

Forma y estilo en *Paradiso*

Paradiso es una aventura del lenguaje bajo la cual se esconde indirectamente la historia de los primeros años de la república de Cuba. La ciudad de La Habana y su sociedad pluralista, el desaparecido mundo de la sociedad criolla, es parte integral de *Paradiso*. Dentro de esta estructura básica, sin embargo, la novela está constituida por tres novelas que se presentan con diferentes técnicas.

La primera trata de la infancia de José Cemí y es la historia de su familia, principalmente de su madre, Rialta. Es una novela convencional que sigue la técnica y dictados de la novela anterior a 1917. Recuerdos, conversaciones, detalles, presentan la historia de dos familias, una que ha emigrado huyendo de la dictadura española, otra que se ha quedado en Cuba, y que se encuentran y entrelazan después de la independencia. Es la vida en la isla antes de la primera guerra mundial con toda la inestabilidad de la Cuba republicana, sus prejuicios y la indiferencia arrogante de su llamada "gente bien". Es una presentación hipnótica de costumbres, atavíos, actitudes y lugares que pasan por la novela como un daguerrotipo retocado con amorosa delectación.

A veces paralela pero después completamente independiente, está la segunda parte, la vida de Cemí, el hijo, estudiante de la Universidad de La Habana que en el libro se llama Upsalón. Gira alrededor de la muerte del tío Alberto como la otra se había centrado en la muerte del padre, el Coronel Cemí. El joven Cemí, que ha pasado diez años en un mundo matriarcal, hace amistades con Fronesis, un criollo de familia elegante, y con Foción, un simple cubano. Cronológicamente correspondería a la época de la *Montaña mágica* de Tomas Mann y sigue su estructura de largas disquisiciones filosóficas. Fronesis es la figura principal. Cemí está bajo el encanto de Fronesis pero sin sucumbir físicamente, aunque la masculinidad del heterosexual Fronesis no quede totalmente clarificada en un magnífico episodio en el que accede a poseer a una mujer oculta bajo una camiseta. El segundo amigo, Foción, es un homosexual activo

que acaba en la locura. Aparte de esta historia de eroticismo divergente e insatisfecho, se presentan las primeras inquietudes revolucionarias de los estudiantes cubanos, posiblemente hacia 1927; en realidad las descripciones corresponden a 1950. Hay, más de una vez, atisbos de crítica literaria indirecta, en largos diálogos platónicos, imprescindibles para comprender la formación literaria de Lezama Lima y de toda su generación. La presentación de la vida universitaria, —incluso con alguno que otro anacronismo— es, en esta parte, esencialmente fotográfica.

La tercera novela, diez años después, nos presenta a José Cemí, solitario en una ciudad monstruosa, bullanguera y alegre. Se cierra con la muerte de Oppiano Licario, que es en el libro el mensajero de la muerte y el símbolo de un pasado con aspiraciones aristocráticas. Esta es la novela de los sueños y las alusiones borgianas. Es también la novela cortaziana con parodias claramente deliberadas. Pero la angustia de José Cemí nace directamente de Kierkegaard, a quien Lezama Lima leía muchos años antes de la aparición de Sartre, aunque la tragedia personal de Cemí sólo pueda ser presentada con parábolas existencialistas, que el autor aprovecha llanamente.

Una novela en tres diferentes etapas, trinidad de épocas con las ideas coruscantes de Lezama como la base en que descansa toda esta arquitectura de Bauhaus. La familia, la ciudad, y la generación se ofrecen en las memorias de Cemí, destiladas en el vino impaciente y delicado de una novela de palabras que no siempre representan lo que evocan. Cada silueta va acompañada de un modificativo o una asociación que la invalida o la amplía. Pensamiento y acción están atados en innumerables símbolos dobles, cada palabra anulada por otra, cada gesto por un movimiento imprevisto. Una de estas figuras cortantes y múltiples descubre, en la primera página, a una sirvienta que "desgreñada, parecía una azafata que, con un garzón en los brazos iba retrocediendo pieza tras pieza en la quema de un castillo, cumpliendo las órdenes de sus señores en huída".¹ Así es *Paradiso*. Un inmenso corredor donde las imágenes retroceden y se abren paso entre piedras desmoronadas y nubes de dialéctica, por donde asoman seducciones, recuerdos, un extendido moverse de horas y años en el vértice de un sueño angustioso. En el fondo el castillo tiene un plano delineado, el tiempo un almanaque exacto y el laberinto una puerta disimulada, pero toda la novela es un balanceado palacio de vocablos, en que el significado determina las frases. Para

¹ Todas las citas de *Paradiso* son de la edición Era, México, 1968. Ponemos entre paréntesis el número de la página en que se halla el texto citado.

Lezama la expresión es, a la vez, subjetiva y trascendental. De los arabescos de la lingüística literaria, de la preocupación con el estilo supereditado al lenguaje, pasa a una estilística contraria y disidente, que se complace en reemplazar a las letras con representaciones. Parecería inspirarse en Maurice Merleau-Ponty, quien en 1952 publicó en *Les Temps Modernes* un artículo sobre el *lenguaje indirecto* en que ve al lenguaje como pintura y a la pintura como expresión, y tanto lenguaje como pintura como aspectos de la misma "locución creadora". Sólo que José Lezama Lima estaba practicando sus vivificantes usos de vocablos e ideas antes de que empezaran a circular las teorías franco-vienesas. Es, en este aspecto, un genuino innovador, anterior a la taxativa estructuralista e iniciador de la escuela novelística cubana.

Es esta diferencia entre la palabra misma y su ilimitado eco reverberante la que hace difícilmente penetrable el estilo de Lezama, hombre de fe absoluta en la vida independiente y luminosa de las imágenes. La palabra es en él una cámara fotográfica que de un universo de sombras arranca un kaleidoscopio de emociones. Aplica una cámara de cine al interior de una biblioteca y reduce todo su trasfondo cultural a un universo de palabras, creando cataratas de grabados encadenados, persistentes como anillos de luz detrás de párpados cerrados. Es el triunfo del estilo, del pensamiento y la alusión sobre la imprenta, de las calumniadas bellas letras sobre un mundo que insiste en burlarse de las palabras para convertirlas en cinta magnetofónica. El libro no es solamente un espectáculo, es también una aventura de la memoria. Contra la parsimonia lingüística patronizada por Claude Levi-Strauss, que cree que el lenguaje figurado del hombre primitivo es más claro que la riqueza verbal del mundo presente, Lezama levanta una muralla de vocablos y en cada uno encierra un universo histórico. El lenguaje deja de ser comunicación y se convierte en insinuativa y elocuente pictografía.

La explicación puede hallarse en el hecho de que entre todos nuestros autores contemporáneos Lezama es el más libresco, el más culto en el sentido tradicional y posiblemente —por razones que se refieren a la peculiar organización universitaria cubana—, el que más profunda preparación clásica haya recibido. Es además el más introvertido, capaz, por su seleccionado aislamiento, de deleitarse contemplando las aristas polifacéticas de una sola palabra. Tiene también el don peculiar de la gracia zalamera del choteo, un humorismo irónico y tierno que es parte integral y constante de *Paradiso*, aunque para captar sus ironías se precise un conocimiento íntimo de la evasiva jovialidad del Caribe. Es un

sabio sin citas, y aunque su estilo sea directo, su plasmación legible requiere una memoria de museo. Sus adjetivos son grandes cuadros barrocos, gran tapicería exótica en que cada palabra es una lámina, con infinitos destellos que se mecen entre los renglones negros como un coloreado desfile de vistas fijas.

Hay una ordenación interna de símiles y tropos en la rica asociación de ideas de *Paradiso*. La más amplia vertiente es la clásica, seguida de cerca por lo que podría llamarse el cosmopolitismo histórico, o referencias de exótica geografía. La actualidad del trópico ofrece otra, principalmente en la inescapable presencia del mar. Pero la más interesante y más prolífica es la que levanta el bestiario a la altura de gran recurso literario. Los animales son parte íntegra de la novela, en símbolos y adjetivos. Hay también pintores —algunos franceses y mucho Zurbarán— y muy naturalmente, autores y personajes de todas las escuelas, pero todo esto pertenece a otras categorías críticas. Lo que da extraño y múltiple sabor a esta novela es su cualidad y carácter de diccionario visual. En este diccionario, que precisaría una máquina computadora para establecer categorías y órdenes, lo clásico es presencia constante, por mucho que se aluda a Proust o que se imite irónicamente, con gozo exhibicionista, a escritores contemporáneos. El libro gira en un círculo de reflejos y citas grecorromanas que “como aquellas divinidades homéricas, recorrían los campamentos disfrazadas de aurora o de rocío, por encima de las cabezas de los guerreros escondidos detrás de la colina” (35). El dolor llega con las “Erinnias, como hermanas negras mal peinadas” (14). Se habla del pasado “como los griegos del período pericleo hablaban de la lejana Samos” (49). Un sirviente enarca un brazo “a modo de escudo de Tersites” (53). La sabiduría helénica lo permea todo, desde los cambios psicológicos a la manera de las hechiceras de Tesalia, que “lograban las más variadas metamorfosis sobre el mismo sujeto” (192) hasta las vidas, “la suma de increíbles minucias sin Ariadna y sin Minotauro” (293). Los ejemplos van de renglón en renglón y a veces se integran al estilo, como en la descripción de un líder estudiantil que se caracteriza repetitivamente como “el que hacía de Apolo”, “una figura apolínea, de perfil voluptuoso”, “el parecido a Apolo”, “el que hacía de Apolo, de perfil melodioso”, “el veloz como Apolo” y “el que tenía la luz de Apolo” (238 y ss.).

Si las referencias clásicas son innumerables y en muchos casos inseparables del significante, la exótica geografía, favorita de Lezama, está mucho más preñada de sorpresas. Una criada “descarnada, seca, llorosa,

parecía una disciplinante del siglo XVI" (11). Su compañera de desdichas "un pope contemporáneo de Iván el Terrible" (12). El muestrario podría hacerse interminable, es peculiar, curioso y divertido:

Una mujer, "como una napolitana vendedora de flores, abría los brazos en arco, como al desgairé..." (31).

Un adolescente, "flexible y jacarandoso como un río de Jamaica..." (38).

Un hombre observa su reloj con el gesto de "un gato egipcio ante un ibis" (40).

Una vecina se abanica "con la sobriedad de una florentina clásica" (53).

Unos limones son "de un amarillo cansado, como el oro que se ve en la tiara de algunos reyes asirios" (72). En cambio, el color de la miel es "de hilacha de Lohengrin sobrenadando en la cabalgata alemana" (75).

La ropa almidonada suena "como tabaquera vienesa" (81).

Cualidades personales: "irrebatible altivez, como Catalina de Rusia" (84). La cólera, como "la del duque de Provenza" (845).

Gestos: "dobló las rodillas con la rapidez de un bailarín en una feria rusa" (90). "Toda la ropa sobre el brazo derecho parecía convertirlo en un ladronzuelo de un mercado de Esmirna" (102); "la Circe que recuerda las antiguas venganzas" (125). Unos soldados arriban "con la gravedad de un entierro en la sequía castellana" (123). Una "graciosa e hiperbólica mestiza", de "sonrisa navajo", trabaja "con la placidez de una Eleonora Duse dictando sus memorias" (131). Otras mujeres hablan "con la pompa de las consagraciones en Reims" (136). En este mundo las modistas francesas cosen con "precisiones cartesianas" (131), el ritual de una boda se define como "la ceremonia del himeneo de un rey de Borgoña" (133). Una posición de ajedrez "recordaba a María Teresa de Austria, en sus batallas con Federico el Grande" (189); el coqueteo de los jóvenes es "el intercambio de sonrisas y melindres", "en acecho para la caza del unicornio, entre la fuente y las enaguas de una princesita de Westfalia" (254).

Una voz resuena "en el avivado ángulo de cal de las paredes, donde se fue debilitando como las sandalias por los corredores de un claustro románico" (325).

Las monedas que repican "como campanillas pequinesas" (443).

Las bagatelas que interrumpen una conversación, "abiertas de pronto como un quitasol en un desembarco imperial en Túnez" (451). Hasta

llegar a las características físicas: "su nariz tenía algo de la de un centinela ateniense" (291); otra es de "suave ondulación como se ve en algunas apsaras de los templos indios" (329). O la piel "de indiferente espía danesa" (462). Y para terminar la lista fragmentaria, una escena del tráfico en viejas ciudades de calles estrechas: "Para librarse de una rastra agrandada como un cortejo de consagraciones en Bombay, el ómnibus tuvo que buscar casi apoyo en una cuneta amplia y plana" (445). O la insuperable y sucinta descripción de escalinata y costumbres en la Universidad de La Habana: "La escalera de piedra es el rostro de Upsalón, es también su cola y su tronco. Teniendo entrada por el hospital, que evita la fatiga de la ascensión, todos los estudiantes prefieren esa prueba de reencuentros, saludos y recuerdos. Tiene algo de mercado árabe, de plaza tolosana, de feria de Bagdad" (237).

El mar es otra presencia persistente. No como un elemento explicado por Bachelard, sino porque La Habana es una de esas ciudades en que cada bocacalle se abre al iluminado reflejo azul del agua. José Cemí —al igual que José Lezama— ha vivido siempre cerca del mar y tiene, por fuerza, que localizar sus tragedias en la gran presencia marina. Cerca del mar se llora, o se canta, o se muere, o los niños juegan sus no inocentes juegos y se alejan cantando como si quisieran "dar las gracias a Poseidón con sus barbas llenas de peces" (159). Se unen mar y religión; en la catedral se escuchan de cerca "las progresiones lentas del oleaje marino, viejo guerrero con muchas heridas" (399). La casa de Cemí está en el Prado, ancho paseo que desemboca en el mar como amplio río urbano; el mar es el malecón por donde pasea y el anfiteatro donde sueña. Frente al mar el hombre siente "como si hubiera sufrido una mutilación reciente" (319), la vida "desfallece a la orilla del mar" (482), o se recuerdan lecturas —Nietzsche—, que "amaba el mar en calma a la manera de los griegos" (322). También el mar es sexo. La "tibiedad de la onda" cruje dentro de un hombre y lo rinde en un espasmo sexual (274) o "su voracidad anhelosa sólo podía compararse a la reiteración del oleaje sobre el acantilado" (434).

En la misma selva estilística hallamos la humorística exageración habanera: "untuosa mestiza octavona ascendida a rubia pintada, dotada de una escandalosa prolijidad gritona en los placeres conyugales" (230). Un estudiante que mostraba su sexo "con la misma indiferencia majestuosa del cuadro velazqueño donde se entrega la llave de un cojín" (213). O una magnífica fruta del trópico, "prodigio de luna fría elaborado por abejas acuáticas" (415). Y salpicados entre párrafos y luces

los grandes nombres, Leonardo, Borgia, Wilde, Góngora, Shakespeare, pero sin el atiborramiento que sugiere esta enumeración crítica. A lo que se puede añadir una delectación cariñosa en los platos favoritos de la repostería cubana, natillas, mazapanes, panqués, galletas de María, galletas enmieladas, variadas referencias a las frutas del trópico y a las comidas típicas, las meriendas, el inolvidable "tentempié" de las once de la mañana, empanadas, buñuelos, jamón y croquetas, los famosos ostiones frescos de los restaurantes de La Habana vieja y los pasteles de carne que se vendían en la calle del Obispo. Calle estrecha y animada por la que siente el autor un amor tierno y profundo, la calle de los libros y de Fernando Ortiz, entre el mar y el corazón de la ciudad.

Pero a más de calles, esquinas, paseos, comidas, citas y referencias, enciclopedias y resúmenes, lo que más abunda en *Paradiso*, como símil y como metáfora, como comparación descriptiva, es el bestiario: líneas brillantes y multicolores se llenan con un singular derroche pictórico de animales emblemas. Los animales se convierten en fórmulas matemáticas, la más refinada exactitud de la metáfora. No son parte de la técnica, son la técnica misma, ideas integrales que añaden reflejos resonantes a inventarios y paisajes. Contribuyen al aspecto macizo de la prosa, a la sensación de impenetrabilidad. Son visibles, personajes comprimidos, humanizados. La fauna en palabras es una característica constante de todas las literaturas. Divierte en las encantadoras imágenes deformadas —en gárgolas o en manuscritos— de la Edad Media o en la didáctica manía dieciochesca por extrañas metamorfosis. En los últimos años ha recibido un último empujón de Levi-Strauss, a través de *Le cru et le cuit*, un análisis de la literatura oral de los indios de América, donde mantiene que la fundamental preocupación del hombre en sus relaciones con la naturaleza se revela en símbolos animales, con éstos actuando como seres humanos y viceversa. Postulados que se observarían fácilmente en español desde el Conde Lucanor hasta Ramón Sender, sólo que es un fenómeno universal, aún entre los parques norteamericanos. Por ejemplo, Faulkner en "El oso" presenta un animal totémico y Dorothy Parker en *Pale horse, pale rider*, oscila entre el mundo animal y el humano. Todo sin necesidad de remontarse a Esopo.

Los animales de Lezama son adjetivación vívida y nerviosa, en esta nueva geometría novelesca en que un cuadro va dentro de otro, y otro, y otro, sin terminar jamás. Los recuerdos del joven se explican con manatís que se mueven en la hierba, gatos monteses que miran fijamente, halcones blancos y conejos con lunares, toda la fauna del cielo y de la

tierra. Cuando el tío Alberto, el de los "tobillos de antílope" (77) y también el de "los pies de cabra" (117), encuentra dos muchachas que parecen "dos periquitos japoneses", "alcioneras ridículas", la tarde está "enredada en círculos sobre sí misma como un pitón de escamas tatuadas" y luego regresa "como el gamo después de saborear la entregada corriente busca la sombra del ceibo" (79). Un gesto se marca con "la rapidez de un endemoniado que salta sobre su caballo después de haber cumplido su incomprensible venganza" (90). Los muchachos ríen con "el júbilo de los cazones que rodean un salmón homérico" (92). La coordinación muscular se compara con "la de las golondrinas en sus escuadras y la de los peces" (93). Las pesadillas traen el aullido de "las bestias que buscan la carroña nocturna" (95). Un cigarrillo brilla en la noche como "gozosa luciérnaga bañándose en la música de la oscuridad incorporada" (133), el noctámbulo regresa a su casa "como un gato con botas de niño" (111). Para un chiquillo el primer maestro se mueve "entre la niebla y el follaje, monstruo de tridentes, poliedros que se entreabrían desenrollando flagelos nerviosos, como un caballito de mar posado en la caparazón de un tortugón tricentenario" (87). Intervenir en riñas familiares es "como tratar de metamorfosear el alacrán en palomo comiendo maíz en la palma de la mano de un veneciano" (179). En una aventura amorosa una española precavida actúa "con la astucia propia de una garduña pirenaica" (218). Lo fáunico también puede expresar sonidos: "se deshacía en un crujido semejante a un perro danés que royese a un ratón blanco" (224). Animales despreciables reflejan cualidades del mismo orden; los policías que atacan a los estudiantes vestían "capas carmelitas, color de rata vieja, brillantes por la humedad en sus iridiscencias, como la caparazón de las cucarachas" (238). En cambio la ternura lírica evoca cuadros poéticos. Cuando Cemí piensa en sus amigos comprende que "son tan misteriosos y raros como el zorro azul corriendo por la estepa siberiana" (376).

Algunos animales dejan de ser símiles y se convierten en símbolos. A veces el caballo expresa la energía sexual y los peces pasan a ser el signo de la eternidad y de la muerte. El tiempo, que preocupa mucho al autor y se presenta en diversas formas, es el instante inasible; "cada instante lleva un pez fuera del agua y lo único que me interesa es atraparlo" (442), "los peces dentro del fluir, lunarejos de la inmovilidad, sino los peces de la canasta estelar de la humanidad" (246). La muerte arriba al "fin de los fines, donde saltaban los delfines adriáticos y las tortugas hindúes" (69), es el sueño después de "haber visto el rostro a la barca

que navega con el pez que lleva un alma a su lado" (337). Pero el pez es también pan, símbolo de vida, las rodajas de pan se mueven "como si fuesen peces, coleteantes y tristes, extraídos de sus viveros" (92). Peces y muerte se unen en los sueños surrealistas de Cemí, con cuatro pececillos de "tamaño de delfines que tripulaban cuatro caballos", transmutándose en caballos marinos mientras una ballena agoniza "con lentitud vegetal" (259).

Si el pez es tiempo y muerte, el tigre es el animal totémico del Cemí. El placer sexual es tigresco: "sintió algo semejante a la raíz de un caballo encandilado mordido por un tigre recién nacido" (220); pero el más determinante de los tigres es el que acompaña al héroe al final de la novela, el tigre blanco. Los tigres en color son los de la mitología china y el blanco es el del occidente, de los metales y del otoño. Es el tigre de Cemí, adulto y solitario. Pero más que los tigres abundan en la novela las serpientes.

La serpiente es polifacética, su simbología es complicada y variable y la misma ambivalencia bizarra aparece en las imágenes lezamistas. Es, claro está, sexo. La "serpiente fálica" (289, 318, 319, etc.): "Allí estaban Lucía y Fronesis, en el eterno retorno de sus posturas: Lucía estirando el aliento de la serpiente de sus brazos" (291), pero también es expresión escatológica: "el serpentín intestinal, verdadera serpiente" (279). La amistad comienza "como un ciempiés, con rabo de cabeza de serpiente" (80). Un sueño se ilumina con "sierpes rapidísimas" (145). Nietzsche y su Dios "en forma de serpiente" (323), "la serpiente crece a dragón y disminuye a oso" (355), "el vaho de la serpiente sobre la capa defensiva del rocío" (379). Una frase noble puede ser cambiada a "una serpiente que mira entre las lianas de un río podrido" (387). Cuando los estudiantes abandonaban el recinto universitario, "por los corredores el silencio se extendía como una serpiente" (287).

La lista es continua y sólida. Lezama crea la compatibilidad semántica de signos verbales no relacionados culturalmente pero fácilmente yuxtapuestos. Con este cruzamiento logra un mundo fantasmagórico accesible solamente a la imaginación. En cambio la semilla, la trama, se oculta bajo un estudiado desconcierto. Escondida por una multitud de símbolos fálicos refleja una ética sexual de la más austera represión. Ataca las pasiones con humor astringente y los pasajes homosexuales son de sátira cruel. La figura semicentral, la madre, jamás es tocada por las desidias. Los que caen tienen que depurarse frente al mar o en la locura. Cemí es un puro y perfecto solitario, ceñido por la muerte y las palabras. Se

adivinan algunos detalles de indirecta autobiografía —residencia, nombres, caminatas, dinastía familiar, estudios—, todo enmascarado por remolinos de reticente fantasía.

Lenguaje y juego de palabras es parte integral del idioma español, con Quevedo o con las "garambainas orfebrerescas" de Unamuno. Si el autor moderno tiene que recrear el lenguaje para pintar todas las innumerables facetas de la realidad, ésta es la misma experiencia intrínseca del español que en el siglo XVI tuvo que asimilar objetos, culturas y actitudes para las cuales carecía de nombres y metáforas. Y estas palabras —e ideas— que el español no pudo someter todavía, andan cambiando la filosofía europea a través de Levi-Strauss. La técnica de Lezama Lima no se explica con modas sino como un heredado esfuerzo consciente por superar las limitaciones de la filología. Una "prieta mamey" es ininteligible para un europeo, pero por caminos ríguosos se puede descubrir lo que es un "pupitre babilónico", adjetivo con el que Lezama Lima restaura el significado de "inmenso". Por la misma razón en vez de retratar las noches cálidas de las casas habaneras con gastados clisés, reproduce las olas de calor con la presentación de un castillo ardiendo. Tratar de explicar a Lezama con los términos al uso es como describir el sabor de un anón comparándolo con una naranja.

Tampoco ayudan mucho las teorías literarias. Como con el famoso vals "vienés" de Juventino Rosas, compuesto frente a las malolientes aguas de una bahía cubana, es superfluo buscar por costas europeas la explicación de fenómenos americanos. No puede sorprender que un escritor de América estire, amase y le dé mil vueltas a la semántica española. Los hispanoamericanos aprenden, al nacer, que tienen que expresarse en vocablos recibidos de otro continente, préstamo que se les recuerda a cada paso con la agravante humillación de insistir en que no hablan bien su propio idioma. Pero hace varios siglos que entre nosotros las palabras dejaron de tener un significado inmutable para convertirse en un proceso, un procedimiento, creación y recreo, sin lo cual el español no hubiera sobrevivido. Esto explica nuestros nuevos estilos fundamentalmente atormentados por las deficiencias del lenguaje para definir, entender y sentir el yo y su circunstancia. Nuestros autores, que han bebido de todas las galanuras literarias, saben que vamos, con Isidoro de Sevilla, de la palabra a la cosa, del *verbum a la res*. De ahí que hayan sido los hispanoamericanos los capaces de inventar el modernismo.

Lezama Lima lleva muchos años a la cabeza de planes experimentadores. Lo vimos iniciarse antes de que Borges se pusiera de moda

(1935), de que Juan Ramón llegara a La Habana, (1936) o de que Sartre escribiera su primera novela (1938). Si *Paradiso* carece de las profundidades y recovecos de las tramas convencionales, ofrece a cambio fantásticos ejercicios malabaristas de retórica refrescante. Es creador de usos, abusos, santificación y manipulación de adjetivos y sintaxis. Su palabra es metalenguaje, comunicación que traspasa lógica y discurso para hacerse cine y visión. Este es el genio de un hombre silencioso, encerrado con sus periódicos viejos en una de las bibliotecas más soleadas y más solitarias de América.

ESPERANZA FIGUEROA-AMARAL

Elmira College

