

SOBRE LA LECTURA INTERRUPTA DE PARADISO*

POR

IRLEMAR CHIAMPI
Universidade de São Paulo

“Posto que o *legein*, como um tal recolher, depende da unidade originária de reunião do Ser, e visto que, por outro lado, Ser significa chegar à revelação (*Unverborgenheit*), por isso a reunião e o recolher do *legein* possui caráter fundamental de abrir e manifestar. Desse modo *legein* entra em claro e agudo contraste com cobrir e ocultar. Heidegger, *Introdução à metafísica*

Hacia la segunda mitad de los años sesenta, dos libros agitaron el orbe literario de la América Hispánica. En 1967, *Cien años de soledad*, en una hazaña sin precedentes, lograba un éxito arrollador de público y crítica, con sus ocho ediciones de hasta cien mil ejemplares cada una, al modo de un absoluto *best seller*. Lectores comunes y profesionales de las letras se rendían, unánimes, al hechizo de una narrativa fluida, sin complicaciones retóricas o erudición pedregosa. Un ingrediente de notable empatía para el lector latinoamericano de entonces se conjugaba a las excelencias formales: su realidad, histórica, geográfica, estaba allí cifrada, de modo simbólico pero legible, en la saga de los solitarios Buendía y el espacio mágico de Macondo. Era el momento del *boom* de la novela hispanoamericana que *Cien años* coronaba, fijando el modelo del realismo maravilloso que Asturias, Carpentier y Rulfo habían impulsado en los cincuenta, inspirados en las ideologías americanistas. En suma, en un texto que todos *podían leer*, la ficción hispanoamericana cumplía el proyecto de varias generaciones literarias: dominar el lenguaje narrativo e inscribir América, poéticamente, en dimensión universal.

Un año antes, en La Habana aislada por la nefasta política continental, con una modesta tirada de cuatro mil ejemplares, salía *Paradiso*. En el ámbito cubano, la novela habría de reavivar la disputa en torno a la figura del poeta y

* Este artículo se compone de extractos del libro, de próxima publicación en portugués, *O texto difícil. Ensaio sobre a poética de José Lezama Lima*.

ensayista Lezama Lima, que a todos desconcertaba con esa aventura sigilosa que ya duraba veinte años. Si para los admiradores de sus escritos anteriores —los escasos que se congregaron en el *symposium* de *Orígenes — Paradiso* era la suma genial de la singular trayectoria poética de su autor, los más, que lo tenían en la cuenta de hermético o sibilino, el libro no pasaba de otra aberración, ahora más grave, frente a las exigencias del proceso revolucionario¹. El escándalo moral y político, entonces suscitado, formaba, en realidad, otro capítulo más —o aún otra “entrega”— de una polémica folletinesca que había empezado allá por 1949 y que parecía renovarse con intermitencias regulares de diez años².

Al contrario de *Cien años, Paradiso* no fue consumido por el gran público: apenas tuvo tránsito pacífico entre una minoría de lectores. Cuando desborda el ámbito cubano, en 1968, con las ediciones simultáneas de Era (México), La

¹No tengo noticia textual directa sobre la recepción negativa de *Paradiso* en Cuba, pero puede deducirse la reacción política y la moralista del primer momento, a través de los varios artículos en defensa y justificación de la novela. César López se adelantó en registrar una “algarabía bullanguera” en torno a Lezama e insistió, no sólo en valorar literariamente el texto, sino también en explicar la supuesta apología del erotismo perverso como una crítica a la moral burguesa republicana. Cf. “Sobre *Paradiso*”. *Unión*, 2, (abril-junio, 1966): 173-80. Los comentarios muy difundidos de J. Cortázar “Para llegar a Lezama Lima”. *Unión*, 4, (1966): 36-60 y de Mario Vargas Llosa “*Paradiso* de José Lezama Lima”, *Amaru*, 1 (enero 1967): 72-75 —además de la polémica entre éste y Emir Rodríguez Monegal, *Mundo Nuevo*, 16 (oct. 1967): 89-95, a propósito del homosexualismo en la novela —son igualmente intentos de “*Mise-au-point*” y de defensa. Es indispensable mencionar la actuación moderadora que tuvo entonces la bien divulgada antología preparada por Armando Álvarez Bravo, *Orbita de Lezama Lima*. (La Habana: Unión, 1966); *Los grandes todos*, (Montevideo: Arca, 1968); *Lezama Lima*. (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968). Esta puso al alcance de todo el orbe hispánico una selección de la densa producción del autor, en cuentos, poemas, ensayos y fragmentos de novelas, aparte de una espectacular entrevista, en la que Lezama expone, en un discurso sin paralelos en los medios intelectuales latinoamericanos, su pensamiento poético. Dos artículos más, tuvieron, con todo, lugar en ese período de los *pros Paradiso*. Heberto Padilla señalaría en la obra la continuidad histórica respecto de la Revolución Cubana, “Oír a Lezama”, *La Gaceta de Cuba*, 88 (dic. 1980); Reinaldo Arenas, refiriéndose al “fatigante vocerío de los vecinos despiadados” procuraría insistir en la “audacia y heroísmo intelectual” de Lezama, contra los “engranajes asfixiantes y de los encapuchados de siempre” que rechazarán toda innovación creadora”, *Ibidem*. En 1970, en ocasión de los 60 años del escritor, aparecieron en Cuba dos homenajes que parecen haber superado las reacciones negativas de esa primera recepción de la novela, *La Gaceta de Cuba*, 88 y *Recopilación de textos sobre JLL*, en la Serie Valoración Múltiple, editada por Casa de las Américas.

²La primera polémica la componen aproximadamente nueve artículos, publicados en *Bohemia*, *Prensa Libre* y *Diario de la Marina*, entre septiembre y octubre de 1949. En ella terciaron Jorge Mañach, Lezama, Cintio Vitier y el periodista Luis Ortega, a raíz de los ataques de Mañach a la obra poética de Lezama (especialmente *La fijeza*) —por “ininteligible” (“La admiro a trechos —decía— pero no la entiendo), y al grupo Orígenes

Flor (Buenos Aires) y Paradiso (Lima), su recepción siguió generando la división de opiniones, el deslumbramiento o el rechazo. Mientras la novela de García Márquez cumplía una fulgurante trayectoria, *Paradiso* se enmarañaba en los pros y contras, en la custodia o la censura. Poco leída, pero siempre atacada o defendida con pasión, *Paradiso* cumplió la primera etapa de su recepción de modo turbulento y confuso.

Pasados veinte años, puede verse que en el impacto causado por la novela, tanto la cuestión política como la moral, no pasaron de pretextos para el dilema mayor que *Paradiso* suscitó entre los que desistieron de su lectura o los que llegaron atónitos hasta el párrafo final. La verdadera maldición que cayó sobre el libro provenía de su lectura, o mejor, de su no-lectura. Es cierto que la poesía y la ensayística de Lezama habían sido, desde siempre, un lujo que la ínfima minoría disfrutaba, pero a la novela (género que las clases medias siempre leyeron) no era tolerable una reducción tan drástica a los *happy few*. El desconcierto provocado por *Paradiso* radicaba en el hecho de exigir el descondicionamiento de lo que Borges llamó "El arte detenido y rudimentario de la lectura", en su resistencia a entregar su "clave", en su cierre al sentido.

El escándalo, la controversia, la censura, dentro o fuera de Cuba, mal esconde la motivación intrínseca de la molestia ante la dificultad de la escritura lezamiana. Esa condición se ilustra aún más si consideramos que *Paradiso* surge en el momento de gran impulso al consumo de la nueva novela hispanoamericana a escala continental y de su consagración extracontinental. Su dificultad, sin embargo, poco tenía que ver con las innovaciones técnicas de esa ficción, que revolucionaron el lenguaje narrativo en los cincuenta y los sesenta. *Paradiso* pasó por alto la muti-enunciación, el fluir de la conciencia, las superposiciones de focos o espacios de la acción, los retrocesos, cortes o avances temporales en el relato. Su régimen narrativo va, en realidad, contra esas modalidades técnicas: *contra-boom*. En ese sentido, Lezama burló

—por haber exagerado la dificultad del sentido que el vanguardismo ya había ejercitado. En su exigencia de "claridad", "eficacia en la comunicación", o "medida humana" para la poesía— cuya contrapartida es lo que él llama "expresión sibilina", o aún, "idioma críptico" en Lezama, Mañach nos da un valioso testimonio sobre el *horizonte de expectativa* histórico que en su estética receptiva Jauss requiere para explicar el impacto provocado por la obra renovadora. La segunda polémica aconteció en 1959, cuando triunfa la Revolución, y ciertos entusiastas de la primera se "dispararon" a enterrar el grupo Orígenes. Fue, en rigor, una polémica monológica (Lezama Lima y Vitier no contestaron), en la cual Heberto Padilla (y luego Virgilio Piñera), desde *Lunes de Revolución*, 38 y 39, del 7 y 14 de diciembre, decretaban la muerte de Lezama. En ese segundo *round* antilezama, queda claro que Padilla, al exigir "responsabilidad" y "voz de servicio" para el "país nuevo", había convertido la acusación estética de Mañach en una acusación política. A fines de los sesenta, el terreno de la recepción de *Paradiso* estaba preparado para confundir decisivamente, lo estético y lo político (Agradezco a mi colega Enrico Mario Santí el haberme facilitado las fotocopias de los periódicos cubanos aquí mencionados).

también esa expectativa de los lectores, ya acostumbrados a las acrobacias técnicas de los grandes narradores, para explorar un filón que ni Rulfo, ni Fuentes, ni Cortázar o Vargas Llosa habían imaginado: desconstruir la legibilidad del texto. A ese radicalismo estético Lezama agregaría otro, igualmente chocante, para el público culto que había aprendido a respetar a los escritores latinoamericanos: las extravagancias ortográficas (su "errótica"), la puntuación y la sintaxis caóticas, amén de las citas imperfectas que subvierten el efecto logocéntrico de toda escritura sometida a lo que Barthes denominó "écriture". Algo de monstruoso o anómalo, disfrazado con vestiduras político-morales, parece, pues, haber estado en la raíz de la polémica generada por *Paradiso*, novela que puso un epitafio al boom, y que, al disparar la ficción hacia un nuevo rumbo, habría de crear también un nuevo lector latinoamericano.

Si devolvemos el problema recepcional de *Paradiso* al hecho estético que le dio lugar, cabe examinar, desde una perspectiva funcionalista-pragmática cómo ese texto recorre ciertos dispositivos para arriesgar la constitución del sentido y provocar el efecto de ilegibilidad³. Se trata, no ya de perseguir el "sentido oculto" (un tesoro escondido bajo los signos oscuros), sino los procesos de ocultamiento del sentido. Con ello pretendemos considerar que los problemas de percepción en *Paradiso* no son meros "ruidos" o accidentes (imputables al autor o al lector), sino un hecho textual, agenciado y programado para generar lo que designaremos como lectura interrumpida⁴. Corte brusco en la continuidad de la lectura (*legere*: cosechar el sentido), pero también "*jouissance*" que dilata la significación; esa experiencia estética pone en interacción el texto del autor (cuyo atributo es la dificultad) y el "texto" del lector (cuyo atributo-correlato es la ilegibilidad).

Desde luego, *Paradiso* no presenta una oposición sostenida a cada una de las marcas de la coherencia lógico-lingüística, exigidas para la articulación de la narrativa (lo que engendraría el *non-sense*). Tampoco nos ofrece un régimen

³ Los conceptos operacionales aquí están tomados principalmente de la estética de la recepción de Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978), pero incluyen nociones fundamentales sobre el tema de I. Lotman. *La structure du texte artistique*. (Paris: Gallimard, 1973); T.W. Adorno, "Skoteinos o cómo habría de leerse". *Tres estudios sobre Hegel*. (Madrid: Taurus, 1964) 119-190; R. Barthes, "From Work to Text", *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. ed. J.V. Harari (Ithaca: Cornell University Press, 1979) 73-81; Haroldo de Campos, *A Operação do texto*. (São Paulo: Perspectiva, 1976) y Jorge Steiner, *On difficulty and Other Essays* (New York: Oxford University Press, 1978): 18-47.

⁴ Enrico Mario Santí fue el primer crítico que llamó la atención en cuanto a la importancia de la dificultad como proyecto escritural en Lezama. En uno de sus atinados estudios sobre el escritor, dice: "En Lezama la oscuridad no es accidental (...) el propio Lezama asume la lectura difícil no ya como un rasgo formal, sino como un tópico más de discusión pertinente a su poética". Cf. "Parridiso" *Modern Languages Notes* 94 (1979): 344-45.

enunciativo, cuya complejidad nos impida identificar el “Quién habla” en el discurso novelesco, o una invención verbal, de tipo translingüístico o neologístico, al estilo joyceano, que perturbe la intelección lexical. La dificultad en Lezama se da siempre en zonas muy marcadas de figuración del enunciado e incluyen, básicamente, dos niveles: el de las unidades menores, de que son ejemplo privilegiado las figuras predicativas (los tropos de similitud —verdaderos criptogramas que tan bien caracterizan la superficie retórica del neobarroco lezamiano); el de las unidades mayores, que abarcan ciertos episodios que “eclipsan” la secuencia del sintagma narrativo. Entre éstos —que logran la estructuración profunda del barroquismo novelesco— queremos elegir uno para ilustrar el fenómeno de la lectura interrumpida.

Incrustado en el Capítulo V, el episodio es parte de la crónica familiar de la primera parte de la novela, y es protagonizado por Alberto Olaya, el tío de José Cemí, la “oveja negra” de la familia, en sus años de adolescencia, cuando inicia su amistad con el futuro Coronel José Eugenio Cemí. Hasta el momento en que se suspende la continuidad del sintagma, el lector acompaña, sin dificultades, las peripecias típicas del universo escolar: Fibo, el niño travieso que se regocijaba en pinchar con su pluma afilada los glúteos de Enrique Aredo, durante las clases de inglés, acaba por hacerse amigo de éste, gracias a las gestiones de aproximación de los padres de la víctima, para amortiguar los ímpetus del agresor⁵. Sin el motivo cómico de las travesuras de Fibo, las clases de inglés se vuelven monótonas (“El sopor había destruido la sucesión de los puentes donde la voluntad y la atención vocean juntas en su estrategia retirada bajo el fuego de la dispersión”, 99). Sin embargo, en una de esas clases, Alberto Olaya interrumpe el sopor general con una cuestión que provoca una risotada a la clase. Jordi Cuevarolliot, el catalán director de la escuela, pasa en ese momento por el patio (“y la brusquedad de las risotadas imantó su persecución”, 100). El castigo máximo es pronto aplicado al alumno impertinente: ducharse en la galería subterránea, obligándosele a pasar por el patio, bajo la mirada de todos los estudiantes, quienes como “ejército en vela” quedan aguardando que el penitente invente “el prodigio de su regreso” (100).

En adelante, el enunciado se desarrolla en otro registro. Lo que le sucede a Alberto Olaya en la mazmorra subterránea se cuenta metafóricamente, en una intrincada sucesión de imágenes que recortan las mitologías persa, maya y griega y que avanzan en una espiral de otras referencias inextricables.

El primer punto de indeterminación del episodio es ofrecido con la imagen “Angra Mainyu, que despierta como la muerte” — epíteto que se repetirá como estribillo con pequeñas variantes, a lo largo del enunciado⁶:

⁵ J. L. Lima. *Paradiso*, (México: Era, 1973) 98-9. Las demás citas, entre paréntesis en el texto, serán tomadas en esta edición.

⁶ En una de las repeticiones de la frase, hay una errata que algunas ediciones de *Paradiso* contienen: En vez de “ducha” aparece “duda”—lo que, desde luego, desorienta más aún al lector.

En el cruzamiento, emparejados, pero irreconciliables, de los tubos de plomo, en la cara tronada de la ducha, el ave de Angra Mainyu, que despierta como la muerte. Que le regala duraznos a la serpiente del río. Que prepara para la Abuela, corriendo por las azoteas del castillo incendiado, las mandrágoras del invierno, el can frío que tira de las raíces del recién lavado (100).

Angra Mainyu (o Ariman) representa, en la mitología de la Persia Antigua, el pensamiento negativo, la mentira, las tinieblas y la muerte, en oposición a Ormaz —la luz— la verdad, el bien, la vida. Pero la elección de esa representación por Lezama no recayó en esos rasgos genéricos, peculiares de un antagonismo primordial, encontrable en muchas cosmogonías. En la historia persa de la creación, el dios omnisciente Ahura Mazda, al entregarle las instrucciones a Zoroastro, describe a Angra Mainyu como un embustero, que se dedica tenazmente a perjudicar a la humanidad, deshaciendo los beneficios divinos: reduce el verano, crea los insectos nocivos a las plantaciones y las fieras que devoran el ganado; quema a los muertos y es el portador de todos los instintos diabólicos que infestan la tierra. Es el príncipe de los daevas, seres infernales consagrados a la trampa y al maleficio⁷.

Parece, pues, que la imagen de la ducha como el “ave de Angra Mainyu” (el águila) se justifica en dos aspectos: 1) por la monstruosidad (“la cara tronada de la ducha”; 2) por la analogía atributiva con Olaya —el personaje que subvierte todos los códigos de la buena conducta. Sería de fácil lectura la secuencia del episodio, si Lezama se limitara a usar ese código metafórico, bastante banal, para narrar los ardidés de Olaya. Pero, como es propio de sus operaciones intertextuales, Lezama desplaza y agrega significados al texto-referencia, impidiendo la aplicación mecánica de cualquier código esotérico.

Así, al atributo de embustero de Angra Mainyu —reunido en la frase “que le regala duraznos a la serpiente del río”— Lezama yuxtapone un desplazamiento del atributo “incendiario” del Príncipe de las Tinieblas persa (“corriendo por las azoteas del castillo incendiado) y agrega una connotación erótica, inexistente en el mito original (“que prepara para la Abuela... las mandrágoras del invierno, can frío que tira de las raíces del recién lavado”). Esa connotación, con todo, sólo llega a constituirse ulteriormente, y no sin una cierta acrobacia de imaginación dentro del repertorio del lector. Hay dos segmentos del enunciado donde regresan los significantes “mandrágora” y “can frío” metamorfosados e insertos en un contexto de referencias ausente en la alusión inicial. En el primer segmento ulterior, dice el texto:

Las raíces con mandrágora sólo podrán pasar al apaleado perro frígido, dilatándose las raíces del sueño conducido hasta el perro tan rameado como muerto, que salta en los pornográficos gabinetes de Volta(101).

⁷ *New Larousse Encyclopedia of Mythology*, introd. Robert Graves. (New York: The Hamlyn Publ. Group Lim., 1976) 315-17.

En el segundo, tenemos:

(...) hasta que el ahorcado trasciende su substancia hasta llegar a las exhalaciones calóricas del perro apaleado (102).
(Los subrayados son míos)

Si acoplamos algunos elementos significantes de ese contrapunto de imágenes, podemos vislumbrar la compleja analogía poética que Lezama establece entre mandrágora y perro. Como se sabe, la celebrada solanácea del Mediterráneo usada en los rituales órficos, es considerada afrodisíaca y narcótica, además de que sus raíces se asemejan a la forma del cuerpo humano. Pero Lezama no utiliza solamente esas unidades sémicas, obvias, del vocablo; su trabajo metafórico recorta, primero, la leyenda etiológica del nacimiento de la planta, según la cual su germinación es propiciada por el semen de los ahorcados, que eyaculan en los estertores de la muerte; segundo, evoca la leyenda de la extracción de la mandrágora del suelo, según la cual es necesario atar la planta a un perro y golpearlo para arrancarla por la fuerza⁸. El sema periférico "eyaculación" sólo puede ser constituido, con todo, en la asociación con "perro": las referencias al "apaleado perro frígido" que "salta en los pornográficos gabinetes de Volta" hacen una traslación de la leyenda de la extracción de la mandrágora mediante el perro, para las experiencias científicas del físico italiano Volta, las cuales utilizaban al perro como cobayo; el adjetivo "pornográfico" alude a la eyaculación del animal al recibir la descarga eléctrica. La operación metafórica de Lezama consiste, pues, en 1) establecer un recorrido por las contigüidades periféricas de los significantes, para generar una asociación poética (mandrágora > ahorcado > eyaculación; perro > Volta > eyaculación; 2) cruzar los atributos de los objetos ("mandrágoras de invierno", "can frío"); 3) provocar la diseminación verbal (raíces de recién lavado, raíces con mandrágora", "raíces del sueño"). El efecto de ilegibilidad es hábilmente creado por ese "disparate" en la enunciación que teje emparejamientos invisibles entre los significantes. Pero, una vez recuperado el código subyacente, se "explica" la frase: "(...) el ahorcado trasciende su substancia hasta llegar a las exhalaciones calóricas del perro apaleado". *Id est*: ahorcado y perro-cobayo eyaculan.

Cabe ahora la cuestión: ¿Para qué esa retorcida constelación analógica? Si volvemos a leer los tres segmentos emparejados, podemos inferir que la analogía establecida sirve para cifrar (ocultar) el suceso básico del episodio. La visión de la ducha como Angra Mainyu por Olaya le despierta, como la muerte al ahorcado

⁸ Sobre la mandrágora cf. Plinio, *Naturalis Historiae* XXV 13, (94) 147. En el cuento "Isabel de Egipto", de Achim von Arnim, se describe minuciosamente el proceso con que Bella, la hija del rey de los bohemios, obtiene la mandrágora. Pierre Mabille, *Le miroir de merveilleux* (Paris: Minuit, 1940); 2da. ed., 1962.

y al perro, la excitación erótica que lo llevará a la masturbación. El travieso Príncipe de las Tinieblas le trae, pues, el afrodisíaco del agua fría (“las mandrágoras de invierno”) a su cuerpo (“el can frío que tira de las raíces del recién lavado”), provocándole la fantasía y la erección (“dilatándose las raíces del sueño”). Esa interpretación puede corroborarse en el enunciado igualmente elíptico, pero relativamente más claro, en el que se narra la entrada de Enrique Aredo en el baño, donde éste lee los *graffiti* eróticos de la puerta y contempla a Olaya adormecido en el suelo, (como un fauno en su “mediodía perezoso”, y con la “flor del sexo” entre los dedos (101).

El enigma del episodio no se limita, con todo, a la elipsis de la función nuclear del sintagma. Los “blancos” más provocadores e insolubles se ubican al nivel de los motivos que resisten a la plena formación gestáltica. Tal es el caso, por ejemplo, del contenido de las fantasías eróticas de Olaya, pues no es sino de ello que se ocupa el relato, tras la plática de Olaya con Angra Mainyu. El personaje se acerca a los tragantes (el “tragante del baño” y el “tragante del patio”, 101) y ocurren dos visiones alucinatorias. La visión del primer tragante compone una suerte de escena venatoria, en la que su colega Areda aparece reducido al tamaño de un perro, acompañado de una cazadora (¿Diana?), que conduce el cortejo de un jabalí muerto:

Asomado a su fondo/del tragante/, vio a Enrique Aredo, del tamaño de un faldero, haciendo zalemas en el portal de su granja, con una cazadora de coloreadas tirillas de zarape. Desnuda toda la pierna izquierda, sonriéndose mientras transportaban el jabalí, con la cabeza horriblemente flácida, en una parihuela de hojas de plátano y tejas coralinas (101).

En el segundo tragante, Olaya ve:

La glorieta del hombre acodado en la mesa. La madera frotada por el plato pelirrojo de cobre, y allí, como una diosa que voca para turbar a los pastores en sus fornicaciones, una fuente con anchurosa, toscana, colorinesca agua maternal (Ibidem).

Esta visión es interceptada para ser retomada líneas abajo, cuando sabemos que el centro de la imagen la ocupa José Eugenio Cemí. Así, en las dos fantasías intervienen sendos motivos que parecen crear una simetría inversa. Una, con Enrique Aredo, el muchacho afeminado, protegido por sus padres, cuyos glúteos eran pinchados por Fibo; la otra, con José Eugenio, el muchacho viril, de fuerte personalidad, admirado y respetado por los demás. La primera imagen es disfórica (“la cabeza horriblemente flácida”), la segunda, eufórica (“una fuente con anchurosa, toscana, colorinesca agua maternal”). ¿Sería la primera fantasía una red asociativa Aredo/falo y la segunda José Eugenio/vagina? La dispersión de los símbolos—aún cuando atenuada por el sistema de *feedback* del texto—impide completar la *buena forma* del relato. Los residuos

en ambas (la cazadora, el perro, la diosa etc.) se resisten a ingresar, convenientemente, en el sistema interpretativo.

Tan pronto como el lector se decidiese por atribuir a la primera fantasía erótica un contenido homosexual y a la segunda uno heterosexual (ocultando otros motivos), el relato introduce otro elemento mitológico desconcertante para su "cosecha". Mientras la primera fantasía del tragante estaba presidida por Angra Mainyu, la del segundo lo estará por otra entidad mítica:

Para enfrentar a Angra Mainyu, que despierta como la muerte, (Sic) Cotzbalan, el que convierte el cuerpo en arena, el enemigo, en su bruñida y ceremoniosa indiferencia temporal, en sus ratos bostezados sobre el mar, que acude a la garganta del cco, para esperar allí los mismos invitados (101)⁹.

Cotzbalan (o Cotzbalam) es el Brujo (Balam) —Pavo (Cotz), que en la cosmogonía del *Popol Vuh* aparece, juntamente con otras divinidades avernales, en el momento apocalíptico del Diluvio que destruye a la tercera humanidad (la de los hombres de madera), para devorarles la carne¹⁰. En esta referencia mitológica, Lezama altera doblemente el texto original. Una, cuando añade una especie de tedio o indiferencia a Cotzbalam ("...en sus ratos bostezados..."), en su cumplimiento del mandato de los Dioses Formadores durante el Diluvio ("sobre el mar"). La segunda alteración es ya intrigante, porque contiene un trueque onomástico (o un desplazamiento atributivo, si se quiere): en el mito original, "el que convierte el cuerpo en arena" sería más bien Tucurbalam, el que tritura los huesos a los hombres. La elección de Cotzbalam el que *come* la carne a los hombres, ¿sería para reforzar las alusiones eróticas diseminadas en el fragmento? Por otro lado, si la (otra) intención subyacente al episodio era formar una simetría (dos tragantes, dos fantasías) con Angra Mainyu, hubiera sido más lógico elegir a Xecotcovach, el águila apocalíptica de los mayas¹¹. En todo caso, la simetría se sostiene por la condición de ambos —

⁹En la edición de La Flor, hay una coma entre "muerte" y "Cotzbalan", sintácticamente más coherente (cf. 123).

¹⁰ El pasaje del *Popol Vuh*, en que interviene Cotzbalán, es el siguiente: "Vino la inundación, vino del cielo una abundante resina. El llamado Cavador de Rostros (Xecotcovach) vino a arrancarles (a los hombres) los ojos; Murciélago de la Muerte (Camazotz) vino a cortarles la cabeza; brujo —Pavo (Cotzbalam) vino a comer su carne; Brujo-Búho (Tucurbalam) vino a triturar, a romper sus huesos, sus nervios. *Popol Vuh*, Trad. de la versión francesa de G. Raynaud por M.A. Asturias y J.M. González de Mendoza, 2da. ed. (Buenos Aires: Losada, 1969) 20. Añadí a esta cita, entre paréntesis, los nombres quichés de las divinidades apocalípticas, según el vocabulario del apéndice.

¹¹ Xecotcovach es el epíteto del águila (Qot) divina (cf. la edición citada del *Popol Vuh*, 172). Hay alguna discrepancia en cuanto a la traducción de los nombres quichés de esos animales apocalípticos. Para R. Girard, Cotzbalam y Tucumbalán (sic) son los jaguares. *Le Popol Vuh. Histoire culturelle des mayas-quiches* (Paris: Payot, 1972) 54-5.

Angra Mainyu y Cotzbalam— de entidades infernales, relacionadas a la destrucción y la muerte. Y el hecho de que pertenezcan a cosmogonías tan apartadas como la persa y la maya, responde a una de las perspectivas más caras de los textos lezamianos: la asociación (hiperbólica) de la cultura americana a otras culturas alejadas en el tiempo y el espacio. Y es quizá esa perspectiva de indistinción de las formas culturales que viene, metanarrativamente, aludida en la frase: “Mundo espongiario, indistinto, donde las concéntricas rosetas indiferenciadas, (sic) señalaban las contracciones de su desprendimiento, inexistente la región donde el color, como una sombra que muerde al retroceder, también inútil sus mordeduras, comenzó a fijarse”. (102)

Pero volvamos a las elipsis de la narración. A partir de la asociación de los mitos persa y maya, el relato dispara hacia una vertiginosa figuración de las fantasías eróticas de Olaya como un Combate Primordial entre Angra Mainyu y Cotzbalam. Olaya se encuentra “tenaceado” entre esas dos fuerzas igualmente amenazadoras (¿dos formas del deseo?), una que es “la mentira” y la otra que es “la destrucción del cuerpo” (102)¹². No cabe duda de que en ello se inscribe el dilema (moral, sexual) del personaje, quien no logra saborear “la semilla en su cáscara de gelatina”, o sea, el orgasmo¹³. Sin embargo, el reconocimiento del sintagma (el qué) narrativo no es suficiente para tornar legible el episodio. El ciframiento de la imaginación erótica de Olaya en el simbolismo mitológico —lo que forma las motivaciones (el por qué) del acontecimiento— se produce mediante la estrategia de la superposición de indeterminaciones: los actos del personaje son enigmáticos porque sus causas son elididas. La constitución de la *buena forma* del relato es, así, impedida por ese disturbio en la legibilidad del discurso, en que los “blancos” se multiplican en cadena¹⁴.

Acompañemos ahora el epílogo del relato para observar cierta peculiaridad del texto lezamiano en su estética de no-completar el “blanco” narrativo. Olaya sale del baño llevándose las ropas en el brazo, pasa desnudo por el patio de la

¹² Entiendo que el sujeto de “se veía tenaceado” es Olaya y no José Eugenio Cemí — nombre que funciona como una aposición en la frase. La elipsis del sujeto caracteriza la sintaxis de todo el párrafo, dificultando aún más, a ese nivel, lo que ya está bloqueado a la percepción a nivel semántico.

¹³ El dilema sexual del adolescente Olaya se resolverá en la secuencia del episodio en cuestión. Tras la escapada del colegio, encuentra en un parque a una muchacha que trae “la flor de la pitahaya” (104), pero se va de allí a un cine, donde rechaza con furia a un viejo que le toca el sexo (106); luego se dirige a una cantina de homosexuales, donde el “pontífice” Oppiano Licario le advierte sobre los riesgos del “itinerario sulfúreo infernal” (108). Escapándose de allí, reencuentra a la muchacha, con quien logra alcanzar “la vía unitiva” (110).

¹⁴ La proliferación de los “blancos” en ese fragmento puede asimilarse al concepto de “many sided blank” de W. Iser, el cual “not only prevents connectability within the text but also makes it impossible for the text to be connected up to the reader’s own store of experience”. *op. cit.* 194.

escuela mientras en el aula ocurre una escena de rebeldía de Fibo contra el autoritarismo del Director. Este va al baño en búsqueda de Olaya, pero sólo encuentra “las huellas de los cigarrillos vencidos”, que pisotea furiosamente (102-103). En el último párrafo del episodio, como si no bastara la acumulación de lugares de indeterminación de la narración, Lezama nos brinda una *coda* a esa polifonía transtextual, en la que transcribe el suceso, anteriormente cifrado en las mitologías persa y maya, en el código de ciertos mitemas de Prometeo:

Eran (los cigarrillos) los recuerdos que quedaban de la sombríamente movilizada hija de Inaco, la enloquecida Io, apresada entre el recuerdo de la música de las duchas y los cigarrillos pisoteados por la furia de Cuevarolliot, sobras de un Argos que no habían (sic) podido impedir la fuga: pero el pequeño claveteado, que conversaba con el resentido cariño de la hija de Inaco, se había apoderado del primer día en que rodaría su fuego rescatado (103).

De un golpe, vemos a Cuevarolliot convertido en un furioso Zeus, engañado por el astuto Prometeo—Olaya—(“el pequeño claveteado”) que había huido de su Cáucaso—baño tras la visita de la enloquecida Io, que le había dejado como recuerdo los cigarrillos. (Io, hija de Inaco, es convertida por Zeus en novilla, pero la celosa Hera la entrega a los cuidados de Argos; Hermes a las órdenes de Zeus, mata a Argos y la libera. Io enloquece con los tormentos que le envía Hera, huye a Egipto y pasa por el Cáucaso, donde le cuenta su historia a Prometeo). En esa fulminante parodia del Prometeo encadenado de Esquilo, Lezama transforma el rayo de Zeus en el compás puntiagudo que Cuevarolliot arranca, furioso, del pizarrón (103); degrada la naturaleza del elemento que beneficia a la humanidad, convirtiéndolo en “cigarrillos”; inventa la mediación de Io en la hazaña prometeica y desplaza la causa de los tormentos del Titán para el final: el sagaz Olaya huye para la libertad, llevando su “fuego rescatado”.

Ese provocativo cierre abre una perspectiva de sentido para el lector, quien, instrumentado con las nuevas analogías, se lanzará de nuevo a descifrar el enigma del “mensaje” del episodio. Si Olaya es Prometeo, entonces el castigo del baño es, lógicamente, la prueba por la que debe pasar el audaz alumno que había osado desafiar a la divina autoridad escolar del Cuevalloriot. Y, claro está, la ducha de agua fría —cifrada en la imagen del “Águila de Angra Mainyu”—corresponde al cruel tormento de la destrucción del hígado por el ave de Zeus, que la libertad imaginativa, carnavalesca, de Lezama, inscribe en la mitología persa. (El lector comprueba aún en una frase reveladora que se le había escapado a la primera lectura, que el narrador ya se había referido a la ducha, en el meollo del relato, como “un remedo del águila aceitera del Cáucaso”, 102). Una referencia a Píndaro y a los laureles de los atletas olímpicos (“La hoja trenzada a los huesos de la testa, desde el resonante Píndaro...”) y luego otra a las “hormigas titánicas” (102) ayudan a sugerir el escenario helénico del castigo. Además de ello, el gesto final del Director, pisoteando las colillas, sutilmente

referido como un intento de “destruir la esencial simetría” (103). Cuando, sin embargo, el lector está a punto de completar la *buena forma* del relato con esa “lectura prometeica”, vuelve a aflorar el residuo de indeterminación de la primera lectura, el dilema (emanado de los misteriosos motivos) de las fantasías eróticas de Olaya, cifrado en la disputa entre Angra Mainyu y Cotzalbam.

Si algunas unidades del texto se adaptan, como metáforas, a los mitemas de Prometeo, otras se dispersan dejando zonas oscuras a la significación. En vez de disfrutar del sentido reconstituido a través de la *gestalt* completa del episodio, el lector deberá convertir su acto de leer en la transacción lúdica, proporcionada por ese polifacético, diseminante, ejercicio de entrecruce de textos, en el que los originales son arruinados.

Es en ese sentido, además, que el narrador aprecia la experiencia triunfante, intertextual, del héroe, al salir del colegio:

Gozosa luciérnaga bañándose en la música de la oscuridad incorporada, al llegar Alberto Olaya a la esquina del colegio, encendió un cigarro clarineante. Triunfo sobre el encierro injusto, la pequeña candela retocaba su orgullo. Era el centro de un carrefour, de una encrucijada (...) (103).