

## NUEVA EDICION DE LEZAMA LIMA IMPUREZAS

POR

SAMUEL GORDON  
*University of Pittsburgh*

Larga trayectoria han recorrido las ediciones críticas desde las menos presuntuosas versiones diplomáticas o los meros registros de variantes, a las suntuosas ediciones *variorum* que aspiran a un elevado grado de totalidad. Desde que partieron del campo de los estudios clásicos y medievales hasta recalar en las letras contemporáneas, éstas se han visto tempranamente beneficiadas con una sapiencia de larga data, que ha contribuido en poco tiempo a perfeccionar y diversificar con sus técnicas, nuevos criterios editoriales y académicos.

La crítica textual más reciente ha incorporado a las tradicionales herramientas proporcionadas por la *Textkritik* y la *Textgeschichte* los nuevos avances de la crítica genética, filológica y ecdótica. Los beneficiarios más inmediatos y visibles: autores y lectores de nuestro propio siglo.

Dos objetivos críticos generalmente disociados, transmitir e interpretar, se aúnan a los de describir y valorar —que, reunidos, han conformado hasta ahora el *cuadrivium* de la actividad crítica—, para guiar los criterios generales de la “Colección Archivos”<sup>1</sup>. Esta conjunción aleja notablemente a dicha colección, de la mayoría de las ediciones críticas de literatura latinoamericana que circulan actualmente.

---

<sup>1</sup> Resultado de acuerdos multilaterales celebrados durante 1983 y 1984 entre cuatro países latinoamericanos —Argentina, Brasil, Colombia y México— y cuatro europeos —España, Francia, Italia y Portugal—, la “Colección Archivos de la Literatura Latinoamericana, del Caribe y Africana del siglo XX”, acaba de completar la publicación de los primeros catorce volúmenes, de un total de ochenta y siete —que aumentarán a ciento veinte— en la primera etapa. Cuatro aspectos sintetizan sus criterios metodológicos: 1) el estudio filológico y lingüístico de los manuscritos y las ediciones aprobadas por los autores, así como la transcripción y discusión de las variantes, a fin de establecer el texto y su evolución genética de manera fidedigna e integral, 2) la compilación de una documentación exhaustiva sobre el autor y la obra, 3) un análisis de texto y contexto por críticos nacionales, regionales e internacionales y, 4) la aplicación sistemática de enfoques multidisciplinarios a cada obra.

En nuestros días, la mayoría de las corrientes de crítica textual considera el "texto final" como resultado acumulativo de ponderaciones y combinaciones selectivas de los llamados pre-textos. Ello ha contribuido a modificar la visión unidimensional del texto literario y de las ediciones presuntamente "definitivas". La obra literaria se examina entonces como un proceso pluridimensional que nunca se realiza con un criterio definitivo deliberado, sino que se organiza mediante transformaciones y variantes sucesivas que constituyen los pre-textos.

La exploración y conocimiento del vasto complejo e inestable universo de variantes descartadas y restituidas, de estructuras parciales de la arquitectura textual desmontadas y vueltas a montar, y de las polisemias y ambigüedades que generan exprofeso, constituyen en el estudio de los manuscritos contemporáneos, una disciplina muy diferente de los estudios filológicos orientados a recomponer y fijar textos clásicos, medievales y renacentistas. En la tradición medieval, por ejemplo, nos encontramos en presencia *no* de un texto ni tampoco de pre-textos, sino de algunos manuscritos apógrafos cuyo conjunto constituye un *post-texto*. Partiendo del análisis y la confrontación del material post-textual se busca llegar a la constitución de una hipótesis textual que, difícilmente, logra coincidir con el texto original que resulta inalcanzable.

Dicho de otro modo. Si uno de los problemas principales en la preparación de la edición crítica de un texto antiguo suele ser la carencia o escasez de materiales textuales y la ausencia casi absoluta de materiales para-textuales, la edición crítica de textos contemporáneos nos sitúa, la mayoría de las veces, ante una superabundancia de materiales textuales y para-textuales<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> En la situación textual de la mayoría de las obras contemporáneas, Giuseppe Tavani distingue las siguientes modalidades: 1) testimonio único, manuscrito —eventualmente autógrafa— de un texto inédito, 2) testimonio único pero editado, disponible sólo en ejemplares comerciales, sin documentación adicional, 3) testimonio único, en ejemplar de autor, con enmiendas —autógrafas, autorizadas o garantizadas por el autor— que, por diversas razones, no han llegado a incorporarse a ediciones posteriores, 4) testimonio único e impreso de un texto, disponible en ejemplares comerciales, sobre el cual existe una documentación pre y/o para-textual asquible y adecuada, de utilidad para reconstruir los propósitos del autor y sus intenciones de modificar el texto, 5) testimonio manuscrito e impreso anterior a la publicación, 6) testimonios idénticos al caso anterior, pero posteriores a la edición, 7) testimonios plurales que presentan modificaciones a lo largo de ediciones comerciales sucesivas, 8) caso similar al anterior, al que se agregan ejemplares de autor y galeradas con correcciones autógrafas, 9) testimonios impresos múltiples, además de ejemplares de autor, acompañados por documentación adicional y, por último, una pluralidad de testimonios en ediciones sucesivas —o única—, además de disponer de ejemplares de autor corregidos, pre-textos sucesivos, borradores y documentación adicional. Obviamente la intervención del editor, en cada una de estas modalidades de la tradición textual, es muy distinta. Distintas son también las técnicas y las metodologías aplicables en cada caso. Para mayor información véase "Los textos del siglo XX' en *Littérature Latino-Américaine et des Caraïbes du XXe. Siècle. Théorie et pratique de l'édition critique*, compilado por Amos Segala (Roma: Bulzoni, 1988) 53-63.

Aquí interviene una de las más recientes derivaciones de la ecdótica, la manuscritología, que contribuye al análisis estratigráfico del complejo conjunto de materiales originales sometidos a clasificación. El examen de los diferentes papeles, tintas, implementos de escritura, y la caligrafía coadyuvan a la imprescindible reconstrucción cronológica y la restitución de variantes.

Para preparar ediciones críticas de esta naturaleza, los investigadores deben contar con un acceso irrestricto a los manuscritos y a toda la documentación pertinente del autor. Este es, precisamente, el incomparable punto de partida de la edición coordinada por Cintio Vitier<sup>3</sup>. El escrutinio detallado de cada palabra se confrontó con los manuscritos autógrafos en el *dossier* de Lezama que se halla en la Biblioteca Nacional José Martí. Estos se utilizaron a modo de *codex optimus* según la terminología tradicional. Además de otros documentos iluminadores, se recurrió a los capítulos publicados en *Orígenes* —de los que al parecer no sobreviven manuscritos— y a las principales ediciones en español.

En 1949, los números 22 y 23 de la revista *Orígenes* daban a conocer los primeros antipos de *Paradiso*, novela fundamental de nuestra lengua y pilar del neobarroco cubano. Con intermitencias, durante 1952, 1953 y hasta 1955, Lezama fue publicando algunos fragmentos de la obra en progreso. En 1966, ediciones Unión publicó la novela en La Habana. Al acusar recibo de su libro, escribió Julio Cortázar a Lezama Lima el 28 de julio del mismo año: “entre su libro y yo hubo un contacto permanente, y cuando lo terminé me sentí feliz y triste a la vez, frente a un vacío ya sin José Cemí, sin Fronesis, sin doña Augusta. Pero a la espalda, en la memoria, ¡cuanta maravilla para siempre!<sup>4</sup>”. Deslumbrado como estaba, le ofreció cuidar personalmente la edición mexicana, cuya revisión finalizó el 23 de marzo de 1968. *Paradiso* fue publicado por Era de México bajo el cuidado conjunto de Julio Cortázar y Carlos Monsiváis, con el apoyo de Emmanuel Carballo y las inolvidables ilustraciones de René Portocarrero. A finales de septiembre, no bien llegó a sus manos la edición mexicana, Lezama escribía alborozado:

Saboro el *Paradiso* mexicano, en su impecable edición, cuidada por todos lados y hecha con una amistad generosa. Enseño el libro, y me gana el gusto de todos. Es una edición que a todos nos engendra placer, por su artesanía, por la

<sup>3</sup> El equipo que efectuó esta edición crítica estuvo integrado por Ciro Bianchi Ross, Raquel Carrió Méndez, Roberto Friol, Julio Ortega, Benito Pelegrín, Manuel Pereira, José Prats Sariol, Severo Sarduy, Cintio Vitier y, a las puertas del libro, un liminar de María Zambrano.

<sup>4</sup> Consúltese la carta de Julio Cortázar a José Lezama Lima fechada en Saïgnon (Vaucluse), el 28 de julio de 1966 y recogida en el *dossier* de la edición que comentamos, a páginas 715-717.

cantidad del más fino trabajo que atesora. La portada muy bella, los tipos convenientes, los márgenes adecuados, la deleitosa calidad del papel, todo ha contribuido a una edición donde está el verdadero *Paradiso*. Yo lo muestro orgulloso y reviso mil veces sus cuidados primores<sup>5</sup>.

Fácil, rápida y erróneamente cualquiera concluiría que aquella edición de *Paradiso* era ya el *non plus ultra* de acuerdo con lo que el propio autor opinaba. Nada más desacertado si tomamos en cuenta que Lezama —como tantos escritores— no revisó ni confrontó esa edición con sus propios manuscritos. De hacerlo, hubiera advertido los cambios de diversa naturaleza introducidos durante el proceso de edición y corrección<sup>6</sup>.

Los más abundantes tienen que ver con la costumbre de Lezama de puntuar según criterios prosódicos vinculados con el ritmo respiratorio y, asmático como era, sus pausas parecen frecuentemente arbitrarias a la mayoría de los lectores. Esto lo advirtió Cortázar de inmediato, quien admitió abiertamente haber introducido cambios sustanciales:

Lezama, con la complicidad de los tipógrafos cubanos, conspira abiertamente contra sí mismo por la frecuente insensatez de su puntuación. El principio dominante parece ser el respiratorio (y esto no es broma, tratándose de alguien que respira con dificultad), es decir que las comas se suceden monótonamente, con un ritmo accesorio al verdadero ritmo profundo del sentido y del sonido.... Miren las galeras, y verán la cantidad de comas que he suprimido... Creo que estas supresiones ventilan la prosa (y la poesía) del texto, y lo que es más importante, restablecen el sentido. Porque muchas veces Lezama deja caer comas que falsean manifiestamente lo que está queriendo decir<sup>7</sup>.

En su rigurosa "Nota filológica preliminar" Cintio Vitier no sólo disiente con estos criterios, sino que demuestra que Lezama efectuó apenas una "simple lectura de autor, no de corrector" y que en ningún momento confrontó la primera

<sup>5</sup> Carta de José Lezama Lima a Emmanuel Carballo fechada en La Habana "a finales de septiembre" [*sic*] de 1968, recogida también en el citado *dossier*, p. 719.

<sup>6</sup> En una carta que Cortázar dirigió desde Nueva Delhi a Emmanuel Carballo el 24 de marzo de 1968, da cuenta de algunos de los numerosos cambios que introdujo —por supresión, adición o modificación— en las pruebas de imprenta. Véase el pasaje de la misma que citamos en la siguiente nota. Por cierto en la ya mencionada carta del 28/VII/1966, Cortázar llamó la atención de Lezama sobre su desgano ante la corrección puntillosa de textos y pruebas: "los lectores con quienes he hablado (argentinos, algún cubano, algún mexicano) tienden a no ver el bosque por culpa de los árboles. Si usted equivoca una cita, cae en ortografías caprichosas, o *corrige negligentemente las pruebas de imprenta*, esas bagatelas son inmediatamente puestas por delante de lo que verdaderamente cuenta; y eso sucede, como lo digo claramente en mi trabajo, porque pocos son capaces de bajar a aguas profundas, porque muy pocos merecen a José Lezama Lima." Carta de J.C. a J. L. L. del 28/VII/66. La cursiva es nuestra.

<sup>7</sup> *Ibid.*

edición cubana con sus originales manuscritos. De ahí que se le escapó un 70% de los errores. Esta deficiente "edición corregida" sirvió de base a la edición mexicana subsecuente que, ni Cortázar (entonces en Nueva Delhi) ni Monsiváis (en México), pudieron confrontar con los manuscritos. Resultado: las lamentables 798 erratas de la edición cubana aumentaron —con diferencias, claro está— a 892 en la edición mexicana.

Lezama sabía que su lectura no fue excesivamente rigurosa. Ello se advierte en su carta a Didier Coste, traductor de *Paradiso* al francés:

Sí, la edición de *Paradiso*, hecha en La Habana, está llena de erratas. Pero la que yo le envié a la casa Seuil, está revisada cuidadosamente por mí. Después, para obviar dificultades, aconsejé que se utilizase la edición mexicana, la de la casa ERA, que es, supongo, sobre la cual usted trabaja. Yo creo que dado el cuidado con que se hizo, sus erratas deben ser pocas, aunque yo no la he leído, pues la revisión de la misma me fatigaría<sup>8</sup>.

Se entreteje así un riguroso y documentado contrapunto entre lo textual y lo documental que va entramando, poco a poco, el desarrollo genético de la obra con la historia del texto y sus vicisitudes. Establecida la base textual y consumada la depuración filológica, hasta dejar la obra en los puntos presumiblemente más cercanos a la voluntad primigenia del autor, no puede soslayarse la vastedad del aparato crítico que sostiene a la edición.

En concordancia con las recomendaciones más recientes en la materia<sup>9</sup>, y siguiendo los lineamientos de la colección<sup>10</sup>, las anotaciones referentes a divergencias textuales, variantes, reposiciones, etc., conforman un primer cuerpo a pie de página al que sigue, espacio mediante, una segunda sección de notas de

<sup>8</sup> Carta de José Lezama Lima a Didier Coste, fechada en La Habana el 25 de febrero de 1970 y recogida en el *dossier* de la edición, p. 721.

<sup>9</sup> Al respecto, el Center for Scholarly Editions de la Modern Language Association recomienda las siguientes anotaciones *sine qua non* en toda edición crítica: 1) registro de cualquier enmienda —ortográfica, mecanográfica o de redacción— efectuada por el editor, 2) registro puntual de las variantes —en particular las referentes a redacción— en todos los textos que aseguren autoría textual, 3) la fundamentación pormenorizada de toda lectura que pueda despertar interrogantes o dificultades inexplicadas en instructivos editoriales y, por último, 4) la consignación del material retenido —si lo hay— en el nuevo texto editado. Consúltese "The Center for Scholarly Editions: An Introductory Statement." *Publications of the MLA of America*, 92. 4 (1977): 583-597. Véase también la contribución de Christopher Kleinhenz "The Nature of an Edition" en Christopher Kleinhenz, ed.: *Medieval Manuscripts and Textual Criticism* (Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1976) 273-283.

<sup>10</sup> Los criterios editoriales de la colección privilegian el último texto entregado a imprenta y controlado por el autor, como texto base. En el caso de un inédito u obras modificadas después de la última edición, el texto base deberá coincidir con la última versión autógrafa o, en su defecto, avalada por el autor. Las variantes que difieran de ese texto base, deben incluirse con las distinciones siguientes: a) variantes extraídas de estados

tipo léxico o que dan cuenta de singularidades estilísticas. A veces un asunto o peculiaridad concita la atención y reacción de dos o más críticos. En esos casos, las anotaciones de cada uno van seguidas por las iniciales correspondientes. Finalmente el inconmensurable universo de alusiones culturales de Lezama, es perseguido, capítulo por capítulo, en 75 densas páginas de “Notas finales”, donde se recogen agrupadas.

El texto establecido y depurado se presenta con la consabida numeración de diez en diez. Por cordura y fortuna, se privilegia la creación por sobre la edición favoreciendo una lectura limpia, fluida y disfrutable del texto literario<sup>11</sup>.

Entre las erratas más notables que se subsanaron, es imposible dejar de mencionar la de un excepcional pasaje que, por su oscura lectura, atrajo de inmediato la atención de su traductor al francés. Para colmo de males Lezama, a quien resultaba sencillo reinventar cualquier acontecimiento de la historia europea desde sus coordenadas habaneras, hizo declaraciones disparatadas que confundieron aún más la situación. La línea 12 de la página 157 en la edición de Era que dice: “los reflejos, los tonos intermedios, que hacen que se retengan más” es repetición por error de imprenta, de la línea 30 de la misma página. Esto dio lugar a la siguiente construcción en la edición mexicana: “Baldovina, Violante y Cemí pasaban las mañanas; eran *los reflejos, los tonos intermedios, que hacen que se retengan más* semanas de vacaciones, en la azotea o en la playa”. Consultado por Didier Coste sobre este incongruente pasaje — líneas 11 a 13 de la edición mexicana—, Lezama respondió explicando el error como si no lo fuera: “Esos tonos intermedios, reflejos, prolongan las vacaciones, llevándonos a pasear por las playas o por las azoteas”<sup>12</sup>.

Homenaje adicional al Maestro que acuñó el concepto y vivió acorde con su, al parecer, infalible fórmula de “el azar concurrente”, el equipo coordinado por Cintio Vitier nos obsequia con un lujoso agregado no previsto por los lineamientos de la colección: los resúmenes críticos de cada capítulo de *Paradiso*, desple-

---

anteriores que precedieron al texto base, b) variantes debidas a correcciones o cambios del autor y por él señaladas, bien al margen del ejemplar de trabajo de la última edición, o bien variantes en notas dispersas, todo ello debidamente señalado a pie de página mediante notación alfanumérica y según los criterios que consignamos en el cuerpo del trabajo. Es claro que ninguna operación crítica ulterior puede emprenderse —ni sostenerse— si el texto de referencia resulta dudoso, incompleto o ha sido manipulado. El itinerario del proceso de escritura y el estudio de las variantes ofrece un apoyo inmejorable a la comprensión del sentido y facilita toda lectura posible del texto.

<sup>11</sup> Lineamientos adicionales sugieren atenerse a normas editoriales que tienden a destacar la preminencia del texto literario al situarlo en la primera sección de la edición crítica, en tanto que las siguientes, se organizan en función del mismo. Así, al evitar toda asfixia debida a un exceso —o improcedencia— del material para-textual, se destaca el valor literario y, al tiempo, se asegura el valor científico de las operaciones críticas que, desde la contextualización a la recepción, se apoyan continuamente en el *dossier* documental de cada volumen.

<sup>12</sup> Me refiero a la insuperable nota de Cintio Vitier al pie de la página 146.

gados tras el sugestivo título de "Lecturas concurrentes"<sup>13</sup>. Memorable en más de un aspecto, esta edición ejemplar por su trasvase biunívoco entre literatura y lectores, señala una deuda de gratitud hacia los editores de la colección y de la obra. Después de limar toda impureza nos deja, seguramente, con el texto que Lezama hubiera querido. Cortázar que tanto promovió su publicación, divulgación y conocimiento, la hubiera denominado, acaso, "Todos los *Paradisos* el *Paradiso*".

---

<sup>13</sup> En efecto, el "esquema tipo" de la colección despliega la labor crítica en diez secciones con las subdivisiones del caso: 1) introducción, 2) texto editado, 3) glosario, 4) documentos y anexos fotográficos e iconográficos, 5) historia del texto, 6) lecturas interdisciplinarias que responden a enfoques múltiples, 7) cuadros cronológicos contextuales y comparativos, 8) *dossier* de la obra, 9) bibliografías y, por último, la décima sección corresponde a los índices. Aquí se agregan a la sección correspondiente a las lecturas del texto, estas "conurrencias", que proporcionan un magnífico apoyo crítico adicional a toda lectura.

