

despotismo" diría Mário— de textos, proto-textos, para-textos e análises da obra nunca dantes reunidos num só volume.

University of Pittsburgh

BOBBY J. CHAMBERLAIN

JOSE LEZAMA LIMA: *Paradiso*. Edición crítica. Cintio Vitier, coordinador. Madrid: Colección Archivos, 1988.

Por diversas razones es encomiable, aunque sea acercarse a una versión definitiva de *Paradiso*, y mucho más cuando el coordinador de esa edición es Cintio Vitier, que concilia "fervor con rigor" de acuerdo con Fernando Afinsa¹. En las cinco partes con que cuenta esta edición, siguiendo el formato propuesto para sus publicaciones por la Colección Archivos, lejos de disminuirse las posibilidades de acercamiento a *Paradiso*, se multiplican los caminos de acceso, antes interferidos o dificultados por erratas, alusiones o complejidades pertinentes al mismo 'sistema poético' que referían. Esa apertura hacia una lectura más comprensiva con que se brinda la novela de Lezama es el mayor logro de esta edición: se entrega, a través de los diversos comentarios y notas al texto, a las distintas versiones de su génesis, a los testimonios e interpretaciones una serie de herramientas para elucidar más que fijar lecturas posibles. Desde la introducción Cintio Vitier perfila esta intención tan acorde con las mismas propuestas de Lezama:

En unos apuntes manuscritos, hallados entre sus papeles, Lezama escribió: 'El *Paradiso* será comprendido más allá de la razón'. Ese 'más allá', indiscutible imán de su escritura, no excluye sino que atraviesa, aunque sea para dejarlo atrás, el discernimiento crítico (xix).

Señala Vitier a continuación que "no hay por qué desdeñar los recursos con que podemos someter su misterio a la prueba de un rigor que, al depurarlo de falsas oscuridades, nos lo entregará más radical y verdadero" (xix). Conocedor de cerca de la obra lezamiana, elige y organiza los acercamientos críticos dentro de una "conurrencia de criterios y esfuerzos", sumando a la certeza de que la polivalencia de cualquier obra convoca la diversidad, que la imagen de Lezama, según lo señala Fina García "no regresa a su sentido inicial, sino que prolifera y se aleja cada vez más allá" (xxviii, nota).

En la nota filológica preliminar al texto de la novela, Cintio Vitier señala las tres fuentes en las que se basa para realizar su edición crítica: el manuscrito original, los capítulos publicados en *Orígenes* y las principales ediciones en

¹ "Conciliado rigor y fervor: la edición crítica de *Paradiso* de José Lezama Lima" en *Boletín Temático de Información de Colección Archivos* (Verano 1991) Nº 1.

español. Se remite a todas estas fuentes, considerando las innumerables erratas que se encuentran hasta en las ediciones que Lezama mismo calificaba de 'impecables'. Justifica el no basarse sólo en el original autógrafo porque en el mismo hay "añadidos y modificaciones" (xxxix) lo que ha obligado a "establecer" un texto cuyas variantes se presentan al pie de página, ofreciendo una gama de posibilidades al lector. Para alcanzar un entendimiento de las innumerables referencias de todo tipo con que Lezama plaga sus textos, hay que leerlo en la biblioteca. Las notas de esta edición, sin embargo, suplen las enciclopedias, tratados y diccionarios con que cualquier lector interesado debería rodearse para comenzar a hacer justicia al texto, y si no siempre son exhaustivas por lo menos sacian los interrogantes más perentorios. En las notas también es útil la relación que se establece con otros escritos de Lezama y la mención de estudios críticos que han dado diversas interpretaciones a pasajes complejos.

Los cinco estudios críticos que siguen al texto de la novela, en la parte III, "Historia del texto", fueron escritos por críticos, novelistas y poetas cubanos, dejando los ensayos de Benito Pelegrín, y de Julio Ortega, peruano, como enmarques de la sección IV, "Lecturas del texto", en la cual se comenta cada capítulo de la novela. En esta parte III se justifica la elección restringida a críticos cubanos, dado el intento de presentar desde diversas perspectivas el creciente impacto de la novela y su entronque con la historia cubana: desde casa al mundo, desde el 'primer círculo', desde el 'curso délfico', desde su sino de 'libro de fundación' hasta sus dimensiones en expansión de universalidad.

Raquel Carrió Mendía opta por la imagen histórica en *Paradiso* porque la considera "esencial para un análisis que aspire a la totalidad" (540) y a un entendimiento de su raigambre profundamente cubana. Su estudio parte de la preocupación por responder a una valoración marxista de la cultura y encontrar "los verdaderos rasgos que, históricamente, condicionan la actividad creadora y las formas que la expresan" (542), señalando la "funcionalidad de ... la *imagen histórica*" (542) de Lezama. Para su análisis señala tres ciclos dentro de la novela enfocándose en todo elemento que en la novela pueda ser una afirmación "de lo nuestro" porque, como Lezama, al "centrar su indagación en lo cubano afirma la historicidad de sus imágenes en esa voluntad de búsqueda y reconocimiento" (554).

Carrió Mendía organiza su acercamiento totalizante tras el sentido de lo histórico expresado, según su análisis, en la imagen lezamiana que traza el itinerario de un pueblo en la búsqueda de su "propia expresión, es decir, su verdadera identidad" (555). Aunque este estudio pareciera limitar la novela a una contingencia histórico-insular, la autora destaca que más que una *summa* cerrada y descifrable para iniciados, habría que considerarla una obra en movimiento, que gracias al reconocimiento de lo histórico se abre sin confines a lectores futuros.

Roberto Friol elige lo que llama el 'primer círculo', refiriéndose a *Paradiso* como "un *repaso*, un *recuento* de la novela cubana" (562). Propone que la novela

es un fruto del barroco americano, sin detenerse mayormente en desarrollar esta propuesta, siendo su intento principal demostrar el entronque de la obra en la novelística cubana, señalando posibles paralelos entre ella y otras novelas de Cuba tan reconocidas como *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, entre otras, y muy someramente señala cierta relación que vislumbra con otras contemporáneas mundiales.

José Prats Sariol elabora sobre las recepciones de la novela, comenzando con la del propio Lezama, expresada en los apuntes para una conferencia que nunca dio y que se encuentra ahora en la Biblioteca Nacional. Por los datos de esta conferencia que utiliza Prats Sariol podemos comprobar la estrecha y constante relación de la novela con el pensamiento de Lezama expresado en sus ensayos y, resumido en estos apuntes aclaratorios. Aprovecha los distintos elementos que trata Lezama en estos apuntes para referirse a los acercamientos de críticos cubanos y otros reconocidos en ámbitos académicos, exaltando o refutando sus interpretaciones. Además destaca que Lezama, en estos apuntes, “siente la necesidad de explicar, como si una voluntad didáctica determinara el carácter de aquella malograda conferencia, lo que podemos relacionar con otro plano de la novela menos diáfano: su carácter de poema pedagógico en el mismo sentido que tuvo su Curso Delfico; lo que también rompe membretes de ‘total hermetismo’; ya deshechos en textos tan voluntariamente transparentes como el prólogo y las notas de autores a la *Antología de la poesía cubana*” (583).

El breve ensayo de Severo Sarduy, “Un heredero” desentraña la herencia de *Paradiso*, “obra la que, desde el porvenir, regresa o invita a que la convoquemos para que en su advenimiento ese porvenir se haga presente” (590). Luego de establecer ciertos paralelos entre la Contrarreforma, afirmada en el Concilio de Trento, y la novela (“La misma furia de relectura y de remodelaje de la historia, la misma pasión por la *eficacia del signo*, el mismo ímpetu crítico y creador, con un suplemento, muy cubano, en lo que puede considerarse la fundación del neobarroco”, 591), en ese regreso a las fuentes encuentra que la novela es paradójicamente la “Apotheosis e irrisión del oro barroco y de su doble residual y nocturno” (594), es decir que las fuerzas opuestas se contradicen y completan, como “solidarios invisibles”. Para ser heredero de Lezama más que recibir hay que descifrar en una “obligación de hermenéutica”. Esta herencia compele a liberar las imágenes de la fijación con un barroco europeo para encaminarlas hacia “la entrada en otra proliferación que es, sobre todo, *otra intensidad*” (596). Sarduy considera que esta liberación pide más que estructurar, desconstruir, a la vez que se asume la pasión de Lezama “en los dos sentidos del término: vocación indestructible, dedicación y padecimiento y agonía” (597).

En el último de los cinco ensayos, Manuel Pereira, en un recuento personal, despliega el Curso Delfico que siguió con Lezama a través de varios años. Gracias a su detallada evocación es posible penetrar en la biblioteca de Lezama, que según Pereira era un rompecabezas, “que incluye obras tan raras que algunos libreros se quedan estupefactos cuando las pido” (617). El Curso Delfico, como la herencia de Lezama de la que hablaba Sarduy, “no se acabó con

su muerte, sino que se prolongó de mil maneras enigmáticas" (617), "continuaban, más allá de la vida y de la muerte" (618).

Hay en esta tercera parte una serie de constantes. En la mayoría de los estudios se alude, en general sin controversia, al ensayo de Julio Cortázar que abrió a nivel internacional la lectura de *Paradiso*, confirmando los diversos elementos que el escritor argentino señaló. Además hay una marcada intención de afianzar las raíces cubanas de la novela y desde este convencimiento dejarla expandirse hacia ámbitos de universalidad.

La cuarta sección, "Las lecturas del texto", se inicia y se cierra con dos excelentes estudios, los cuales enmarcan los resúmenes críticos de los capítulos de la novela. En el primer ensayo, "Las vías del desvío en *Paradiso*. Retórica de la oscuridad", Pelegrín intenta domesticar, gracias a un análisis estricto, "los medios estilísticos de esa arcanidad expresiva" (644). Su trabajo parte de su convencimiento de que la prosa de Lezama responde a una retórica de la oscuridad, "Método sistemático para esfumar el sentido: su vía para extraviar, para hacer vagar, divagar, extravagar al lector" (621). Gracias a una detallada tarea de análisis revierte ciertas quejas frecuentes sobre la gramática, la sintaxis, la adjetivación, abuso de la perífrasis, enajenación de metáforas, la desviación de la metonimia, la palabra que "cuando más dice, más oculta" (627) en la novela. Por ejemplo, logra demostrar que "su famosa agramaticalidad" tiene que ver con una polifonía en "que se extravía el *Sentido*, por defraudarnos de la tranquilizadora *monodía*, voz y *sentido único* de la sencilla linearidad frástica" (626), y al privilegiar ese descentramiento permite que los elementos marginales usurpen su lugar al núcleo, es decir, se apoderen del "Centro dictador del sentido oficial" (626). Su análisis ilumina un modo de 'traducir' las cifras crípticas de la novela que en muchos casos se encuentran tras "esas trampas gramaticales, de esos enigmas de las figuras" (645), demostrando cuanto promete Lezama y cuanto posterga la rendición de esa promesa, porque "suma, a una oscuridad ética de intención, una oscuridad estética de expresión, totalmente intencionada" (644).

El ensayo de Julio Ortega que cierra la IV parte es el único dedicado a la novela *Oppiano Licario*. Ignorando a través de su estudio un acercamiento oblicuo al entendimiento de las propuestas de Lezama en general, elige el "magisterio iniciático de Licario" para someter la novela inconclusa a un análisis en el que da énfasis a los "paradigmas del conocer místico con los sintagmas de su desarrollo expositivo e incorporador" (683), "paradigmas emblemáticos y ... sintagmas del relato" (683), partiendo "de una imagen paradigmática para un discurso sintagmático paralelo o alterno" (693) bajo los cuales ambas novelas resultan "emblemas de la tradición" y relatos permanentes "del inicio y reinicio" (684). Propone la novela de Lezama como un proceso constante de cambios cuyo sino responde a "una hipótesis de clave hermética y un proyecto de clave iniciática" (688). Los emblemas insistentes que Ortega encuentra en la novela se reconfortan a la vez que alimentan la novela, y al abrir laberintos, reorganizan el caos.

La tradición la entronca con “la filiación dantesca [que] es central” (682), y en “esa concepción radical de la novela como reescritura de lo leído, como nuevo espacio de las figuras del aprendizaje y del saber espiritual” encuentra “la lectura como reescritura fecunda de la tradición mística y el saber tradicional” (696). Novela espejo, novela puerta, autorreferencial, multifuncional, de “unidad generadora” que engendra y propaga “su propia fe extraordinaria” (698) y en su apertura “nos conmueve con su convicción en nuestra propia capacidad creadora” (696). Ortega, tras la compleja profundidad de su lectura, encuentra más que una novela, que un proyecto inconcluso, “un discurso figurado sobre la capacidad creadora tanto de las palabras como de la potencialidad humana” (695). Es la escritura de Lezama latente a lo largo de toda esta edición crítica.

Entre los dos ensayos, el resumen breve de cada capítulo escrito por Vitier y los mismos autores de los ensayos, salvo Ortega y Sarduy, se presenta como una guía temática que a veces simplifica los niveles de lectura. Para lectores principiantes de la novela, algunos de estos resúmenes, especialmente aquellos en que se comentan datos y hechos históricos, o en los que se intenta un entendimiento de las complejas coordenadas lezamianas (resumen de los últimos capítulos, por ejemplo), pueden resultar de gran utilidad para alcanzar una visión integral de la obra; sin embargo, hay otros que por querer ser, ya sea escuetos, temáticos, o “claros”, coartan la proliferante y enriquecedora apertura que creo que proponen Lezama y muchos de los críticos que lo estudian en este volumen. En “Dossier”, a cargo de Ciro Bianchi Ross, se brinda una colección de cartas inéditas, entrevistas, facsímiles de la novela, y un glosario que, dado el grado de dificultad de lectura y la riqueza de vocabulario de fauna, flora y comidas en *Paradiso*, es sumamente conveniente. La bibliografía, aunque en muchos casos se destaca que es sólo una selección, resulta incompleta y atrasada para el estudioso de *Paradiso*. La cronología es menos elaborada que la incluida por la Biblioteca Ayacucho en 1981, en *José Lezama Lima, El reino de la imagen*, a cargo de Julio Ortega.

Inicia el volumen un texto, “Breve testimonio de un encuentro inacabable”, de María Zambrano, cuyo comentario me sirve de corolario y confirmación del intento que parece mover toda esta edición. Este “encuentro sin principio ni fin” (xvi), al que se refiere María Zambrano, ocurre en su visita a la Habana en 1936, en el que tiene ocasión de conocer a Lezama Lima, “aquel joven con tal fuerza que por momentos lo nadifica todo” (xv). El encuentro abarca, además del conocimiento personal, la lectura de la obra de Lezama, la lectura de *Paradiso*, “verdadera meditación sobre el génesis del hombre, sobre el génesis mismo” (vxiii). El encuentro inacabable hecho extensivo a la escritura de la novela, “esa palabra no escrita, siempre por escribir” (xvii) valida la práctica de una permanente búsqueda y respuesta inédita, en un adivinar e incluir sentidos multiplicantes. Esta pauta de constante apertura, que prefigura un encuentro sin fin, traspasa la intención y el rigor crítico de todo el volumen, aportando al texto nuevas puertas de acceso y expansión, con una latente certeza de que

mucho queda por leerse en *Paradiso* y en la obra toda de José Lezama Lima de La Habana para el mundo, para el futuro.

University of Northern Colorado

ESTER GIMBERNAT GONZALEZ

JULIO CORTAZAR. *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich, coordinadores. París/Madrid: Colección Archivos, 1991.

Mandala, *Almanaque*, *Disculibro* y por último, *Rayuela*, novela que hoy permite a cualquier lector “escoger su propia aventura” y lectura, es un libro que, desde su aparición, contribuyó a crear en nuestra lengua primero, y en otras después, nuevos tipos de lectores¹. La historia textual y escritural que se establece definitivamente en esta edición de la Colección Archivos, siguiendo los más recientes criterios desarrollados por la crítica genética, compulsa de manera primordial, además de algunas restituciones misceláneas ya incorporadas en ediciones anteriores, tres fuentes:

1º) El *pre-texto* del *Cuaderno de bitácora —logbook—* con los primeros esbozos conducentes a la novela, anotado magnífica e inteligentemente por Ana María Barrenechea, y publicado en 1983.

2º) Otro *pre-texto*, en estadio mucho más avanzado del manuscrito original, aunque no definitivo, de *Rayuela* y que se encuentra en la Benson Latin American Collection de la University of Texas, en Austin —donde por cierto existe una importante colección de manuscritos de Julio Cortázar.

3º) El *texto* de la edición príncipe de *Rayuela* publicado por la editorial Sudamericana de Buenos Aires en junio de 1963.

La idea de guiar al lector mediante un tablero de dirección estaba presente desde el embrión mismo de la novela. En los apuntes iniciales Cortázar anotó: “El libro se podrá leer: / 1) Siguiendo el orden de las remisiones. / 2) Como cualquier libro. / Tenerlo presente al hacer el Shuffling”. Tanto el proyecto de capitulado, como las diferentes remisiones, fueron cambiando de secuencia y alternancia en las sucesivas etapas de escritura.

Es evidente que *Rayuela* exigiría soluciones originales e inéditas para resolver los problemas técnicos en una edición crítica. Dada la complejidad de las múltiples lecturas posibles, los editores-coordinadores requirieron de un aparato explicativo-comparativo previo (xxviii-xxx), desplegado a 6 columnas,

¹ A partir de *Rayuela*, se posibilitaron las múltiples lecturas de textos abiertos, inclusive en historias infantiles, por ejemplo, la colección de Bantam Books, Nueva York, *Choose your own Adventure* y sus equivalentes en otras lenguas como su similar española, *Escoje tu propia aventura* de Timún Más, Barcelona.