

I ESTUDIOS

PARADISO , UN ESPACIO PRECARIO PARA LA DURACION

Carmen Foxley

"... la luz deja sobre la pared un ojo de eterno recomenzar, un ojo, que tiene algo de semilla, de diamante, de meteorito".

"Entonces se me ocurrió hacer una temeridad, hacer una locura que fue mi sistema poético del mundo ... un intento de intentar lo imposible. Pero si en nuestra época no intentamos eso ¿qué es lo que merece la pena intentar?. (1) Seguir la traza de un sueño es siempre una temeridad, pero compartir una aventura por el sólo placer y angustia que produce lo desconocido es una atracción irrefrenable. *Paradiso* nos lleva, una y otra vez, a una lectura cuya finalidad es el placer de un texto inagotable, cuyas múltiples sollicitaciones hacen de la lectura una aventura sin fin.

Por un lado la exigencia de la obra para que investiguemos sus referencias culturales, sociales e históricas. Llámese citas cultas o populares cuya función metafórica—equivalente a la que despliegan otras referencias del mundo vegetal, animal, mítico o religioso con las que se correlacionan formando una constelación heterogénea—, proyecta su equivalencia aunque suspende su connotación hasta que consigue un lugar significativo en la totalidad del fragmento que las incluye. La lectura va de estímulo en estímulo, con el oído atento y la imaginación activa, de figura en figura persiguiendo un inverificable resistente que cede

1.— Texto oral, tomado de una entrevista al autor, que matiza afectivamente el interés que tuvo José Lezama Lima en *Paradiso*. *Recopilación de textos sobre J.L.L.*, Casa de las Américas, Cuba, 1970, p. 25.

al encontrar un punto de apoyo que se ilumina retroactivamente, al cargarse de resonancias asociativas dispersas hacia atrás. Una excitante tensión hacia atrás o adelante, una mirada oblicua sobre lo que se omite, y al que se nos cede el placer de imaginar o comprender, nos mantiene en vilo. Pero si las referencias son inverificables literalmente, son imprescindibles para proyectar el texto más allá de su carácter puramente lingüístico, y para situarlo como espacio en el que se reflejan y transforman en fuerzas energéticas imaginativas, esas referencias culturales heterogéneas y excesivas. (2)

Es evidente, por otra parte, que la novela indica a ciertos modos estereotipados del "estar" cubano, extensibles tal vez a modalidades similares de los países del Caribe, relativas a la mezcla de razas, idiosincrasias, sensibilidades, costumbres y comportamientos lingüísticos. Pero la particularidad en *Paradiso*, es que esas mezclas y asociaciones no logran fundir. Sólo crean sincretismos y polaridades irresueltas. Una fluctuación entre distanciamiento y participación en los estereotipos es lo propio de *Paradiso*, y su exhibición de la cultura es signo de refinamiento exquisito, pero absurdo y algo grotesco también, y sirve a los personajes para construir un lugar propicio para la exclusión y el aislamiento cultural. Es uno de los modos del "estar" cubano cuestionado aquí, por su no-integración con el rico contexto humano, natural y local que se le superpone sin fundir. (3)

Es cierto que la obra es también una exploración memorística, un recorrido narrativo por el pasado de una familia y una especulación sobre su destino, pero, ¿cómo decidir acerca del posible reconocimiento o ajenamiento radical de ese narrador, si lo único que permanece indudable es su vinculación genealógica, y no vital, con los miembros de esa familia?

Por eso no puede tomarse *Paradiso* como una reproducción de la cubanidad, ni de la historia de una familia, sino como una proposición verificable en el interior del texto (4), que sustentán-

- 2.— Se correlacionan diferentes isotopías, cfr. A.J. Greimas, *Semántica Estructural*, Madrid, Gredos, 1971, p. 105.
- 3.— ¿Qué es lo autóctono?, justamente, quizás, esa mezcla sin fundir. La utopía de Lezama consiste en proponer la palabra poética como modo de existir y como sustituto integrador de ese mundo precario descrito en el libro.
- 4.— Texto: realización concreta de acciones discursivas (socio-comunicativas) en situación. Ver Siegfried Schmit. *Teoría del texto*. Madrid, Cátedra, 1980 y los filósofos de Oxford: Austin, Searle, Strawson.

dose en estas resonancias cubanas y genealógicas, prolifera su significatividad en otras dimensiones. Es notable la exploración reflexiva sobre el destino individual del futuro escritor, sobre la duratividad, en cuanto desafío a vencer la caducidad, y como teoría de la escritura. Sobre las posibilidades de la percepción o de la imagen. Permanecer más allá del mero recuerdo, lo inteligible, el azar o lo instintivo, es eso posible?

Pero, lo que más me ha motivado para seguir las huellas del inteligible de este texto, es la autorreflexión sobre la productividad del mismo texto, sobre el modo cómo se va haciendo y sobre sus posibilidades formales y significativas.

Enfatizaré en esta lectura, la exhibición que el propio texto hace de su configuración lingüística y discursiva, y destacaré diversos procedimientos discursivos generados por la dinámica de la memoria, la razón, o el azar. A grandes rasgos veré lo que llamo aquí, el relieve y el ritmo textual.

La idea es buscar no “la razón ni la dialéctica, sino la imagen y el ritmo del esclarecimiento” (5). Para ello pongo atención en el superficie textual construída por un lenguaje de gran densidad figurativa, y también, en el movimiento textual, que inscribe un orden asimétrico y flexible en la extensión, de modo que se perciben verdaderos tiempos marcados y pausas que organizan significativamente el texto visto en su totalidad.

La paradoja de la poesía, dice Lezama en una de sus entrevistas, es que en ella “el amor no se ejerce caricioso, poro tras poro, sino de poro a estrella, donde el espacio forma una suspensión y el cuerpo se lanza a una natación que se prolonga”. (6). De poro a estrella escribe Lezama y así, de relieve a ritmo textual leeré yo.

Para situar esta obra no puedo dejar de pensar en la tradición anglosajona que se inicia con Henry James (7), sobre todo en la sólida “especificación” de la que hablan, y que posibilita según ellos su credibilidad poética. La finalidad es conseguir una “ilusión de realidad”. El trabajo de “ejecución”, que incluía composición unitaria y focalización, es el modo privilegiado para plasmar el sentido íntimo de la vida y del arte. Tema y forma deben coincidir, pero no olvidar que mientras más se “muestre” y menos se “diga”, mejor se entregará esa impresión personal que

5.— *Recopilación de textos sobre J.L.L.*, op, cit. p. 34.

6.— *Ibid* p. 57.

7.— Henry James, *El Arte de la novela*. Valpo. Eds. Univ. 1973.

buscan. Pero con Lezama Lima ocurre algo importante. Mientras más “dice”, y gracias a la variabilidad sistemática en los modos del decir, el lenguaje puede “mostrar” mejor una situación perceptiva y temporal que queda grabada y patente como algo que puede “verse” con la imaginación formal que todos poseemos.

En esa misma tradición anglosajona algunos llegan más lejos, proponiendo que los medios lingüísticos no sólo organicen un material, sino se utilicen para “explorar y definir los valores del área de la experiencia que está siendo mostrada por primera vez”. (8). Su idea era que la palabra pudiera ser un medio de exploración para lograr que la “realidad” surgiera en ella, y no al revés. Este trabajo exploratorio tiene para ellos definidos matices éticos e intelectuales, e implica la totalidad de la conciencia moderna, y con ésta, todas las complejidades del espíritu. Eso es justamente lo que interesa a José Lezama en esta obra, y lo que lo vincula a los escritores anglosajones, y a tantos otros ligados a ellos por su conciencia de los medios de productividad literaria (9). Y por supuesto que en esto coinciden también con Lezama muchos de los novelistas hispanoamericanos contemporáneos (10) que, por lo demás, llegan últimamente con sus exploraciones al ámbito europeo. Un ir y venir del “polvillo de las bibliotecas”, como llama el escritor Enrique Lihn a los brotes germinativos de la cultura que se diseminan a diestra y siniestra una vez puestos en circulación. (11)

El libro de Lezama es en sí mismo un espacio creado para producir esos efectos fertilizantes entre los restos heredados, y todo el trabajo del lenguaje se encamina, no sólo a dispersar el polvillo de la cultura, sino el de la imaginación creadora que disemina como el azar, y con inmensa y juguetona alegría, los fragmentos imaginativos que se acumulan abigarrados en la sucesión del texto, pero en el orden más liberador y significativo que hallamos podido leer en nuestra literatura. A la función lúdica se

- 8.— Marck Schorer, “Technique as discovery” en *(Mythe and Method)*. Nebraska Press, 1960 (1948).
- 9.— James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, Gide, Kafka, etc.
- 10.— Ver los precursores: Vallejo, Huidobro, G. Mistral, Borges y Macedonio Fernández, el “boom” en menor medida, y esos escritores “exploradores” que aún nos desconciertan, Severo Sarduy, Juan Emar, etc.
- 11.— Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*, Univ. Veracruzana, México, 1980.

añade la función autorreflexiva, que mucho tiene de narcisista (12) en esta obra, y se apoya en el pensamiento, órgano de la autoconciencia individual y textual, para refractar el universo.

I.— RELIEVE TEXTUAL.—

Paradiso no recurre a los estereotipos para hacer circular la información. Y si la obra pretende hacer visible el lenguaje, lo hace amplificando los rasgos de ese lenguaje mezclado y rico, transformándolo, para producir un efecto de vida y sentido íntimo de la cubanidad, pero no para reproducir algún rasgo significativo a priori. José Lezama Lima no pretende naturalizar la imagen lingüística mostrada, sino trabajarla artificialmente con el más genuino sentido artesanal, para explorar los matices invisibles para los mismos hispanoamericanos, de su propia cultura.

La constante de la obra es que el lenguaje se haga presente en su configuración formal y por sí mismo, y consiga así la potenciación del código lingüístico (13). El lenguaje figurado es el modo al que más se ha recurrido en nuestra tradición literaria para configurar un sistema poético que se libera de las restricciones combinatorias lingüísticas, y con ello consigue sensibilizar al lector de un modo renovador. En esta obra, las figuras se despliegan irrefrenables por toda la superficie del texto creando un relieve denso y acumulativo. Esto hace que la lectura no pueda ser lo fluída que suele ser en la narrativa, produciéndose un ámbito de suspensión, de desaceleración, de interioridad, que permite captar

12.— Narcisismo: forma de individualismo que caracteriza nuestra época. El hombre relegado a la conciencia de su individualidad inacabada, en un mundo que no le propone ningún orden racional objetivo por el cual regirse. El individuo está confinado a su estrecha base intelectual, y a la tarea de legitimarla, no sólo en el presente sino en relación al pasado y al futuro. No hay lugar para el individuo entre otros hombres tan desconectados como él. Sólo hay lugar para la conciencia cuyo trabajo ilumina la naturaleza del hombre y su mundo, a través de la comprensión de su pasado, cfr. "The roots of narcissim" by Angela Gerst, Dialogue 50, Washington, 1980 (A propósito de la obra de John Barth). Consultar también, Linda Hutcheon, "Modos y formas del narcisismo literario", en *Poétique*, 29, Paris, Seuil, 1977.

13.— Ver Roman Jakobson, Lingüística y Poética en *Ensayos de Lingüística General*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975, y Eco. U. "El Mensaje Estético" en *La Estructura Ausente*. Barcelona, Lumen, 1972, p. 159.

las infinitas resonancias significativas de un texto que no termina de asombrarnos y descubrimos los matices de sus sutilezas perceptivas.

Si voy a ocuparme de algunas de estas figuras, es para describir el particular modo de percibir inscrito en la imagen que se despliega en la forma del lenguaje. La idea es fijarnos en un lenguaje que solicita nuestra atención, a tal punto que de no hacerlo, no podemos seguir secuencialmente la lectura. Porque eso es lo que ocurre. El lenguaje figurado está ahí para distanciar de nosotros la información e invitarnos a un modo diferente de participación cognitiva. Lo que me interesa es destacar la gestualidad significativa que emana de las figuras, y transforma todo el contexto discursivo que hasta ahí se desplegaba moroso y extenso. Las figuras crean en la obra la textura del lleno, en la que el natural fluir acompasado se interrumpe e imita una suerte de jadeo, un "aumento del fuelle del erizo bronquial", como el de los asmáticos de la novela (14).

La imagen de los príncipes de Xibalbá es sugerente para imaginar visualmente, lo que ocurre con el relieve textual en la lectura. De tan ceñido que tenían su cuerpo con un saco de piel de saurio, y movidos por el "zumbido de los caballitos" (el tiempo) los príncipes sacaban de ese espacio asfixiante brazos y piernas haciéndolos revolotear, "desprendiendo un incesante turbión de plumas y arenas. Riachuelos que desprendían vapores sulfúreos asomaban por momentos, desapareciendo en un tiempo inapresable" P. 42 (15)

Paradiso es un texto denso que explota de tanto en tanto produciendo fulguraciones significativas. En el relieve textual la sucesión parece detenerse por la gestualidad figurativa, y crear un suspenso que libera "un turbión de plumas y arena", apresados en ese pasado que dejó ocultas e inexpresadas la mayor parte de la potencialidad significativa, liberada hoy por la exploración asociativa del lenguaje y la memoria. El lector sigue, fascinado, las vibraciones de una energía latente que sorpresivamente irrumpe

14.— Asma: en el texto, una "mosca gigante" que se coloca sobre el pecho del afectado y "ahí comenzaba a zarandearse, a reírse, a engordar con tal rapidez que sentía una opresión mucho mayor que toda la resistencia de su cuerpo para enfrentarla y burlarla", *Paradiso*, México, Biblioteca Era, 1973 (1968), p. 159.

15.— Cada vez que cite a *Paradiso* indicaré el número de la página de la edición Era, 1973.

haciéndose tangible en las figuras, las que inscriben en sí esa fugaz metamorfosis.

Entre los ademanes gestuales, el más frecuente es el de fijar una actitud vital que identifique a un personaje, de modo que al ser inmovilizado en un gesto concreto y visible, haga del personaje un arquetipo inolvidable e inquietante, una figura independiente en el "conjunto coral", como dice José Lezama.

Tomemos un ejemplo. Los sirvientes asustados y huidizos acuden a un llamado nocturno que los deja al descubierto en su inutilidad. Se acercan con las mantas de la cama sobre los hombros, "que los llevaba a una *postura semejante a un monte de arena que se hubiese doblado sobre sus techos*, dejándolos apenas vislumbrar el espectáculo por la misma posición de la huída". P. 7.

En el centro del grupo vemos a una de las sirvientas petrificada por el terror primitivo que le produce lo desconocido, "entre ellos no se hacía ningún comentario, como no enfretándose a esa situación muy superior a ellos, y pensando tan solo en el regreso del Coronel, y la actitud que asumiría con ellos, pues, como no precisaba la extraña relación que pudiera existir *entre la proliferación de las ronchas y la contemplación de ellos por las mismas*, temblaba pensando que tal vez esa relación fuera muy cercana con ellos y que pudieran aparecer como responsables". P. 11.

En el primer ejemplo, la exageración va incluida con el foco de la comparación, que los fija huidizos. En el segundo ejemplo, la doble mirada que va de los ojos de Balbina a las ronchas y de las ronchas a Baldovina, crea un ademán circular apropiado para inscribir la angustia. La doble refracción del foco, a la vez que anima a las ronchas inmoviliza a Baldovina, y construye con ello la imagen instantánea del doble efecto de esas energías enfrentadas: visión de las ronchas animadas construídas por el terror de Baldovina y visión de Baldovina inmovilizada por acción de las ronchas proliferantes.

El ajenamiento es una actitud muy común en los personajes de la novela. En esos momentos, recogidos en el interior de sí mismos parecen unidos al ritmo de la naturaleza.

"Estaban en ese momento de éxtasis coral que los niños alcanzan con facilidad. Hacer que su tiempo, el tiempo de las personas que los rodean, y el tiempo de la situación exterior, coincidan en una especie de abandono del tiempo, donde *las semillas del alcanfor o de las amapolas, el silencioso crecer nocturno de*

los vegetales, preparan una identidad oval y cristalina, donde un grupo al aislarse logra una comunicación semejante a un espejo universal". P. 173.

"Estaba en el patio y parecía *perderse siguiendo la huella húmeda de los insectos por las hojas de las begonias*" P. 453.

En el primer ejemplo el ajenamiento se experimenta en grupo, cosa que sólo parece poder lograrse en la infancia. La actitud se hace visible en los efectos que produce en los sujetos que la experimentan. En el segundo ejemplo, el sujeto parece estar al acecho del movimiento vegetativo. El ademán del texto figurativo es desplazar en una imagen metonímica y concretar en ella ese enajenamiento. Al hacerlo delata el cariz vegetativo de esa actitud vital. El tedio es otra faceta de esta actitud.

"Olaya salió de los caballitos con el tiempo distendido, relajado. Le parecía que sus cabeceos al andar ya no iban a horcajadas sobre el zumbido del tiempo. Cabeceos y zumbidos, cada uno en espejos contradictorios" P. 105.

Tenemos aquí la proyección metafórica de los efectos producidos por una actitud vital. El desajuste del cabeceo de esos caballitos, que dentro del sistema poético concretan el ritmo del tiempo, es producido por una causa que la imagen investiga y omite al desplegarse para que tengamos el placer de descubrirla. Las enervantes interrupciones de la monótona secuencialidad, por la sensación de aburrimiento, dejan al sujeto desasosegado y al margen de la temporalidad.

Otro interesante matiz de la percepción del ajenamiento es el sobresalto que produce en el sujeto el ser expulsado de su aislamiento en forma desconcertante.

"Cuando José Cemí fué a ocupar su sitio en el primer patio cuadrado de la escuela, sentía como si por su región cerebelosa pasase un cometa gobernado por el vozarrón de un enano borgoñón, con corbata arrugada por los apisonados compartimentos que en el escaparate ciñen la ropa con la humilde toquilla de las hojas alcanforadas del otoño. Cuando coincidían sus imágenes y la obturación del cometa, extraía de las animadas figuras del tablero, extrayéndolas también de su totalidad, la diversidad uniforme de los botines, y el estilo, que encarnaban las distintas edades, de los cuellos. En los menores se extendía como un encaje, dejando ver las indecisiones, las flaccideces de la garganta". P. 86.

Una imagen insoportablemente perifrástica, un rodeo antes de fijar el objeto de las miradas de José Cemí en el patio de la es-

cuela, en ese primer día de clase. El estilo de algunas prendas de vestir, detalles físicos de algunos compañeros sutilmente sensuales, pero sobre todo; la sensación de sobresalto producida por una experiencia vertiginosa. Una larga perífrasis construida por intercalación de frases explicativas, y la imagen del viejo borgoñón. La imagen del tiempo haciéndose visible en su movimiento para ese niño habituado a la semiconciencia abismada de su permanente ajenamiento vegetativo.

Muchas otras actitudes vitales captamos al vuelo de la lectura. Personajes fijados en gestos o situaciones que los identifican, separándolos del resto, son captados analíticamente en los efectos metafóricos producidos por alguna causa que se investiga.

“Todas esas noticias trasladadas a Adalberto, por mensajeros mitad burlones y mitad malvados, le *sorbían los tuétanos. le arremolinaban la lujuria, le hacían aullar* como los torniquetes de placer en una lámina del Bosco”. P. 434.

La palabra “dolores” desplazada por los efectos sensoriales metafóricos, los que a su vez son desplazados por la visión del efecto similar que pudiera producirse al mirar una lámina del Bosco. Múltiples diferimientos, omisiones y sustituciones configuran el potente lenguaje de Lezama. La juguetona alegría producida por el derroche verbal se contagia, y queremos citar este y otro fragmento, y todavía uno más.

“Martincillo se reconcentraba en un impedimento, mañana sería el cumpleaños de su queridita, y estaba *cenizo de blanca, puro desvencijo acuoso del bolsillo*”. P. 441, se dice de alguien sin dinero.

“Procuraba Demetrio, hasta que llegaran Leticia y el doctor Santurce, evaporar un *ambiente tejido de pacíficas quirnaldetas, para metamorfosear el alacrán en palomo comiendo maíz en la palma de la mano de un veneciano*”. P. 179. Se dice de un personaje tratando de calmar los inquietos ánimos de la familia.

“Su ojo, ganaba la ubicuidad de la perspectiva área era por lo menos *una serpiente en punta de cola*, y apuntaba después en la *movible lámina su cordaje nervioso*, alfileres que pinchaban situaciones secretas”, P. 67, se dice al describir una mirada.

En estos fragmentos, además del acercamiento metafórico y sincrético de dos realidades que se entresostienen sin fundir, el término obliterado y el término sustituido, simultáneos para la percepción lectural, es notable la decidida amplificación de la imagen que capta definidoras energías vitales. Estos ademanes figurativos, los desplazamientos, rodeos y espejeos son algunos de

los gestos lingüísticos que producen el efecto de inversión semántica. Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto, y con ello el lenguaje hace visible sensorial y estéticamente la significatividad de los hechos recordados en la escritura. Los personajes quedan grabados para siempre en actitudes memorables.

Esta es la constante que se mantiene a lo largo de todo el texto de *Paradiso*, y estructura zonas de densidad acumulativa potenciadoras de la significación, y creadoras de un relieve adecuado para sugerir la suspensión transitoria de la sucesión como un modo precario de vencer la fugacidad. El relieve figurativo cumple la función de desplegar un sugestivo tiempo suspendido que se extiende en la velocidad pausal de la lectura (16).

Con estos fragmentos ocurre en la lectura lo que a Cemí con los cuartetos de Ravel, "ese cuarteto era siempre la marca de un estilo, de una forma. En ese cuarteto por encima de las suspensiones impresionistas, de la pureza con que se intentaba aislar la isla de la sensación, dándole una momentánea soberanía a ese fragmento, la forma cuarteto predominaba, desapareciendo casi la sensación en el continuo de una sonoridad apoyada, donde un fragmento se anegaba de inmediato en la totalidad de una fluencia, impidiendo la unidad de la corriente sonora, los reflejos de cada ola, pues aquella forma contenía implícitas la participación y la justificación, así cada compás estaba echo en relación con la corriente sonora, con su fluencia en persecución de una suprema esencia y al mismo tiempo parecía mirarle la cara con fijeza a todo el que se le acercaba para dar cuenta de sus actos en el cosmos del sonido". P. 251.

Los textos que configuran el relieve de *Paradiso* persiguen, como el cuarteto de Ravel aludido, mostrar la significación invisible en las cosas, y explicitar en la forma los ademanes figurativos de una significatividad que queda plasmada en la figura.

16.— Duración: tiempo convencional que nos toma la lectura de un fragmento de relato. La velocidad de lectura se mide por una convención que relaciona una medida temporal (historia-relato) y una medida espacial (extensión del texto discursivo).

Algunos valores temporales convencionales para las formas del movimiento narrativo: Pausa $TR \triangleright TH$; Escena $TR = TH$; Sumario $TR \triangleleft TH$; Elipsis $TR \triangleleft TH$, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 129.

Por un lado el texto se distancia del lector por el lenguaje denso que interpone entre el texto y sus expectativas de información, pero por otro lado, el mismo texto va entregando pasajes que cumplen una función exegetica, verdaderas glosas o comentarios explicativos sobre sus modalidades de producción, en este caso, sobre la disposición sintáctica del lenguaje, y sobre las consecuentes exigencias para su apropiada lectura. Así *Paradiso* va construyendo un relieve textual que tanto oculta, como entrega el secreto de su lectura, un texto que se opone a los convencionalismos de la secuencialidad discursiva, pero que desde adentro inaugura e impone una nueva convención de movimiento narrativo y de duración. Un texto que se mira a sí mismo desde un fragmento parcial en el que se refleja, y que explicita metafóricamente la dinámica estructurante de la totalidad secuencial.

II.— RITMO TEXTUAL.—

Suponiendo que el ritmo sea un orden acompasado en la sucesión o alternancia de las cosas, o si se quiere, la forma periódica que adopta el movimiento sucesivo, entonces es posible pensar en un orden sucesivo rítmico para un texto lingüístico, sometido ineludiblemente a las restricciones de la sucesión debido a su linealidad. El poema creyó vencer la sucesión dispersadora creando ritmos acentuales, semánticos o sintácticos. La novela, que se desenvuelve en la extensión, lo ha conseguido muchas veces con una organización acompasada marcada por grupos de capítulos, o párrafos formando unidades significantes que se apoyan en semejanzas o diferencias temáticas (17).

Paradiso crea un ritmo interno por asociación de capítulos en unidades marcadas, pero en base a la pertinencia significativa de ciertos tipos de discurso que se concretan en zonas de la extensión, y diferencian unidades. A cada una de esas modalidades discursivas predominantes corresponde una particular focaliza-

17.— Por ej. *Las Palmeras Salvajes* de W. Faulkner, *Las Olas*, de V. Woolf, *Ulises* de J. Joyce, *Rayuela*, de Julio Cortázar, *Pedro Páramo*, de J. Rulfo, *La Muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, etc.

ción (18), que condiciona el cariz significativo de la representación. Como en *Paradiso* la exploración se centra en las posibilidades del conocimiento y la percepción, condicionadas por la situación que le cabe a la conciencia al proyectarse hacia el pasado, el futuro o las discontinuidades temporales, entonces la focalización y las modalidades discursivas son fundamentales como condiciones para la producción de esa particular experiencia memorística. Si incluimos la recepción del texto como parámetro condicionante de su organización rítmica, debemos tener en cuenta el efecto que producen estos discursos en el recorrido lectural. Como la lectura se funda en el movimiento, y el despliegue de las imágenes es sucesivo, es posible enfrentarse al texto y captar las duraciones perceptivas de esas imágenes en la lectura. En los discursos de focalización interna los parámetros sensoriales y afectivos deforman la imagen, y en los discursos descriptivos muy elaborados, el texto nos obliga a poner mucha atención, a desacelerar la lectura hasta la casi completa inmovilidad. Esto ocurre en la primera unidad que he llamado de la Memoria Retrospectiva (I—VII).

Si por el contrario nos enfrentamos a diálogos extensos en los que los personajes toman la palabra para pronunciar verdaderas piezas oratorias, o narrar por turno algunas historias “secundarias”, entonces la velocidad recupera un ritmo que hace durar la imagen en la percepción lectural, casi tanto como debería durar si la acción de hablar se desarrollara verdaderamente frente a nosotros. Sin embargo, la interminable cadena de argumentos y citas nos hacen perder la orientación cognoscitiva, de modo que el tiempo se extiende, nuestra actitud sigue expectante, atenta a lo desconocido que no logramos captar. Esta velocidad identifica

18.— Focalización: Para H. James es el “marco de la ventana” por el que se mira y moldea lo mirado. Ver Prólogo al *Retrato de una Dama*, op. cit. p. 60. Para G. Génette es el “modo de regular” la información narrativa”, *Figures III*, Paris, Seuil, 1977. Para W. Mignolo es el modo de evaluar y así aprehender un objeto X”. Depende de un observador, una fraseología discursiva, una perspectiva temporal, espacial, psicológica o ideológica, las que están condicionadas a su vez, por el orden cognoscitivo del saber, ver, juzgar o evaluar, respectivamente. Añade que la *dispositio* del mensaje puede arreglárselas para seleccionar y organizar lo mirado, de manera de producir un “efecto” de focalización, cfr. *Teoría del Texto Literario*, Barcelona, Ed. Crítica, Grijalbo, 1978.

la segunda unidad que he llamado de la Memoria Prospectiva (IX-XI), en la que predomina una perspectiva intelectual y externa, sin que por ello desaparezca la presencia del narrador impersonal, siempre controlando el relato.

Ahora, si la lectura nos lleva por fragmentos discontinuos de historias diferentes ocurridas cada una en diferente tiempo y espacio, y organizadas alternando en la sucesión del texto, para confluir todas en un solo espacio en el que en cierto momento del relato coinciden, entonces tenemos la impresión de haber vencido la causalidad y sucesión, y de participar en la duración de un instante que se prolonga más allá del tiempo y del espacio. Esto ocurre en la tercera unidad que he llamado de la Memoria Espacial (XII-XIII). En ella prima el relato no-focalizado (19) y una perspectiva espacio-temporal.

Y por último, dos capítulos discontinuos, el VIII y el XIV se asocian por equivalencia. Uno es el anverso del otro, pero ambos se asemejan en el tratamiento discursivo y la duración. La lectura sigue la sucesión continua, aunque fragmentaria, de la historia de un personaje al que se observa en su cotidianeidad hasta ser reemplazado por otro. El foco se fija desde el narrador quien observa e interpreta a los personajes desde distancias cambiantes, tendiendo siempre a resumirlo todo en su propio nombre. La mediatización permanente y explícita produce el efecto de multiplicidad situacional. La lectura fluida y continua da la impresión de una permanente transición y convergencia. Se prescinde de los diferentes tipos de control objetivo de las acciones de los personajes, por ejemplo, amplificación, omisión, desplazamiento, como en la primera unidad, o de la racionalidad deliberativa argumentativa de la segunda, y también de la racionalidad condensadora, como en la tercera. El azar y el instinto involuntario mueven aquí a los personajes. Los "sumarios" del narrador y el discurso indirecto predominantes, producen en la lectura el efecto de aceleración del movimiento y duración de la imagen. Nos sentimos llevados de una en otra imagen como quien persigue una finalidad sin fin. El protagonista de las aventuras eróticas va al azar y como sin meta fija, de uno en otro compañero, circunstancia que podría prolongarse hasta el infinito, por puro placer o curiosidad (VIII). Lo mismo ocurre con las circunstancias en las que se sigue a Oppiano Licario y a Cemí en el capítulo

19.— no-focalizado, o por detrás o desde arriba, según G. Génette, op. cit. y Jean Pouillon en *Tiempo y Novela*, Bs. Aires, Paidós, 1970.

final. Ambos por fin actúan, pero guiados por una fuerza instintiva y azarosa que los conduce hacia un fin que se prolonga hasta el infinito. El libro termina anunciando "Ahora podemos empezar". Estos dos capítulos cumplen la función de distender el ritmo tenso de los anteriores fragmentos, ya sea por el esfuerzo memorístico e imaginativo de una imposible reconstrucción del pasado, o por el esfuerzo de tratar de adelantarse con la inteligencia y la imaginación a lo conocido, en la segunda unidad, o bien por intentar condensar comprensivamente los fragmentos discontinuos del espacio tiempo en la escritura.

II.1.— *Tiempo de la Memoria Retrospectiva.*—

"Yo soy los otros" es la aserción en la que se funda este libro. Los otros de mi familia, del pensamiento o de la literatura han configurado el contexto en relación con el que el narrador se reconoce por simpatía, rechazo, afinidad, aversión, coincidencia o diferencia. Su recuerdo o su presencia es la base que le permite renegar o desear reconstruir ese pasado condicionante.

Pero ¿qué es lo que recordamos o se nos trasmite de ese pasado? Huellas, aspectos parciales que han sido grabados en las palabras, reflejos a su vez de la imagen de las cosas. Desde los hechos hasta mi memoria opera por lo menos una doble refracción.

"... las cosas ... donde quiera que están no son allí futuras o pretéritas, sino presentes, porque si allí son futuras todavía no son, y sí son pretéritas ya no están allí, dondequiera pues que estén ... no son sino presentes. Ciertamente que cuando se refieren a cosas pasadas verdaderas no son las cosas mismas que han pasado las que se sacan de la memoria, sino, las palabras engendradas por su imagen, que pasando por los sentidos, imprimieron en el alma como una huella". (20)

Así veía el problema de la imagen San Agustín, a quien Lezama cita reiteradamente al respecto. Para San Agustín el tiempo es una paradoja porque no tiene duración y se desvanece inevitablemente en cualquiera de sus dimensiones. Por eso sólo podemos concebirlo, según él, como una forma de existencia sustitutiva conferida por el alma. Y así el pasado es lo que se recuerda, el presente aquello a que se está atento, y el futuro lo que se espera: memoria, atención, deseo son las tres dimensiones

20.— San Agustín, *Confesiones*, XI, 18, 23, Bibl. de Autores Cristianos, Madrid, 1946, p. 821.

sustitutivas del tiempo para ese filósofo, y la afección del alma, o el tipo de experiencia que significó es la que le da su duración.

Para Aristóteles, también citado, el tiempo es una ausencia que sólo puede hacerse visible en las huellas externas dejadas por su paso. El tiempo como asunto de física que se mide por su movimiento, por la relación entre el antes y el después. Pero como el tiempo es a la vez la medida del movimiento haciéndose, estar en el tiempo es el hecho de ser medido en su existencia bajo la acción del tiempo. (21)

En *Paradiso* no hay lugar para el presente, sólo un espacio *entre* lo que es y no dura, y con ello la inevitable angustia por la duración. Tampoco hay lugar para el futuro, sólo el ademán prospectivo, la espera deseante de algo al que el pensamiento se adelanta (IX-XI), y sobre todo, no hay lugar para el pasado, sólo el intento imposible de reconstruir sus fragmentos atrayendo el punto de coincidencia en un instante espacializado que puede vencer la caducidad (XII-XIII). Sólo hay pasado en la actividad memorística, en el imposible desafío de la memoria que reconstruye y trasforma el recuerdo de ese pasado al fijarlo en las imágenes (I-VII). Por lo tanto, tampoco hay lugar para el pasado, sólo las huellas dejadas en el alma, dice San Agustín, los restos recortados por la ensoñación o amplificados por la imaginación para hacerlos visibles en la memoria, y plasmarlos en la escritura, dice Lezama.

“No es bueno que el hombre no vea nada, no es bueno tampoco que vea bastante para creer que posee, sino que tan solo vea lo suficiente para *conocer que ha perdido*. Es bueno ver y no ver, esto es precisamente el estado de naturaleza”. (22)

Naturaleza como conciencia de la caducidad recuperable precariamente por la ensoñación del lenguaje deliberativo, la acción involuntaria del azar o el inconsciente, y por la literatura (23), e irrecuperable en la tediosa cotidianeidad, ajenamiento vegetativo o desenfrenados zigzagueos del erotismo.

21.— Aristóteles, *Física*, París, Société d'édition Les Belles Lettres, Univ. de France, 1961. IV, 11, 219^a y 12, 221^a.

22.— Recopilación de textos sobre J.L.L., op. cit. p. 61.

23.— En el último capítulo se sugiere que la literatura supone la liberación de energías (conciencia e inconsciente) por sobre cualquier orden racional objetivo. Esto se consigue en la honda y equilibrada autoconcentración reflexiva. La palabra es concreción de esa introversión y espejo del yo y del mundo.

Pero, ¿cuál es la función significativa de los discursos que dan una identidad a las unidades rítmicas de la novela?

Quiero destacar el particular tratamiento de la escena (24), forma de discurso predominante en la unidad de la Memoria Retrospectiva. (I-VII). El uso que tradicionalmente se dió a este recurso estuvo destinado a colocar frente a los ojos del lector a los personajes en acción o dialogando en un espacio definido, (aunque fuera esquemático: el viento que circula entre los árboles) que le hace de telón de fondo. La escena daba vivacidad al relato, destacaba los momentos álgidos de la acción y permitía al lector "ver" y comprobar lo que el narrador relataba. Sumario presentativo y escena siempre alternaron, destacándose con toda claridad unos de otros.

En este primer movimiento rítmico priman, por el contrario, escenas fragmentarias ocultas por los comentarios o detalles descriptivos entregados por el narrador superponiéndose a la escena y ocultándola, o al revés, haciéndola visible en sus rasgos amplificadas. En la lectura estamos doblemente atentos, con un ojo y oído tendidos a la escena que se diluye y se borra, con el otro atento a los comentarios y detalles que ayudan a reconfigurarla.

"La tendida luz de Julio iba cubriendo con reidores saltitos los contornos del árbol de las nueces, que terminaba uno de los cuadrados de Jacksonville, en los iniciales crepúsculos del estío de 1894. Rialta, casi sonambúlica en el inasible penetrar vegetativo de sus diez años, se iba extendiendo por los ramajes más crujiertes, para alcanzar la venerable cápsula llena de ruidos cóncavos que se tocaban la frente blandamente. Su cuerpo todo convertido en sentido por la atención del estiramiento no oía el adelgazamiento y ruido del rendimiento de la fibra, pero sus oídos habían quedado colgados del rejuego y sonido de la baya corriendo invisible dentro de la vaina". P. 44.

Al centro de la escena Rialta cuando niña, sobre un nogal. El marco espacial "la tendida luz de Julio", y los contornos del árbol. El marco temporal, en un "crepúsculo del verano de 1894". Pero estos fragmentos de escena no son nada sin el

24.— Escena: La escena inmediata surge tan pronto como aparecen detalles específicos, contínuos y sucesivos de tiempo y lugar, acción, personajes y diálogo. El sine qua non de la escena no es sólo el diálogo, sino el detalle concreto dentro de un marco específico. Norman Friedman, "Point of view in fiction, a development of a critical concept", PMLA, 1965 (1955).

discurso descriptivo que trasforma esta escena en la concreción visible de la sensación ambigüamente recíproca de Rialta en relación con la naturaleza. “El penetrar vegetativo de sus diez años” es una descripción definida” (25) que en el texto hace el ademán de señalar a su referente, “Rialta casi sonambúlica”, y sustituirlo (debido a su función nominal). La imagen produce la ambigua impresión que la naturaleza penetra a Rialta al extenderse por las ramas, o bien que es ella la que la penetra con este movimiento. Su cuerpo y sus oídos están tensos, “habían quedado colgados del rejuego y sonido de la baya corriendo invisible dentro de la vaina”. Los oídos cuelgan y se estiran tal como la niña lo hace en la rama. Luego esa nueces que sólo tienen existencia lingüística, pues la metonimia “cápsula”, seguida de la frase nominal “ruidos concavos”, y la oración subordinada “que se tocaban la frente”, parecen hacer nuevamente el ademán de indicar hacia su referente interno. Pero éste es a su vez, un significado sustituido por “cápsulas”. La palabra “nueces” está más arriba en el texto, y hace de denominación a la que el discurso define por mediación de todas esas estructuras nominales especificativas. En lugar de la palabra, la imagen sinestésica toda sonido y visión de esos frutos de los que parece emanar la acción de tocar, audible y visible en el lenguaje.

Esta acción se contagia a Rialta por contigüidad. Rialta es el centro refractor de sus propias cualidades, a la vez que centro refractante de las cualidades del medio natural.

En este análisis nos interesa, por un lado, la deformación producida en la imagen por efecto del modo de percepción que consiste en situar el foco en el interior del personaje, para adivinar en él su actitud vital y dejarla atrapada en la imagen. Por otro lado, nos interesa la estructuración autorreflexiva del lenguaje que hemos decubierto en el análisis. Todas esas estructuras se interponen entre el personaje representado y el lector, y hacen el

25.— Según Husserl, las “descripciones definidas” son expresiones que involucran una referencia al contexto de su propia enunciación y a la persona que las enuncia. Muchos autores, desde Pierce a Strawson, otorgan un valor demostrativo al artículo definido. (También Coseriu en *Teoría del Lenguaje y Lingüística General*). Según Strawson, el empleo del artículo definido en ciertas descripciones funciona como una señal que indica que, en el contexto de la enunciación, existe cierto objeto singular que responde a la descripción que se hace. Francois Récanati, *La Transparencia y la Enunciación* Bs. Aires, Hachette, 1981, p. 126 adelante.

ademán de indicar al referente interno. Sitúan con ello el acto de contar como puramente lingüístico y consciente de sus medios de producción, a los que señala. El lenguaje hace como si hablara del lenguaje (función metalingüística), y se hace presente como forma al autoseñalarse (función poética y autónoma, según Jakobson). Funciones autoreflexivas y autocéntricas que dejan situado al texto como enunciación lingüística y acto de describir de un sujeto escritor, y no como relato que pudiera estar indicando a una realidad extralingüística, la vida del autor o de los hombres en general. Lo que aquí se establece implícitamente es la función de espejo del lenguaje del texto, y como tal posibilita que se refracten desde él todas las dimensiones equivalentes con esta imagen.

Pero, lo que hay que destacar es que se exhibe el acto de describir como contenido básico de la escena descrita, y se pone de manifiesto en la forma discursiva que ésta es una acción como las otras que se realizan en la escena. Esta modalidad del discurso nos distancia del efecto escénico, a la vez que lo transforma en otra cosa. La escena concebida como fragmentaria y deformada aparición de personajes en la acción de describir, constituye, para nosotros lectores, una interesante y motivadora solicitud a la participación activa en el proceso productivo.

En la siguiente escena doña Augusta preside la elegante y refinada cena familiar alrededor de una amplia mesa cubierta con un mantel de encaje, nombrados más arriba como fondo caracterizador de este espacio.

“Hizo su entrada el segundo plato en un pulverizado soufflé de mariscos, ornado en la superficie por una cuadrilla de langostinos, dispuestos en coro, unidos por parejas, distribuyendo sus pinzas el humo brotante de la masa apretada como un coral blanco. Una pasta gigantoma, aportados por nuestros pescadores, que creían con ingenuidad que toda plataforma coralina de la isla estaba incrustada por camadas de camarones, cierto que tan grandes como los encontrados por los pescadores griegos en los cementerios camaroneros, pues este animal ya en su madurez, al

26.— Función metalingüística: referencia del lenguaje a su propio código. Función autónoma, según Jakobson, referencia del mensaje literario a su propio código. Pero en el texto literario escrito que imita estas funciones, ambas tienden a confundirse porque ambas señalan a los aspectos de codificación del texto. Ver Philippe Hamon, “Texte littéraire et metalangage” en *Poétique* 31, 1977, p. 264.

sentir la cercanía de la muerte, se abandona a la corriente que lo lleva a ciertas profundidades rocosas, donde se adhiere para bien morir". P. 196.

En este caso la descripción es neta y extensa, como corresponde a toda descripción cuya función es extender la condensada carga semántica de una denominación para definirla. (27). Pero a la descripción de este nombre, el soufflé (que es a su vez una sustitución denominativa: galicismo) se interpone por contigüidad la descripción de otro acto enunciativo, el de los pescadores, de los que se transmiten indirectamente las creencias. Nuevamente, por contigüidad en el texto se le contagian a estos pescadores autóctonos las cualidades de los pescadores griegos traídos a colación por el narrador, y se agregan datos sobre el conocimiento empírico de las particularidades de la muerte del camarón. La resultante es que un refinado soufflé carga sobre sí la más popular y antigua sabiduría marina, los conocimientos del artesano de la pesca y también los del que escribe. Con ello la escena se enriquece a la vez que se aleja de nosotros como algo extraño, en el que participamos sólo si enfocamos ese plato que se describe como "sobrenaturaleza cultural", como diría Lezama. Y tal como ocurría en el ejemplo anterior, el ademán autorreflexivo de esas estructuras subordinadas señalan al interior del texto para encontrar el referente descrito. La enunciación indirecta de dichos de otros concreta una estructura descriptiva en la que el acto de describir, y el acto de transmitir lo que los otros creen (28) forma parte del significado de la escena. Con esto se establece el significado cultural del soufflé, el que asocia la más refinada a la más popular sabiduría, y se pone de manifiesto que éste es un significado discursivo. Al explorar analíticamente esta forma escénica descubrimos con Lezama que la significación cultural que atribuimos a ciertos objetos privilegiados por nuestros hábitos o preferencias, son significaciones que el hombre ha ido descubriendo y acumulando cuando habla sobre las cosas. (29)

Citaré un ejemplo más para ilustrar las particularidades del comportamiento discursivo en la unidad de la Memoria Retrospectiva. Un fragmento en el que el foco está puesto en un personaje (José Eugenio Cemí) quien mira a otro personaje (Alberto)

27.— Ver A.J. Greimas, op. cit. p. 110-113 y Philippe Hamon op. cit. p. 272.

28.— Creer: un verbo realizativo incidental que sitúa explícitamente el lenguaje como enunciación de alguien e indica la actitud que sustenta el hablante respecto a lo afirmado. Récanati, op. cit. p. 126-127.

mirar el balcón donde se asoman unas niñas y su padrastro (30). El desenfoque de la mirada se hace visible en lo representado, y delata el ajenamiento adormilado del sujeto que mira como otro mira, abstraído y ocioso de pie en el esquina. Se agregan los comentarios explicativos del narrador, los que terminan por desfigurar la escena mucho más allá de la nebulosa del desenfoque.

“Se sentó en el quicio de la puerta de su casa. Prolongó sin objeto esa situación, en la que el hastío ahumaba las puertas que le rodeaban. De pronto, vio salir por la puerta que correspondía al piso alto de al lado, alguien de la misma edad suya, muy desenvuelto, de criollos tobillos de antílope, que al pasar por su lado ni miró ni saludó, como si no tuviera nada que ver con su hastío precrepuscular, ni su ceguera para los puntos huesos de la secularidad del barrio. Aunque hacía pocos días que había llegado de Jacksonville, caminaba con la tranquila virtud posesiva de quien dominaba una tierra y un aire como por añadidura o regalía; se desenvolvía como si una divinidad ancestral lo hubiese lanzado en aquel barrio, reconociendo las situaciones y los objetos por una especie de memoria tan ancestral como erótica, que lo amigaba al instante con su circunstancia. Era Alberto, a quien ya vimos en sus andanzas por Jacksonville, con los emigrados políticos, ocupando en su casa el puesto de primer hijo varón a la muerte de su hermano Andresito, el grácil violinista de la trágica tómbola. Llegó al estanquillo de la esquina, y cuando lo recapturamos está envuelto en un humo de escafandra, de encrucijada. Bailotea con la cabeza ese humo, como si sacudiese un oleaje percibido tan solo por la memoria soterrada. Muestra su orgullo, aunque perma-

29.— Recuerdo también dos escenas, significativas por superponer factores culturales heterogéneos:

1.—“Rialta poniéndose unas botitas francesas de la más refinada manufactura, pero muy apretadas para su pie, y la intervención de Victoria, la sirvienta mestiza, gracias a cuya intervención la escena inscribe, superpuestos e imprecindibles, sabiduría extranjera y local, dando una nota pintoresca, refinada y barroca y , ¿por qué no grotesca? (131).

2.— Lo mismo se puede decir que ocurre en el relato que hace Rialta de la furia y barbarie de los presos, enviados por el Coronel a limpiar el jardín, el que destrozan irracionalmente llevados por fuerzas ocultas retenidas. Todo esto relatado por Rialta en el más pintoresco, recargado y culto lenguaje, se opone a la brutalidad e incultura que reflejan los hechos contados (136).

30.— Este modo de focalización es muy característico de H. James.

nece indiferente a la posibilidad de entrar en el cono de ajena visión, en ese primer encuentro con su propio humo. Después de su regreso a Jacksonville, cada cigarro le va probando que ya ha regresado del mareo, que ya está firme sobre sus tobillos de presuntuosa venatoria. ¿Qué puede hacer en esa esquina? ¿Como no vamos a ofenderle regalándole una finalidad, una cadeneta casual que desprecia? ¿Quiere saborear la sombra espesa de San Nicolás y Lagunas? Es una esquina de sombra para buen fraile, como se decía, con prolongada voluptuosidad en la Habana que comenzaba la secularidad. Es la sombra repantigada de los frailes, que como en el cuento de Villiers, hacía que a los diablos les gustase dormir a la sombra de los campanarios. A la mejor calidad de una sombra, Marina y Luisa, dos periquitos japoneses por sus entrecruzamientos de verde, de puntitos verdes, en sus extensiones de crema rósea o de azul lánguido de mar de profundidad arenosa. Creyendo intencionalmente que las líneas sueltas, descarnadas del crepúsculo, se dirigen a ellas por una mediatizada voluntad que les lleva con injusticia miradas, saludos, fragmentos de ceremonial, y al regalarse las obliga a caer en sus faldas como florecillas de un Reynolds antillano. Ellas quieren que Alberto Olaya esté detenido en la esquina, poseso de su languideciente piel de caramelo de piña, pero él sólo siente el escandaloso tropiezo de su indiferencia y la exquisita pertenencia de su humo. Piensan que se van a apoderar del tranquilo laberinto de su visión, subiéndolo y destrenzándolo por el juego de rosetones descascarados y espirales toscamente impulsadas de su balcón. Colocan maderas, cartones para el tropiezo de la miradas. Quieren entreabrir una vanidad espumosa y fea en la sequedad de una indiferencia envuelta en humo. Luego el padrastro improvisa una chaquetilla con gruesas barras de un siena de anca de caballo. Agita el puño, mueve la cabeza con senequistas sentencias de letrina española, enarbola una maceta con hojas de malanga que le pegan en las mejillas o recibe nuevo impulso de las espirales oxidadas del balcón. Fingen una indignación pequeña, están falsamente unidos por una farsa: la de enardecerse con el fingimiento de que Alberto Olaya las mira. El humo le ha ido fabricando un contorno como si fuese una armadura que ciñe con sus metales esmerilados la congelada niebla marina. Y el padrastro y las dos cremas rosadas y azul turquí, se van también endureciendo en sus volantes círculos. Y son alcioneras ridículas en sus nietzscheanos días alcioneos. Alberto Olaya dentro de su niebla marina de tedioso humo, va describiendo los pisapapeles, la humedad de la

sombra, el polvo de doradilla que va cayendo de los letreros. Cierran todas las puertas del balcón y el canario pide también que no lo dejen al primer frío de la noche. Su nerviosa indiferencia había puesto al descubierto la farsa de aquellos que quieren que sus sentidos sean descubiertos. La respuesta hubiera sido la comprobación de un momentáneo acuerdo de los sentidos universales. Y Olaya estaba demasiado flotante, demasiado sostenido por esas evaporaciones de la espesura de la tarde, enredada en círculos sobre sí misma como un pitón de escamas tatuadas, interrumpiendo el sueño talmúdico a cada flechita inicialada, a cada angelote jorgete que quería estrangularle uno de sus anillos, sin lograr despertarle el traslado de sus energías, llevadas al horno de la metamorfosis. El compás de sus pasos era de regreso a su casa más dilatado y más lento, pasó de nuevo junto al quicio donde seguía sentado José Eugenio... ” P. 78-79.

Esta es una de las más hermosas y representativas escenas de esa parte de la obra. El doble ensimismamiento de las miradas del que mira y del que es doblemente mirado. (por José Cemí y por las niñas del balcón) distorsiona y hace irreconoscibles las figuras de esas muchachas que tratan de atraer las miradas de Alberto desde el balcón. El padrastro aparece recortado en sus gestos de falsa cólera, y Alberto ajeno e inmóvil en la esquina, hasta que oscurece. La escena se cierra donde comenzó. Alberto vuelve a su casa mirado por José Eugenio Cemí. Fragmentos del verde de las plantas del balcón, colores de la piel y del traje de las niñas, agitación de un puño, y la sensación de la humedad de la noche. Hermosa manera de retener en la memoria las actitudes esenciales que definen el comportamiento de aquellos que conmueven o interesan al que recuerda. El narrador al evocar distancia la realidad, y la difumina con la sobrecarga de digresiones, las que, sin embargo, le dan una dimensión cultural e histórica a la escena, y sugieren la potencialidad de reminiscencias de “la memoria soterrada”. Y por supuesto que el lenguaje del narrador incluye estructuras autorreflexivas anafóricas, con lo que orienta nuestra percepción al interior del relato, y sitúa las referencias como parte del acto de contar. “Alberto, a quien ya vimos en sus andanzas en Jacksonville”, su hermano Andresito, el grácil violinista de la trágica tómbola”, etc.

Me referiré, por último, a las formas parafrásticas cuya presencia es constante en todas las unidades rítmicas que estoy analizando. Las paráfrasis o glosas insertas en el texto cumplen la función de explicar, comentar o hacer como que traducen el texto

que se está escribiendo. Con ello el texto inscribe una dimensión reflexiva y orienta una actitud "filológica" apropiada para la lectura.

"... el tiempo interviene como un artificio preciso, pero ciego, anulando las primeras calidades buscadas por el artista al plantear la nueva solución de un rostro en piedra que él no pudo ni siquiera entrever. Nos parece que ahí el tiempo se burla del tiempo, pues al lanzarse ferozmente sobre aquel rostro de piedra y obtener su primera momentánea victoria al descascarar la nariz, reaparece esa misma nariz, rimando o dialogando con esa nariz que ha permanecido inmutable". P.50.

La paráfrasis comenta la teoría del tiempo retrospectivo, que es también una teoría de la escritura concebida como recreación del pasado. Por un lado el rostro de piedra fijo en el recuerdo de todos (se refiere a doña Combita, la hija del oidor, y más antiguo recuerdo de los relatos familiares), el desgaste de esa imagen por la acción de ese otro tiempo del recuerdo y la escritura. Pero el narrador es mucho más explícito aún.

"El tiempo, como una sustancia líquida, va cubriendo como un antifaz, los rostros de los ancestros más alejados, o por el contrario, ese mismo tiempo se arrastra, se deja casi absorber por los juegos terrenales, y agranda la figura hasta darle la contextura de un Desmoulins, de un Marat con los puños cerrados, golpeando las variantes, los ecos, o el tedio de una asamblea termidoriana. Parece que van a desaparecer después de esas imprecaciones por debajo del mar, o a helarse definitivamente cuando reaccionan como las gotas de sangre que sobreviven, pagando un gran manotazo a la estrella que se refleja en el espejo del cuarto de baño; pero son momentos de falsa abundancia, muy pronto los vemos que se anclan en el estilismo, buscando el apoyo de una bastonera; tropiezan con una caja de lápices de colores; sus ojos, como puertas que se han abierto sopladas por Eolo sonriente, se fijan en un vajillero, retroceden, están temerosos que el airecillo que les abrió la puerta, aviente los cristales, y están apoyados en un sombrero circaciano de carnaval, cubierto de escarcha y de plumoncillos. ¿Fue ese único gesto de aquellas largas vidas que adquirió relieve? o, por el contrario, el brutal aguarrás del tiempo los fue reduciendo, achicándolos, hasta depositarlos en ese solo gesto, como si fuese una jaula con la puerta abierta para atrapar a un pájaro errante?". P. 84.

La paráfrasis comenta la transformación que se opera en la imagen al ser reconstruida por el estilo de la escritura, y al en-

frentarse con su referente ya cubierto por esa substancia líquida que es el tiempo. Ocurre la inevitable y audaz deformación y coloreo de los contornos de una realidad inapresable. ¿Es ese el problema al que se enfrenta toda escritura retrospectiva?. Así lo ve Lezama, y con ello echa las bases de una de las alternativas de escritura que analiza y desarrolla en la extensión de su texto. Al hacer ese ejercicio exploratorio teórico, hace también un ejercicio escritural en un relato rítmico e infinitamente significativo como es *Paradiso*.

II. 2.— *Tiempo de la Memoria Prospectiva*.—

En la unidad que he llamado de la memoria prospectiva se explora lo desconocido subsistente en el pasado. Se “adelanta” al pasado deduciéndolo por la especulación deliberativa. La inteligencia y la imaginación guían los diálogos de los personajes que parecen eternizarse cuando cada locutor despliega sus piezas oratorias difíciles de seguir. Tanto el discurso del narrador como el discurso dialógico se agigantan y se cubren de un abundante discurso citacional culto. Esto impide la fácil circulación de la información pero nos contagia el deseo de encontrar por fin el inteligible que permanentemente se escapa en la extensión. El ritmo del diálogo y la intercalación de historias secundarias agilizan el movimiento del lenguaje, de modo que seguimos, casi a su mismo paso, la velocidad de la palabra hablada, expectantes a las seductoras solicitaciones del contexto cultural citado. Seguimos el discurso “errantes detrás de la prodigiosa piel de su duración”.

La hipótesis implícita es que el diálogo posibilita la aparición de la imagen prospectiva. Esta puede transformar el pasado guardado en la memoria y por lo tanto la caducidad. En esos diálogos se revisan importantes especulaciones filosóficas que siempre derivan en un comentario de los mitos que ilustran esos mismos temas de la filosofía, y entre ellos se va construyendo un nuevo delirio especulativo controlado por la razón argumentativa, pero desviado permanentemente por las fascinantes imágenes que surgen al andar de la palabra. Más allá de la deliberación racional, parece “adelantar” Lezama, “es productivo pasar por la oscuridad de la imagen para llegar a al luz”. P. 234.

“Platón el dialéctico o el de los mitos androginales —comenzó a decir Cemí—, ha estado constantemente rememorado por Foción o por Fronesis, pero ¡por los dioses de Helicón! yo voy a

aludir a Aristóteles en su concepto de la substancia, que revela que no está tan lejos de la reminiscencia platónica. El apoyarme al comenzar en Aristóteles, muestra bien a las claras que no voy a quedarme en el delirio poético, ni tampoco en el delirio científico, tal vez me quedaría con los dos a la vez, pues no sé por qué un hombre de nuestra época no se va a emocionar con un arquetipo alcanzado, de la misma manera que un primitivo al contemplar que el río está en el mismo sitio que lo había dejado la noche anterior.

—Aristóteles nos afirma que “la substancia de un ser consiste en ser lo que era”, lo que al mismo tiempo se sitúa en el espacio y en el tiempo. El ser está y ese estar es siempre en la permanencia. Pero no se crea. mi inquieto Foción que voy a seguir utilizando esa jerga (...) Desde que el ser surgió en nosotros (...) hay una categoría superior al sexo, que recuerda los mitos androginales o al que se proyecta sobre los misterios complementarios. Pero como hubo épocas anteriores a la aparición del ser en los griegos, y como casi toda la filosofía contemporánea se dirige a barrenar el ser aristotélico, podemos todavía buscar el juego de las imágenes sexuales en los muslos de oro, las orejas paridoras, las derivaciones de las relaciones excesivas del escita con su corcel, o de la cópula de la madre de Alejandro con una serpiente ...” P. 282.

Más allá de la razón argumentativa, propone Lezama, la oscuridad de la imagen, el misterio y las posibilidades que ofrece el conocimiento mítico. Más allá, también la profecía es una posibilidad del conocimiento. De modo que los diálogos oratorios de esa parte de la obra culminan con la aparición de un tipo de discurso decididamente profético, marcado por los verbos en futuro, y en el que se anuncia que la muerte será vencida cuando se haya comprendido que el conocimiento no tiene fin.

“En espera de ese día, quizás la misma víspera, cuando la palabra de vida le exija a las madres tan súbito y pavoroso sacrificio (matar a sus hijos) el demonio aparecerá como la culminación de la energía acumulada por el conocimiento y como el mejor intérprete de esa inocencia de las madres. En ese momento las condiciones térmicas en las que siempre ha vivido el demonio, tratarán de prevalecer sobre la doctrina de la gracia y el racionalismo tomista de la resurrección. Tratará que tanto el óvulo como la esperma puedan excusar el diálogo, volviendo a los antiguos mitos, como el paso errante de los idumeos por el Génesis (...) el diablo ofrecerá un comienzo, el conocimiento unido a una edad

de oro, que el conocimiento nos lleve a la inocencia (. . .) Será entonces cuando el demonio vencerá (. . .) su condición de príncipe de incógnito. Se quitará el antifáz, aparecerá sonriendo (. . .) en donde Cristo, rodeado de animales, oficiará en el fracaso total del conocimiento, de la energía, de la rebeldía frente a los dioses". P. 358.

La profecía especula más allá de lo posible y anuncia el fracaso y relatividad total del conocimiento. El ademán prospectivo concluye con la sugerencia implícita sobre el carácter transitorio del conocimiento.

Quiero señalar de paso, la proliferación de diversos tipos de juegos lingüísticos o cabalísticos, los que a la vez de imitar el ademán prospectivo caracterizador de esta unidad rítmica de la obra, marcan, una vez más, el carácter autorreflexivo metalingüístico del lenguaje de *Paradiso*.

"Acariciaba un día Cemí la palabra copta *Tamiela*, que se descompone en nuestro idioma en diversas palabras de significación muy distinta. Fluía el cantío de las vocales y el gozoso paladeo de la e. *Tamiela*, le sonaba como flauta, silencio, sabio, labial, piel. Pero esta vez el poliedro verbal configuraba las mismas raíces del infierno. Numerosas escamas imbricadas formaban los reflejos de ese cuerpo verbal nadador. Tamiela significa también reserva, granero, buhardilla, depósito, sedimento, tesoro, letrina, despacho, habitación, morada." P. 382.

Y por supuesto, para terminar el análisis de esta unidad de la obra no puedo dejar de referirme a una nueva paráfrasis que ilu-

31.— El texto literario se caracteriza por su diferimento. Esto le impide hacer autorregulaciones automáticas, lo que influye para hacer de él "una encrucijada de ausencias y malentendidos". La falta de contexto de emisión y recepción, y la heterogeneidad del público receptor le exige una sobrecodificación compensatoria que pueda paliar esa ambigüedad. De modo que se las arregla para incorporar una serie de señales, de estructuras ecuacionales o relacionales, o procedimientos desambiguadores. Debe construir texto, contexto y contratexto, combinando glosa de sí mismo (modo autónimo) y glosa del código de la lengua (modo metalingüístico). Respecto a este último se incluyen todas las formas estilísticas que imiten la traducción o la interpretación del mismo texto. Por ejemplo: los personajes comentan el texto, o lo hace el narrador por medio de reflexiones filosóficas, descripciones, retratos, hacen la paráfrasis de una denominación definiéndola. Por metáforas, anáforas, citas, adivinanzas, juegos, historias intercaladas, aparato demarcativo (comienzos y finales), parodias, etc.cfr. Philippe Hamon, op. cit. p. 262-284.

mina el ininteligible del texto y señala que lo único válido es el trabajo creador de la imagen, la que se reconstruye y muere en un proceso sin fin.

“Tanto a Fronesis como a Cemí, su *simpathos* por la sensibilidad creadora contemporánea en sus dos fases, de reavivamiento del pasado como de búsqueda de un desconocido, les era muy cercano. Era la prueba de una recta interpretación del pasado, así como la decisión misteriosa de lanzarse a la *incunnabula*, pero eso era más bien debido a sus apasionadas lecturas del pasado creador, que había tenido que sufrir un riesgo, interpretar un desconocido y lanzarse a proseguir elementos creadores aún no configurados (. . . .) sabían que lo verídico nuevo es una fatalidad, un recusable cumplimiento. La profundidad relacionable entre la espera y el llamado, en los más grandes creadores contemporáneos, se cumple en una enunciación que les avisa que son naturaleza que tiene que crecer hasta sobrenaturaleza, que es derivación que tiene que lograr de nuevo ser creadora. Naturaleza que tiene que alcanzar sobrenaturaleza, avanzar retrocediendo y retroceder avanzando, salvándose de un acerbo pero vislumbrando un peligro mayor, entre lo germinativo y lo tanático, estar siempre escuchando, acariciar y despedirse, irrumpir y ofrecer una superficie reconocible que lo ciega”. P. 350.

II. 3.— *Tiempo de la Memoria Espacial.*—

El cambio en el modo de contar delimita una nueva unidad rítmica (XII-XIII). Se narra alternando sistemáticamente historias diferentes ocurridas en tiempo diferente, las que se reúnen en un lugar de la sucesión discursiva y en un espacio descrito en la historia. Ese punto de coincidencia asociativa surge de la exploración que hace la escritura de una lógica poética fundada en las equivalencias entre las historias. Se busca el inteligible de la yuxtaposición asociativa que brota de la simultaneidad y el instante. La inteligibilidad descubierta parece prolongar la duración temporal más allá del tiempo al vencer la casualidad en la superposición espacial.

Las historias del niño del ropón, la del paseante nocturno, la del capitán Atrio Flaminio y la del crítico musical Juan Longo, se resuelven frente a la urna de vidrio donde yace Juan Longo. Este, habiendo sido sometido a hibernación debe conseguir la eternidad y vencer el tiempo. Pero el paseante nocturno cree ver en la

uma al niño del ropón, y la esposa de Juan Longo, quien por sus propias manos lo colocara en la urna, cree ver a Atrio Flaminio. Esas miradas vencen el tiempo y hacen confluír a ese instante la imagen de los personajes entrevistados en otra situación espacio-temporal. Se los revive aquí por el poder energético de la mirada o tal vez, de la memoria reminiscente. Sin duda se trata de una precaria duración que es pura actualidad. No tendría siquiera esa fugaz existencia si no fuera por el espacio que inscribe en sí esas temporalidades discontinuas. Ese espacio crea un tiempo fugaz que gravita sobre ese espacio, y le da con ello existencia poética e imaginativa. Un tiempo sustituto de la ausencia de duración, un espacio posibilitador de un imposible, ya que lo que ocurre en el texto es que no hay lugar para la duración.

“Sin preguntar cuál era el motivo (el paseante) se unió a la fila, sabía que ese recorrido era un fragmento de la cantidad que le había sido asignada en esa nocturna. Aquella procesión enroscada tres veces en torno al parque, liberada la extensión al vencer de toda diversidad. Iba convirtiendo el final de su paseo en lo que los matemáticos llaman reducción de factores comunes. Y al final, todavía no lo sabía, se encontraría con una ecuación, una urna de cristal ... Le llegó su turno y asomó la cara con natural indiferencia. Un lento escalofrío lo petrificó, lo recorrió como un relámpago que se extendiese por todo su árbol nervioso. Vió al garzón que le había abierto la puerta, recogiendo la jarra danesa. Su rostro enmarcado por la cinta azul de la capucha estaba pálido, la sangre se insinuaba, pero se detenía ganada por lo inerte. El ropón que lo cubría ocupaba un pequeño espacio dentro de la urna ... La muerte debió dar un alarido gozoso al precipitarse sobre aquel rosado de boca de conejo cogido en una trampa.” P.424.

“Observemos ahora a la mujer del músico en igual situación. ¿Qué vió al asomarse a la urna?. El rostro de un guerrero romano, crispado en un gesto de infinita desesperación, tratando de alcanzar con sus manos la capa, las botas, la espada ... En lugar de un crítico musical, rendido al sueño para vencer el tiempo, el rostro de un general romano que gemía inmovilizado al borrarse para él la posibilidad de alcanzar la muerte en el remolino de las batallas”. P. 427.

El niño es al paseante como Juan Longo es a Atrio Flaminio, todos semejantes en esta homología que los condensa en el espacio de una coincidencia imposible. Pero ¿cuál es el punto de encuentro de ambas situaciones?. ¿En qué consiste la coinciden-

cia atrapada en el interior de la urna?. En las huellas de la muerte como súbito corte de la duración, grabadas en esos rostros deformados. La mirada recupera precariamente esa duración y el texto le da existencia en otra dimensión.

Cito a continuación, nuevas paráfrasis textuales que reiteran y aclaran el sentido del texto. Primero una reflexión de Cemí transmitida por el narrador, y que es sumamente sugestiva si la relacionamos con la teoría de la condensación espacial que hemos expuesto aquí.

“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 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... 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 muerde, sanguijuela que muerde su boca, que por una manera completiva que soporta la imagen, como gran parte de la pintura egipcia, nos hiere precisamente con aquello de que carece.” P. 38.

A estas reflexiones de Cemí se agregan las de Juan Longo, las que se orientan en el mismo sentido.

“... en nuestra época la crítica musical tenía que reflejar el sueño que borra el tiempo y la causalidad. El sueño era el reflejo simultáneo. Existía pues un sonido que estaba por encima de la sucesión de sonidos. Así como algunos pueblos primitivos conocieron la visión completiva, por encima de toda unidad visual, existe también la sonoridad completiva, por encima de toda sonoridad abandonada al tiempo... la crítica sí puede captar la vaciedad de la sonoridad, pues el vacío tolera el absoluto del fluir. Un vacío donde el nacer y el fluir están en la misma albúmina del huevo”. P. 418.

El vacío posibilita un espacio que no puede concebirse en el tiempo, sino en la conciencia perceptiva que procura una forma de existir completiva. En ese tipo de percepción es imposible separar el tiempo que fué del que se está elaborando en este instante atrapado especialmente. Pero esta mirada todavía pretende fijar el tiempo, espacializándolo. Su particularidad es que consigue

condensar lo múltiple. En la perspectiva que analizamos a continuación ya no se pretende fijar el tiempo, sino atraparlo en su movimiento transitorio y su multiplicidad.

II. 4.— *Tiempo de la memoria situacional.*—

El desenfreno erótico y el equilibrio anímico (VIII-XIV) son el anverso y el reverso de una misma situación. Ambas configuran en sí inversos modos de conseguir la distensión tras el esfuerzo exploratorio memorístico que quería conseguir la duración. Esta última unidad rítmica del libro se centra también en la memoria, para presentar fragmentos sucesivos de historia de un personaje, cuya acción y la del acto de narrar están controladas por la asociación involuntaria, por el goce y la alegría de acercar episodios significativos. En el capítulo VIII la fuerza del azar y del instinto controla los pasos del personaje, pero en ambos casos lo importante es que en el relato del narrador salen a luz, involuntariamente, retenciones temporales que se manifiestan ahora al narrar o al actuar en situaciones de echo.

De relato en relato somos guiados por el discurso rápido del narrador que tiende ahora a resumir los hechos, o a presentarlos en discurso indirecto. Aceleramos con esto la lectura y vamos de imagen en imagen como quien se dirige a una meta que pudiera muy bien no tener fin. En el capítulo de las proezas "priápicas" y homosexuales, y en el del descenso al infierno y muerte de Oppiano Licario, y su continuación en la vida de otro (32), la energía involuntaria o del azar concreta en sí la nueva dinámica exploratoria y el modo de percepción de la experiencia reminiscente. Estas mismas fuerzas conducen a los personajes al descubrimiento de la finalidad sin fin del erotismo, de la muerte y de la vocación creadora. Tres facetas de una misma experiencia liberadora de la angustia producida por el desamparo o la conciencia de la caducidad, y su corolario ineludible, la ausencia de lugar para el presente y la duración. Sólo hay lugar para la transición y la

32 El narrador descubre, en este punto de la escritura, que Oppiano Licario fue el maestro espiritual de Cemí, al asociar retroactivamente todas las instancias fugaces de sus apariciones anteriores. Lo mismo le ocurre al lector. p. 108-163-169-199-200 y 400.

multiplicidad temporal, en una fugaz circunstancia en la que participa un personaje en situación. (33)

En el primer fragmento que cito a continuación podemos notar la rapidez descriptiva de la escena, en el segundo, la rápida síntesis presentativa del narrador. Dos modos narrativos que provocan la aceleración de la lectura y una dirección del ánimo hacia adelante, hacia la expectación de un desenlace que no llega, porque el personaje no bien acaba de terminar una de sus aventuras la remienza, una y otra vez, tratando de agotar todas las posibilidades sexuales imaginables.

“Al llegar a la sala le soltó la mano a Farraluque y con fingida indeferencia trepó una escalerrilla y comenzó a resbalar la brocha chorreante de cal por las paredes. Farraluque miró en torno y pudo apreciar en la cama del primer cuarto la cocinera del director, mestiza mamey de unos diecinueve años henchidos, se sumergía en la intranquila serenidad aparente del sueño. Empujó la puerta entornada. El cuerpo de la prieta mamey reposaba de espaldas. La nitidez de su espalda se prolongaba hasta la bahía de sus glúteos resistentes, como un río profundo y oscuro entre dos colinas de cariciosa vegetación... ‘P. 216.

“Esta vez abandonó la cama, mirando con ojos de félica la alcoba próxima. El final del encuentro anterior, tenía algo de morderse la cola. Su final tan solo agrandaba el deseo de un inmediato comienzo, pues la extrañeza de aquella inesperada situación, así como la extremada vigilancia ejercida sobre la Circe, afanosa de la gruta de la serpiente, había impedido que su energía se manifestase libremente. Quedaba un remanente, que el abrupto final había entrecortado, pesándole un cosquilleo en la nuca, como un corcho inexorable en la línea de flotación.

Con altiva desnudez, ya sabía lo que le esperaba, penetró en el otro cuarto”. P. 221.

Transición y multiplicidad experiencial son la tónica de ese erotismo, y una paradojal ambigüedad que consiste, por una par-

33.— Situación: operación de la determinación lingüística “mediante la que los objetos denotados se “sitúan”, es decir, se vinculan con las “personas” implicadas en el discurso y se ordenan con respecto a las circunstancias espacio-temporales del discurso mismo”, o también, “las circunstancias espacio-temporales que se crean automáticamente por el hecho mismo de que alguien habla”. Ver, Eugenio Coseriu, *Teoría del lenguaje y Lingüística General*, “Determinación y entrono”, Madrid, Gredos, 1971, p. 300 y 310

te, en la impelencia hacia el otro que pone a los sujetos en situación y les otorga en la sexualidad una existencia provisoria, y por otra, la clausura a los otros en una vida ajena que refluye en sí misma en ese "ahora", que los disuelve existencialmente. Todo el cuerpo del sujeto se congrega en la experiencia sexual haciéndole olvidar el tedio, el ajenamiento y el hastío, pero esta provisoria experiencia lo sitúa a él y a los otros en la más completa irrealidad. La experiencia de abdicación de sí mismo, de anonimato y pasividad son el impulso para un nuevo proyecto erótico que pone al sujeto orientado hacia el otro. Esto lo incluye precariamente en una forma de existir que presupone al otro y le permite convertir sus experiencias personales en situaciones de hecho en el tiempo. (34)

El modo de narrar inscribe en sí y explora el sentido del erotismo de este capítulo. La focalización externa y la mirada derivada del narrador, quien relata aquello de lo que Cemí fue testigo en su época escolar, los hacen testigos de vista u oído, derivados, pero no participantes, en esas experiencias minuciosamente descritas desde afuera. Quedan excluidos y relegados a sí mismos aunque, paradójicamente, incluídos por *el lugar* que ocupan respecto de la situación erótica presentada e interpretada por el narrador. La situación desde la que se narra otorga una existencia ficticia y transitoria al narrador, y una provisoria duración.

Algunas paráfrasis, dispersas aquí y allá en el capítulo, guían con su autorreflexión nuestra lectura y contribuyen a la desambiguación del texto. Y así esa misma exclusión a la que hacíamos referencia como un rasgo paradójico del modo de narrar, y de los hechos contados, se explicita teóricamente, y se concreta en imágenes de actitudes existenciales análogas.

"Los habaneros olfatean, entre las cinco y las seis de la tarde del domingo ese tedio compartido por las familias, padres e hijos que abandonan el cine y van de retirada para su casa. Es el momento invariablemente angustioso en que la excepción del tedio se entrega a lo cotidiano soportado por el hombre que rumia su destino, no lo dirige y lo consume". P. 222. Otra faceta de la exclusión vital que caracteriza a ciertos personajes es lo que en el texto se llama "abstemia". Por ella el sujeto se siente arrastrado en el tiempo, y sin finalidad.

34.— Maurice Merleau Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Barcelona, Ed. Península, 1975 (Seuil, 1945) p. 181.

“A medida que fueron pasando los años, paradójicamente, esa sensación de muerte, que se entrelazaba a sus estados de laxitud, hastío que se doblaba, lo fueron llevando, al cobrar conciencia de esos estados de abstemia, a sentir la vida como una planicie, sobre la que se desenvuelve un espeso zumbido, sin comienzo y sin finalidad, expresión para esos estados de ánimo que redujo con los años, hasta decir con sencillez que la vida era un bulto muy atado, que se desataba al caer la eternidad. “P. 227.

Rumiar el destino en el tedio, sentirse “abstemio” en el hastío es una experiencia letal que ata al sujeto como un bulto y lo deja en una situación indefinida, ambigua y angustiosa. Para ellos la vida es experimentada como un proceso sin fin. La misma sensación parecen tener los exhibicionistas sexuales de la novela, los que son descritos arrastrados instintivamente por las sollicitaciones circunstanciales que los excluyen vitalmente, impulsándolos a recomenzar esas experiencias una y otra vez, hasta el infinito.

En el capítulo XIV la narración sumaria y el discurso indirecto son las formas que adopta el lenguaje para narrar sintéticamente desde la conciencia del que sabe, y no de vistas y oído derivados, sino por propia autoridad, los finales de la vida de Oppiano Licario los que se interpretan gozosamente. El foco se sitúa en el narrador quien relata cómo la madre y la hermana relatan situaciones significativas del comportamiento de Licario. El narrador sabe y cuenta en su propio nombre lo que los otros saben o cuentan. Con esta perspectiva ha invertido la modalidad utilizada en la unidad del tiempo retrospectivo. Consistía, como se recuerda, en poner el foco en el personaje y mostrar cómo veía éste. Aquí la narración está decididamente mediatizada por un narrador que se sitúa frente a los relatos de los otros de manera que todo el lenguaje se satura de actos de relatar, directos o mediatizados. El narrador cuenta cómo a Licario se le producía por aquella época “un trastrueque de vivencias”, de modo que estando situado en una circunstancia cotidiana saltaba con la imaginación para reconstruir escenas históricas que por azar se relacionan con esa circunstancia. Esta situación le servía de detonador para producir una desenfrenada expansión verbal que transformaba la situación histórica vivida, al situarla en un nuevo entorno. Para expresarlo el narrador adopta un modo de narrar que consiste en describir una situación cotidiana en la que se sitúa el personaje, e inscribir sin transición en ella un relato secundario que se superpone al relato primero, y cuya función es llenar imaginativamente

el vacío dejado por el hecho histórico revivido aquí. El relato multiplica su carga significativa al transitar entre el presente circunstancial descrito, el presente histórico revivido y el presente del acto de narrar, todos convergentes para la escritura.

Para citar un ejemplo veamos a Licario huyendo de una manifestación estudiantil y refugiándose en la sala de un museo. Se sienta allí a observar una vitrina vacía en la que ve una inscripción que genera su desenfrenada explosión imaginativa y verbal bajo la forma de relato, pero contado por el narrador sin que éste haga notar el paso de una situación narrativa a la otra. Se produce una convergencia confusiva que sólo se aclara por el contexto, cuando el narrador ha terminado de transmitir el relato de Licario.

“Las turbas se fueron estirando, desapareciendo, cuando Licario solo en la sala de cerámica, tiró de una banqueta tafileteada de verde y se sentó frente a una vitrina vacía, donde rezaba la misteriosa inscripción: *Piezas de vajilla de trifolia de cerezos, de la familia imperial del Japón, desaparecida en vida del barón. Lucky Kamarskaia* había logrado que su llorosa piel de esclava y que sus ojos suavemente restregados en el asombro del alba, se mantuviera” prometedores en el suave otoño de un destierro parisino. Había llegado al barón recomendado para trabajar en el ferrocarril de la zona Austria-Rusia. Días después el barón al enviarle una orquídeas de Tokio, sabía que el monóculo de Mourny miraba en la misma dirección de su camino. Hizo fiebres en una porfía de diminutos relojes brillantados, de bombones hipnóticos y algas paradisíacas de la Polinesia. Se enteró, en una confidencia muy apresuradamente bien pagada, que Mourny traqueteaba por los anticuarios buscando la trifolia de cerezos. Entonces le echó mano a una antigua *maitresse*, 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. Muchas de las piezas chinas del British Museum tienen la siguiente órbita, trazada por un historiador: “Pertenebió a una favorita, fue traída de Pekin por el mariscal de Palikao, que la ofreció al emperador, quien a su vez. . . la regaló a la bella Hortensia Schneider”. Pero muy pronto la Kamarskaia no se limitó a engañar al barón, sino ausentarlo durante semanas. Se rendía así

a la escandalosa vitalidad de los adolescentes sorbonianos durante el primer cuadrante de la medianoche.

En la última entrevista, provocada friamente por el barón para registrar la casa y ver qué quedaba por las gavetas secretas, empapeló de nuevo las trifolia de cerezos y la envitrinó con quejumbrosos melindres(. . .) Como insuperable connaisseur, Hans el reconocer un objeto de su gusto y apetencia, daba un brinquito hacia atrás, y después, más aplomado, comenzaba el elogio verbal de la pieza. Pero el barón, con su fusta de trailla matinal, cortó, sin despedirse, las afirmaciones de sus secretario. Día tras día, fue rompiendo una pieza de la trifolia de cerezos, hasta que Licario, tirado por las turbas, sentado en un banquillo de tafilete verde, sintiendo cómo el sudor le enfriaba gozosamente la piel, pudo reconstruir la historia de la vajilla apoyándose en la desafortunada excepción de un asalto". P. 464-465.

Lo que me interesa destacar es la modalidad que adopta la situación de enunciación y, que se note que estamos frente a un relato de ¿pensamientos? de Licario. Por eso me permití cortar el texto que, como todos los de Lezama, está escrito en base a múltiples digresiones que se encadenan sin fin e interrumpen el hilo conductor del relato. Me interesa destacar sí, cómo convergen sin transición la instancia de enunciación, la circunstancia escénica cotidiana en la que está situado Licario personaje, y la interpretación verbal que hace ¿Licario o el narrador?, pero que el narrador cuenta, la autoría de la interpretación queda como un misterio abierto por el otro misterio que representa ese episodio histórico del pasado, del que se carece de mayor información salvo una sugestiva y motivadora inscripción en una vitrina vacía.

Y aquí tenemos otro ejemplo que ilustra el paso sin transición entre una situación y otra, lo que contribuye al enriquecimiento perceptivo del hecho descrito.

“Hastiando un crepúsculo, Licario leía un periódico, que lo mismo podía ser *La Gaceta veneciana*, de 1524, o una *recopilación de avisos para mercaderes de Amsterdam*, de la misma fecha. Así se liberaba, recibiendo las primeras brisas marinas del atardecer de Junio, de la temporalidad. Leía sobre el asesinato de un senador. Habían comenzado a desfilar frente a su mansión, unos como somnolientos con las manos en los bolsillos. A la primera

35.— El paralelismo de las historias está marcado por la nominación anafórica de Licario, siempre a comienzo de párrafo, en los fragmentos sucesivos de historia que le conciernen. Ver. 459-461-463-473, etc.

aparición entró el senador, recabó la pistola y le suprimió el seguro, repasando las cápsulas de cisnes negros del directo. Después desfiló otro más, con la mano también perdida en el bolsillo. Después muchos más en la humareda precisa que esbozaban. El senador pareció asegurado de nuevo. Sacó la mano del bolsillo el paseante y golpeó la verja de entrada, abriéndola. Preparábase a hacer fuego con la pistola el senador, cuando desapareció la figura de precisa somnolencia, como si sus ejecuciones brotasen concentrando de nuevo las evaporaciones del sueño. Continuó el desfile reiterando, las sucesiones ahora se dirigían a la verja para abrirla en simulacro, haciendo idénticos gestos que fueron calmando las cabriolas de la pistola en el yerbajo del terror (. . . .) se rompió de nuevo el círculo, tiovivo de la muerte, uno de los desfilantes no se limitó a tocar la verja abierta. Dio unos pasos más y llegó hasta los primeros peldaños (. . .) el senador se convencía que jamás podría aislar la primera figura, fijarla, para hacerle fuego.) P. 468-469.

El paso sin transición entre la circunstancia de enunciación, pasando por la circunstancia cotidiana a esa "irrealidad sustitutiva" con la que, según el mismo narrador se había quedado Licario al final de sus días, se acrecienta gradualmente a lo largo del relato estableciéndose rotundamente al final. Mencionemos, por ejemplo, cómo se describe su paso y transición activa hacia la muerte. "Se ladeó para propiciar la entrada del almohadón por la mejilla, y sintió como el rumor de una caballería que corría hacia las aguas y ahí se deshacía en gritos indescifrables, risas de espera para Licario, y espumas que borraban los gritos y risas" P. 480.

El nuevo nacimiento para la muerte al que el personaje se ha dejado conducir activamente, como en un nuevo parto, lo hace llegar a una zona de aguas, a una nueva vida y a un nuevo código que tendrá que descifrar más allá de la vida. El aprendizaje iniciático ya lo había comenzado, nos dice el narrador, en particular cuando "un hecho cualquiera de su cotidianeidad le recordaba una cita, una situación histórica, no sabía si sonreírse o gozarse de esa irrealidad sustitutiva, que a veces venía mansamente a ocupar la anterior oquedad. No se decidía a presumir de haber logrado esa *pondus imaginationis*, mediante el cual la imaginación retorna como hecho de habitual circunstancias" P. 448.

En otro lugar del texto se reitera

“Las situaciones históricas eran para Licario una concurrencia fijada en la temporalidad, pero que seguían en sus nuevas posibles combinatorias su ofrecimiento de nuevo surgimiento en el tiempo. Las ocurrencias históricas eran válidas para él, cuando ofrecían en la temporal persecución de su relieve, un formarse y deshacerse, como si en el cambio espacial de las figuras recibiesen nuevas corrientes o desfiles, que permitían que aquella primera situación fuese tan sólo un laberinto unitivo, cuyo nuevo fragmento de temporalidad iba sumando nuevas caras, reconocibles por la primera jugarreta ofrecida en su primera temporalidad”. P. 450.

El proceso de iniciación de Licario descubre que el lenguaje imaginativo puede ser la única manera de rescatar el tiempo, cuya fija temporalidad depende de instancias perceptivas, situaciones contextuales y circunstanciales complejas desde las que se lo mira, espacialidades que lo transforman y hacen significar más allá de esa precaria y caduca historicidad.

No podemos dejar de aludir a Proust en esta parte del trabajo, pues si él pretendía aprovechar los vestigios del proceso sensorial que acompañó a sus percepciones para recuperar el tiempo, Lezama Lima pretende apropiarse de los vestigios psíquicos que permanecen en el inconsciente. Ambos se enfrentan a la misma dificultad. Las percepciones físicas o psíquicas permanecen, continúan existiendo, son presente para mí, y por lo tanto, impiden captar esa dimensión “de fuga y ausencia que es el pasado”. Y un “fragmento del pasado vivido no puede ser, como máximo, más que una ocasión de pensar en el pasado” (36).

Pensar o imaginar el pasado sí, pero como un desenvolvimiento en lo múltiple, un modo de incorporar en una misma situación perceptiva un horizonte de percepciones del pasado y sus retenciones no expresadas y un horizonte de pretensiones en el futuro, de manera que el tiempo pueda ser percibido como una convergencia de lo múltiple en la transición que significa el acto de percibir del sujeto (37). Cada uno de los tiempos perceptivos comprende en sí mismo a los demás, “la temporalidad se temporaliza como futuro-que-va-al-pasado-viniendo al presente”. Y el paso de un presente a otro no lo pienso, lo efectúo, y con ello construyo la subjetividad.

“El tiempo es la afección de sí por sí: el afectante es el tiempo como impulso y paso hacia el futuro; el afectado es el tiempo como serie desenvuelta de presentes; el afectante y el afectado no forman más que la transición de un presente a un presente. Este éxtasis, esta proyección de un poder indiviso en un término que le está presente es la subjetividad”. (38)

En la subjetividad la autoposición deja de ser una contradicción. En ella el sujeto se relaciona de sí a sí en el “éxtasis” que proyecta al otro. El investimento del sujeto en una situación perpetuamente recomenzada lo saca de sí, y lo relaciona con el otro.

Tal como la conciencia de la temporalidad y la expansión de la subjetividad se hacen, y no se piensan, así también en la obra, se despliegan en la escritura. Esta inscribe en sí la conciencia temporal y una presencia del personaje y el narrador en situación. La teoría es que ellos cobran existencia de hecho, al manifestarse la subjetividad y la imaginación, y con éstas, la conciencia de la transitoriedad y de lo múltiple.

En *Paradiso* la propia conciencia situacional y el trabajo lingüístico escritural son el espejo refractor de los otros y del mundo. La utopía de Lezama consiste en plantear que el ajenamiento radical, la exclusión y el retiramiento son paradójicamente, el motor de revitalización temporal del mundo y de los otros. La muerte y el trabajo del escritor se analogan a ese ajenamiento radical, y constituyen un destino percibido como un llamado, “como la obligación dictada por los hijos de la noche”. Cemí va por la ciudad a ese encuentro póstumo con el otro, Oppiano Licario, quien le entrega “la llave y el espejo”.

En capítulos anteriores el Otro era la familia, los amigos de la juventud, los filósofos, literatos y artistas referidos, sectores sociales y culturales de Cuba.

En el simbolismo tradicional la “llave” connota el medio para la ejecución, el umbral entre la conciencia y el inconsciente, una fase previa al hallazgo de un tesoro difícil de encontrar y

37.— “Como en el tiempo, ser y pasar son sinónimos, al devenir pasado, el acontecimiento no deja de ser. El origen del tiempo objetivo con sus ubicaciones fijas bajo nuestra mirada no debe buscarse en una síntesis eterna, sino en el acuerdo y recobramiento del pasado y del futuro a través del presente, en el mismo paso del tiempo. El tiempo mantiene a aquello a lo que hace ser, en el mismo momento en que lo expulsa del ser”. Merleau Ponty, op. cit. p. 428.

38.— Merleau Ponty, op. cit. p. 433.

que, abre las puertas de la muerte para la inmortalidad. Y el "espejo" es un símbolo de la imaginación y de la conciencia capacitadas para reproducir los reflejos del mundo visible, en su realidad formal, y a veces un símbolo de la memoria inconsciente (39). Licario entrega a Cemí el medio que posibilita abrir las puertas de la muerte a una cierta inmortalidad, ¿permanencia, duración?. Y el espejo le indica las posibilidades de la imaginación y la conciencia para reflejar el mundo y los otros?.

Hay unos comentarios del narrador que ayudan a desambiguar estos símbolos abiertos en el texto. Haciendo el balance de la experiencia de Licario dice que su experiencia comenzó por "la cartesiana progresión matemática. La analogía de los términos de la progresión desarrollaban una tercera progresión ... hasta abarcar el punto del desconocimiento", el que irrumpe luego y se convierte "en un cuerpo no subordinado a los tres puntos anteriores". El resultado es la presencia "de otro neuma que aseguró su forma misteriosamente". P. 458.

El destino al que accede Cemí no es el del trabajo de la metáfora, en cierta medida previsible ya en el contexto de la literatura, sino al de la irrupción de la metáfora en un contexto situacional que abra su misterio a otras dimensiones del "desconocimiento". A aquello que la historia creó sin saberlo, a aquello que vió con el rabillo del ojo sin tener conciencia que veía, a todo ese potencial vivo y latente en lo desaparecido que puede reaparecer en el lenguaje creador.

Es una suerte de utopía porque sustituye un trabajo del lenguaje por otro, porque sueña con la existencia de un orden nuevo que como prospección del futuro se oponga al agotamiento de la cultura y del tiempo. Más allá del orden de las sustituciones de lo abstracto por lo concreto, propone el orden de la orientación de la percepción individual hacia sus entornos y contornos en los que se inscribe el misterio que hay que desplegar. Y como todo pensamiento utópico, el libro tiene un carácter de juego serio con pretensiones de hacer visible la realidad soñada. La dimensión rítmica de la exploración memorística es, verdaderamente, como un juego que permite descubrir la estructura significativa formal de la sucesivas perspectivas perceptivas que pudieran retener el tiempo, y crear un espacio para la duración.

39.— Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, 1981. p. 288 y 195.

Es notable descubrir en la obra cómo la lectura debe adecuarse al ritmo, inscrito en el texto, y marcado por el cambio significativo de los discursos. La lectura se adecúa al lenguaje y éste despliega su reflexión exploratoria sobre aspectos de la percepción y de la temporalidad existencial y escritural. Y si bien el lenguaje del texto oscurece la información con la sobreabundante palabra interpretativa del narrador o de los personajes, se las arregla para generar diversos mecanismos que glosan o comentan la naturaleza del trabajo escritural, en cuya forma significativa queda inscrita la estructura básica que da "permanencia" transitiva a esa proliferante significatividad dispersa, que cubre todo el texto asfixiándolo. El trabajo escritural descubre lo que las diversas facetas de la exploración memorística confirma, es decir, que el tiempo no se puede fijar, detener o recuperar, y que la escritura puede, provisoriamente, captar lo múltiple y lo transitorio.

Y es sumamente sugestivo ver a Cemí, al final del libro, no ya en las funciones de oidor u observador, sino como actor. El narrador, que controla el relato desde su situación nos cuenta que Cemí se acerca a la uma de Licario, lo mira, y recibe de manos de su hermana un mensaje póstumo. Lo lee y vuelve a centrarse en sí mismo en esa contemplación activa que es la subjetividad individual.

"Cemí con los ojos muy abiertos atravesaba el inmenso desierto de la somnolencia. Veía a la llamita de las ánimas que se alzaban en los cuerpos sumergidos de los purgados durante una temporada. Llamitas fluctuantes de las ánimas en pena. Luego, contemplaba unas fogatas que como árboles se levantaban en el acantilado. Lucha tenaz entre el fuego y las piedras. Después eran llamaradas que querían tocar el embrión celeste y a su lado un tigre blanco que daba vueltas circularizadas en torno a las llamas, comenzando a escarbar en sus sombras oscilantes. Lamía sin descanso el tigre blanco en la médula del saúco; el espejo, con una fuente en el centro, levantaba un remolino traslaticio, llevaba al tigre por los ángulos del espejo, lo abandonaba, ya muy mareado, con el rabo enroscado al cuello". P. 489-490.

En su contemplación ensimismada Cemí encuentra la imagen del fuego, símbolo energético de la pasión o de la fuerza espiritual. Desde Heráclito es concebido como agente de transformación, mediador entre formas en desaparición y formas en crea-

ción, y como tal, símbolo de regeneración (40). Con esta imagen, y el reingreso de Cemí a la vida cotidiana se cierra la novela y se abre el inicio de ese proceso creativo que ahora puede empezar. Y nosotros, como el tigre blanco de la escena, somos levantados por el "remolino traslaticio" del centro del espejo, y podemos ya enfrentarnos al misterio y a las posibilidades de la imaginación y la conciencia, y al intento de Lezama de organizar un sistema poético del mundo, este *Paradiso*, descenso a la muerte y transitoria regeneración.

40.— Cfr. J.E. Cirlot, op. cit. p. 209.