

RESEÑAS

ALVARO DE VILLA y JOSE SANCHEZ-BOUDY. *Lezama Lima: peregrino inmóvil (Paradiso al desnudo). Un estudio crítico de Paradiso*. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1974.

Aunque en su importante ensayo sobre *Paradiso*, "Para llegar a Lezama Lima", Julio Cortázar escoge para estudiar la novela "...esa aproximación por vía simpática que elige todo cronopio para entablar comercio con otro", a la vez propone que se haga un estudio crítico de carácter diferente al suyo, más afín con las famas que con los cronopios, donde se vea la obra a la luz de las ideas de la antropología más reciente. Definitivamente *Lezama Lima: peregrino inmóvil...* no es este estudio que propone Cortázar, como tampoco es otro acercamiento de cronopio a cronopio como el suyo. Por el contrario, Villa y Sánchez-Boudy atacan las ideas del novelista argentino. Su ataque adquiere muchas veces carácter personal; se fundamenta en el desacuerdo con las creencias políticas de Cortázar, especialmente su defensa de la Revolución Cubana.

Si Villa y Sánchez-Boudy no aceptan el criterio propuesto por Cortázar para estudiar la novela: ¿cuál proponen en cambio? Establecen que "para estudiar su obra con profundidad habría que estudiar profundamente a su autor" (p. 14). El método que proponen--nunca expresado de forma directa--es una especie de psicoanálisis existencial, cuyos modelos ideales serían los estudios de Sartre sobre Baudelaire y Genet. Pero los autores, aunque nunca exponen directamente su principio crítico, se ven desde el comienzo obligados a aceptar la escasa posibilidad de lograr ese tipo de análisis en el caso de Lezama: "No podemos establecer aquí un juicio exacto debido al desconocimiento que tenemos del autor. Pero sí podemos tratar de acercarnos al misterio de una personalidad a través de su conducta y sus expresiones." (p. 15) Esto equivale a reconocer la imposibilidad de llevar a cabo el análisis partiendo del principio crítico indirectamente propuesto. En definitiva, su metodología es "self-defeating" y ellos mismos así lo reconocen. Aunque primero establecen que "*Paradiso* es un libro que está íntimamente vinculado a su autor" (p. 17) y que "sin conocer a Lezama no se puede entender medianamente su obra" (p. 17), tienen que concluir que "el único, absolutamente el único, que realmente conoce la vida de Lezama es el mismo Lezama" (p. 21), lo que es aceptar la imposibilidad de usar, en su caso, este método que toma como base la vida del autor.

Por ese afán de ver *Paradiso* exclusivamente como obra de carácter autobiográfico los lleva a darle proyecciones de vida real a los personajes de la obra. De forma pirandelliana éstos cobran vida para los autores, quienes se ven obligados a impartir juicios sobre sus acciones y hasta expresar sus sentimientos por ellos. Así, cuando estudian al protagonista de la novela aseguran que "el lector humano habrá de amarlo, no importa que en la novela se describan escenas de una sexualidad desviada y horrible que es lo que (sic) más probable que sean productos de una imaginación desbordada" (p. 83). Dada esta particular concepción de los personajes literarios tienen que protegerlos del posible juicio moral de un puritano lector imaginario; y así lo hacen: "José Cemí es inocente, es un inocente" (p. 83). Para Sánchez-Boudy y Villa parece no haber línea de demarcación entre la realidad y la literatura.

Otra parte del estudio se dedica al tema sexual y a la teoría poética lezamiana. El capítulo sobre lo sexual, como es de esperarse tras esta concepción errónea de lo que es una obra literaria, se convierte en evaluación moral de la homosexualidad, mientras el que dedican a la teoría estética de Lezama, tema trascendente para entender la obra, se transforma en exposición de las ideas filosóficas de los autores. Como casi todo el libro, estos capítulos se llenan de largas digresiones donde se expone su sistema filosófico, lo que ellos mismos llaman "Humanismo Trascendente" (p. 145). El estudio de la novela sirve a los autores de excusa para presentar este intento de crear un sistema de pensamiento, ignorando, al hacerlo, el que subyace en *Paradiso*:

El propio Lezama ha establecido que su novela representa la culminación de su "sistema poético del mundo". Este sistema se manifiesta en toda su obra de creación pero se expone concretamente en sus muchos ensayos de crítica y teoría estética. Desde "El secreto de Garcilaso" (1937) hasta trabajos recientes, como el que dedica a

Rayuela, Lezama ha ido exponiendo sus ideas--personalísimas y problemáticas--sobre la creación artística. En *Analecta del reloj* (1953), *La expresión americana* (1957), *Tratados en La Habana* (1958) y *La cantidad hechizada* (1970) recoge la mayor parte de estos estudios que ha dedicado a figuras individuales--Góngora, Mallarmé, Garcilaso, Valéry--o a problemas generales de la creación artística--la imagen y la metáfora, la historia y la poesía, el barroco y lo americano--. Con sus ensayos Lezama ha construido, poco a poco y a veces indirectamente, su sistema poético donde se encuentran las claves para descifrar el sentido de *Paradiso*. Villa y Sánchez-Boudy ignoran todas estas claves y sólo recurren a las aclaraciones que hace Lezama en la recopilación de entrevistas hecha por el Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas. Aunque en esas entrevistas Lezama sintetiza muchas de las ideas expuestas en sus ensayos, es imposible comprender plenamente la novela sin verla desde la perspectiva que ofrece su obra anterior. Los autores tampoco toman en consideración, sin dar razón para ello, la bibliografía crítica sobre Lezama. Sólo citan el mencionado ensayo de Cortázar. Las abundantes fuentes secundarias hubieran podido servir para aclarar muchos puntos que quedan oscuros en su estudio. Estas quizás sean las fallas mayores de este trabajo, que pretende ser un "estudio crítico de *Paradiso*".

Pero además el libro está redactado y estructurado de manera descuidada. El descuido, tan característico en Lezama, podría ser aceptado en el creador, pero no en sus críticos. Aunque hay que reconocer que a veces las imperdonables erratas se convierten en buenos chistes. Valga un ejemplo: "La madre de *Atila* lo sumergió en sus aguas pero quedó sin mojar el talón y allí recibiría más tarde una herida mortal." (p. 110, subrayado nuestro). Entonces, como secuencia lógica, se justificaría imaginar que donde pisaba el caballo de *Aguiles* no volvía a crecer yerba.

Lezama Lima: peregrino inmóvil no es el trabajo que proponía Cortázar que se hiciera--y no tenía que serlo--; pero tampoco es el estudio que los autores prometen desde el título. Este trabajo no revela el significado y valor de *Paradiso* como obra de arte ni como posible testimonio autobiográfico. Peor aun, este libro se convierte, casi en su totalidad, en la innecesaria paráfrasis de la obra que estudia y en la exposición de las ideas filosóficas de sus autores. Ninguna de las dos--paráfrasis o exposición filosófica--justifican la lectura de este estudio que pretende "desnudar" a *Paradiso*.

University of Massachusetts, Boston

EFRAIN BARRADAS

GUSTAVO SAINZ. *La princesa del Palacio de Hierro*. México: Joaquín Mortiz, 1974.

Hace diez años se dieron a conocer en México dos novelistas jóvenes: José Agustín [n. 1944] con *La tumba y De perfil*, y Gustavo Sainz [n. 1940] con *Gazapo*. Con ellos nació una generación literaria mexicana conocida ahora como la Onda. Desde el principio la Onda manifestó ciertas tendencias que se vuelven constantes: el tomar como tema predilecta la vida cotidiana de los jóvenes de la ciudad, específicamente de México D.F., con las obsesiones del adolescente urbano, entre las más destacadas, el sexo, los coches y la música rocanrol; el abogar la revolución cultural de la década '60, o sea, una irreverencia respecto a la moral social establecida y el deseo de crear unas alternativas vitales más auténticas que las tradicionales; el utilizar un lenguaje coloquial cotidiano, espontáneo, común y corriente, a menudo antiliterario, lleno de ripios y caló. *La princesa del Palacio de Hierro*, la tercera novela de Sainz, muestra que la Onda sigue, a pesar de que los autores más influyentes ya no sean tan jóvenes. La novela señala la vitalidad y los cambios en la generación.

Las 344 páginas de la novela son un monólogo monomaniaco (no interior, sino hablado) de una joven de D.F. que como el autor ha dejado de ser adolescente; mas insiste en contar los recuerdos de esa época de su vida. Sus tópicos favoritos son los hombres, las amigas y el sexo; el escenario el más del tiempo, D.F. La joven tiene mucha gracia y las anécdotas son chistosísimas. Se le pudiera tachar el abuso de palabras superfluas, pero la Onda siempre ha hecho alarde del lenguaje hablado y *La princesa* copia fielmente el lenguaje de cierto grupo de jóvenes deefieños. Más serio es que el lector a veces se fastidie y tenga que dejar la novela un rato para poder seguir más tarde; o sea, 344 páginas de una voz invariable que aparentemente repite la misma cosa mil veces abruma. Sin embargo, esta "falla" funciona dentro de las metas de la novela, como veremos más adelante.

Estilísticamente, lo más significativo de Sainz es el esfuerzo por llegar a la pura voz de sus personajes, a la palabra no escrita. En *Gazapo* se valió de la grabadora magnetofónica en que varios personajes, o tal vez uno solo, graban versiones del pasado y futuro. A fin de cuentas, *Gazapo* es la recopilación de posibilidades de una novela; es el libro de la novela que espera a que el autor la escriba, y por lo tanto sigue siendo un texto oral. En *Obsesivos días circulares*, 1969, predomina un tipo de monólogo interior. El lenguaje hablado se trocó en el pensado.