiempo a dos grandes escritores que defienden lo barroco como cifra y signo vital de Latinoamérica, y que tanta sea su riqueza que Alejo Carpentier y José Lezama Lima pueden ser los dos polos de esa visión y manifestación de lo barroco. Carpentier el impecable novelista de técnica y lucidez europeas, autor de productos literarios a salvo de toda inocencia, hacedor de libros para leer, de productos refinadamente instrumentados para la aprehensión de ese especialista occidental que es el consumidor de novelas; y Lezama Lima, intercesor de oscuras operaciones de ese espíritu que antecede al intelecto, de esas zonas que gozan sin comprender, del tacto que oye, del labio que ve, de la piel que sabe de las flautas a la hora pánica y del terror en las encrucijadas con luna llena. En sus instantes más altos *Paradiso* es una ceremonia, algo que preexiste a toda lectura con fines y modos literarios; tiene esa acuciosa presencia típica de lo que fue la visión primordial de los eléatas, amalgama de lo que más tarde se llamó poema y filosofía, desnuda confrontación del rostro del hombre con un cielo de zarpas de estrellas. Una obra así no se lee; se la consulta, se avanza por ella línea a línea, jugo a jugo, en una participación intelectual y sensible tan tensa y vehementemente como la que desde esas líneas y esos jugos nos busca y nos revela. Pobre de aquel que quiera viajar por *Paradiso* como viajaría por "el libro del mes", por esa apremiante televisión en la pantalla de papel de las novelas usuales. Desde un primer encuentro con la poesía de Lezama he sabido lo que *Paradiso* propone ahora en la coronación de una obra imperial. Y así, como para llegar a la Montego Bay,

después que en las arenas, sedosas  
pausas intermedias,  
entre lo irreal sumergido y el denso,  
irrechazable aparecido,  
se hizo el acuario métrico, y el ombligo  
terrenal

superó el vicioso horizonte que confundía al  
hombre con la reproducción de los árboles,

hay que recordar el mito de los idumeos que se reproducían como los vegetales, sin "ombligo terrenal", sin tiempo, "acuario métrico", de esa misma manera cada página oscura y riesgosa de *Paradiso*, cada imagen

desarraigante o enajenante, requiere un humilde pero profundo amor de primer recorrido matinal por el jardín del Edén, un descifrar de helechos, de esquinas y de comportamientos, una cadencia de ritual que por la hipnosis y el encantamiento abra las puertas de tanto misterio resolviéndose en la gran luz de esa suma. Gracias a *Paradiso*, como en su día a *Locus Solus* o a *La muerte de Virgilio*, vuelvo a la palabra escrita con la actitud del niño que lentamente viajaba con un dedo por los mapas de los atlas, por el contorno de las imágenes, que paladecía el sabor embriagante de lo incomprendible, de las palabras que eran ensalmos, ritmos y ritos de pasaje: *Antes de las calendas de julio... Quince hombres sobre el corte del muerto... Fueron a conquistar el vellocino de oro... Sézamo abrete... Los monzones y los discos... No olvidas que debemos un gallo a Esculapio...* Ahora se suma el peso del albatros muerto, ahora somos sabios; pero la actitud central sigue la misma puesto que es la de todo poeta que busca o cede una participación. *Paradiso* pide ser leído como los himnos órficos, como los bestiaros, como *Il Milione* del veneciano, como Paracelso, como Sir John Mandeville, ya en esa cadenciosa consulta oracular en la que late una certidumbre que trasciende los enigmas y los absurdos y la incredulidad de la vigilia intelectual, el lector pasa en el verbo y por el verbo a un contacto trascendente, está frente a las entrañas que interroga el artáspice, las tabletas mántricas, los rumbos que señalan el *I King* y los *libris fulguratis*. Leer así *Paradiso* es como mirar el fuego del hogar e ir entrando en su torbellino de construcción y anti-quilamiento, su momento clásico en que es la hoguera sacrificial, su hora romántica de chispas y explosiones inesperadas, su barroco de humos azules y verdes que multiplican las estatuas fugaces y las cornucopias, su instante Aura Mazda, su instante Brunilda, el signo analítico de Bachelard, y por debajo, siempre, las viejas mujeres de las costas hiperbóreas que leen en las llamas la suerte de los que en alta mar enfrentan al kraken y al leviatán desatados. El hombre está llegando a la luna, pero hace más de veinte siglos que un poeta supo de los ensalmos capaces de hacer bajar la luna hasta la Tierra. ¿Cuál es, en el fondo, la diferencia?

*La vuelta al día en ochenta mundos*. II, Siglo XXI, México, 1972, pp. 41-81.

#### *Apuntes de lectura* (1980)

Escribo lejos de toda referencia, Arlt y yo solos en un rincón perdido de la costa pacífica. De alguna manera siempre estuvimos solos uno y otro, uno con otro; en mi juventud lo leí apasionadamente pero sin intere-

sarme por los trabajos críticos que buscaron explicarlo después de su muerte; incluso ignoro su biografía en detalle, salvo las síntesis en las solapas de los libros y en algunas páginas de Mirra Arlt y de Raúl Larra. No se busque aquí un "estudio" sino, como prefiero, el juego de vasos comunicantes entre autor y lector, un lector que también llegó a ser autor y que cuenta entre sus nostalgias la de no haber tenido la suerte de que Arlt lo leyera, incluso con el riesgo de que le repitiera su famoso y terrible "rajá, turrito, rajá".

Cualquiera sabe de esas esperanzadas exhumaciones que llegado el día practicamos con ciertos libros, ciertas películas, ciertas músicas, y de sus resultados casi siempre decepcionantes; a veces la razón está en las obras, a veces en quienes buscan repetir lo irrepetible, recobrar por un momento la juventud que mordía a ojos cerrados los frutos del tiempo. De tanto en tanto, sin embargo, salimos de un cine, de un capítulo o de un concierto con la plenitud del reencuentro sin pérdidas, de la casi indecible abolición de la edad que nos devuelve a los primeros deslumbramientos, todavía más asombrosos ahora puesto que ya no tienen por apoyo la inocencia o la ignorancia. Me ocurre eso cuando vuelvo a ver *Vampyr*, *Les enfants du paradis* o *King Kong*, cuando rescucho *Le sacre du printemps* o *Mahogany Hall Stomp*, y en estos días en que retorno a las novelas y a los cuentos de Roberto Arlt (conozco mal su teatro) a cincuenta años después de la primera lectura, descubro con ese asombro que tanto se parece a la maravilla hasta qué punto sigo siendo el mismo lector de la primera vez.

Sí, pero para eso es necesario que Arlt sea el mismo escritor, que en sus libros no se haya operado la casi inevitable degradación o desleimiento que este siglo vertiginoso ha impuesto a tantas de sus criaturas. Ahora que salgo de su relectura como de una máquina del tiempo que me hubiera devuelto a mi Buenos Aires de los años cuarenta, me doy cuenta de cómo muchos escritores argentinos que en ese entonces me parecían a la altura de Arlt, Güiraldes, Girondo, Borges y Macedonio Fernández (después vendría Leopoldo Marechal, pero esa es otra historia) se me habían ido esfumando en la memoria como otros tantos cigarrillos. La esporádica relectura de algunos de ellos por nostálgicas razones de distancia y tiempo me dejó vacío y triste, sin ganas de reiniciar, y tal vez por eso Arlt se me fue quedando también atrás sin que yo me animara a entrarle de nuevo, acordándome de flaquezas y de incapacidades que, vistas por este Viejo Marinero "más sabio y más triste", podían ahogar definitivamente lo que tanto me había commovido y enseñado en mi mocedad de grumete porteño.

Pero ocurre que a veces los editores son útiles, y cuando el que lanza esta reedición de Arlt me propuso un prefacio, sentí que ya no podía seguir siendo cobarde frente a un escritor tan querido, y que a riesgo de romperme los dientes que me quedan tenía que hincarlos de una vez por