

Ricardo Vázquez
Díaz

*La historia de un texto:
del argumento a la
totalidad y de vuelta a
lo fragmentario*

El estudio del genotexto, ese estado fermental previo a la discursivización donde aún abundan los vectores de significación, puede ser uno de los modos más certeros de acercarse al proceso de construcción de sentidos de un texto. Las transformaciones sufridas por los personajes y sus circunstancias, las mudas espacio-temporales, los cambios en el narrador y la focalización de la historia, se suman a las alternativas lingüístico-estilísticas movilizadas por el autor. Amén de un ejercicio fascinante, la comparación de diferentes momentos en la vida de un texto arroja más luz sobre el *modus operandi* y las intenciones comunicativas de un autor que el estudio del resultado final de dicho proceso.

Una de las imágenes mejor logradas en *Paradiso* es la de ese niño que dibuja una larga línea blanca sobre un paredón y que es recriminado enseguida. Ubicada como introito del capítulo II, una sección dedicada a la presentación de toda una gama de personajes secundarios, habitantes de ese solar en cuyo muro José Cemí traza signos, y que cierra con los viajes de la familia Cemí Olaya a Jamaica y México; es la única escena en la que el protagonista de la novela cumple cabalmente su cometido. Publicada por vez primera en *Orígenes* 31 de 1952 como «Paradiso/(III)», semejante historia tenía ya dos elaboraciones que solo conocimos en 1992 a través del número de *Albur* correspondiente al mes de mayo.

Entre los textos aparecidos en esta revista del Instituto Superior de Arte, luego recopilados en *Fascinación de la memoria* (Le-

tras *Cubanas*, 1993), aparecieron “De su libreta de trabajo del año 1936” y “Cuento”, germen y primera versión respectivamente de la escena comentada arriba. Las metamorfosis, desde ese «Argumento para un cuento» de 1936 hasta la publicación del capítulo II 16 años más tarde, es tal, que un análisis de las mismas aportaría datos valiosos para la mejor comprensión de la obra y el estilo lezamianos.

Para suerte de los investigadores tanto *Fascinación de la memoria* como la edición crítica de *Paradiso* respetan los manuscritos de José Lezama Lima. En el primer caso se indican las tachaduras del mismo en notas al pie de página. Para la novela se ha seguido “un triple o cuádruple cotejo mediante el cual ha sido necesario, literalmente, ‘establecer’ el texto que presentamos, al que se añaden a pie de página las variantes de alguna significación, como datos acerca del proceso creador, o como elementos de juicio para que el lector escoja una lección u otra”.¹

Me interesa particularmente, en el terreno estilístico, el estudio con el sistema de los tiempos verbales de estos textos. Harald Weinrich intenta, en *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* (Gredos, 1964), conjugar la ciencia del lenguaje con la ciencia literaria para desentrañar la verdadera funcionalidad de las referencias temporales constantes a las que nos obliga la comunicación; funcionalidad que desde el primer momento sitúa más allá de imprecisos datos acerca del tiempo real. Weinrich estudia lo que se ha llamado tiempo gramatical y lo hace, siguiendo a la lingüística estructural, tanto en la dimensión paradigmática como en la sintagmática.

Estas dimensiones imponen en el texto una combinatoria, un orden necesario y determinado, pero no absoluto. En el español, como en la mayoría de las lenguas occidentales, los tiempos verbales se distribuyen en dos grandes grupos de significación temporal: el grupo I, donde ubica el presente y el futuro con sus respectivos tiempos compuestos y perífrasis verbales; y el grupo II, integrado por el pretérito, el copretérito y el pospretérito con sus compuestos.

“En las novelas cortas, los cuentos y las novelas domina el grupo II, mientras que en la lírica, el drama, el ensayo biográfico,

¹ Cintio Vitier: “Nota filológica preliminar”, en *Paradiso*, p. xxxix, ALLCA XX, Madrid, 1997.

la crítica literaria y el tratado filosófico aún más claramente el grupo I». ² Causa por la cual opone Weinrich dos maneras de concebir la producción y recepción del texto: el mundo narrado (grupo II) y el mundo comentado (grupo I). “‘Mundo’ no significa aquí otra cosa que posible contenido de una comunicación lingüística. Así pues, hay que entender los tiempos del mundo relatado como señales lingüísticas según las cuales el contenido de la comunicación lingüística que lleva consigo ha de ser entendido como relato”. ³

Los géneros discursivos, a pesar de la hibridez que los caracteriza en la contemporaneidad, se adhieren a una u otra situación comunicativa y en función de ella el emisor emplea los tiempos verbales. En cada grupo hay un grado cero, presente y pretérito-copretérito, que se corresponde con los tiempos más usados y a partir del cual se transforman las perspectivas y se insertan matices en el discurso. Esos tiempos, que el autor alemán llama modalizantes, modifican más que la sucesión temporal con sus retrospectivas y perspectivas, determinan la interpretación de ese mundo narrado o comentado.

Weinrich introduce la noción de metáfora temporal, hecho estilístico que se produce cuando un tiempo se desplaza de su mundo a un contexto ajeno. La forma más frecuente de aparición de este fenómeno, en el caso de los tiempos verbales del grupo I dentro del mundo narrado, se da en los enunciados de los personajes cuando aparecen en estilo directo; pero también en las interrupciones del autor implícito y en el empleo del presente histórico, para aumentar la tensión y el dramatismo.

En el interior mismo del mundo narrado el investigador describe una modalización que da relieve al texto narrativo: la presencia de dos planos regidos cada uno por el pretérito y el copretérito respectivamente. El segundo plano complementa y orienta al oyente en los hechos esenciales que se presentan en el primero, esos que forman el argumento textual. En ese segundo plano se ubican generalmente las descripciones y los enunciados de los personajes en estilo indirecto e indirecto libre. Otro modo de aportar relieve a la narración es el empleo de los semitiempos: tiempos verbales de los modos subjuntivo e imperativo, y las formas no personales del verbo. Todos ellos pertenecen generalmente al segundo plano.

² Harald Weinrich: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, p. 64.

³ Idem.

La siguiente cita del libro de Harald Weinrich resume magistralmente su estudio, investigación que asume la literatura desde la estrategia de recepción-emisión grabadas por los autores en el entramado textual durante el proceso creativo, y fundamentada en el modo psicolingüístico en que los textos son asumidos por los lectores.

Estas son en las lenguas estudiadas *las tres dimensiones del sistema temporal*. La primera, y la más importante, la llamamos *actitud comunicativa*. Presenta la forma de una dicotomía en la situación comunicativa, a saber, una actitud narrativa y una actitud comentadora. La segunda dimensión del sistema temporal es la dimensión de la *perspectiva comunicativa*. Esta también presenta la forma de una dicotomía, ya que podemos distinguir entre tiempos de grado cero [...] y todos los tiempos que a partir de la situación comunicativa distinguen una prospección y una retrospección [...] La tercera dimensión del sistema temporal es la dimensión del *relieve*. Esta dimensión se encuentra en algunos de los idiomas estudiados sólo en ciertos sectores del sistema temporal.⁴

De regreso a los textos, la primera transformación significativa que advierto se encuentra en la cadena accional de las historias. En los tres casos el episodio de la escritura sobre el paredón y la posterior regaña ocupan el inicio del relato; pero “De su libreta de trabajo del año 1936” y “Cuento”,⁵ más estrechamente ligados, desarrollan una línea argumental de la que la escena de *Paradiso* se aparta:

Algunos de los que allí viven le quieren pegar, pero empieza el hombre a defenderlo, y rebajando su indignación le da un empujón al muchacho, que sale corriendo. Al paso del tiempo son amigos, ya han olvidado todo aquello. Y el más joven, a pesar del acercamiento amistoso, nota siempre un fondo de reservas, hasta que un día le cuenta al de más edad lo que le ocurrió un día, sin saber que el [que] estaba en frente era el otro actor. El mayor siente entonces cómo aquel rencor se va borrando, y quedan limpios los dos.⁶

⁴ *Ibidem*, pp. 349-350. En todos los casos los subrayados son del autor.

⁵ A partir de aquí me referiré a estos textos como (1) y (2) respectivamente, el fragmento de *Paradiso* será entonces (3).

⁶ José Lezama Lima: “De su libreta de trabajo del año 1936”, en *Fascinación de la memoria*, p. 24, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993. Los corchetes

Esa amistad catártica es remplazada en la novela por la intervención salvadora de Mamita, primero de esos personajes secundarios que ocuparán el resto del capítulo. Tal interferencia responde a la profundidad del carácter actancial de la figura del hombre en la novela, contrapuesta a su semantización en los textos iniciales. La elipsis narrativa indicada en (1) con “al paso del tiempo” es marcada en (2) con el tradicional espacio en blanco y, más que eso, con una narración de talante onírico que refiere el nacimiento y los progresos de la amistad.

Los resultados estadísticos que ofreceré sobre el despliegue del sistema de los tiempos verbales en los textos, aunque válidos para la totalidad de los mismos, se refieren exactamente a los fragmentos coincidentes entre ellos; limitados, en el primer caso, por el fragmento citado aquí; en el segundo, por el espacio en blanco; y en (3), por la entrada de Mamita en la escena: “Mamita, silenciosa como su pequeñez, atravesó el patio.”⁷ La siguiente tabla refleja las diferencias en el trazado de los mundos comentado (MC) y narrado (MN).

Tabla I

Texto	MC	MN
1	81,24 %	18,76 %
2	18,92 %	81,08 %
3	21,31 %	78,69 %

Destaca el brusco giro producido a partir de (2), lógico si tenemos en cuenta que (1) pertenece a un cuaderno de apuntes donde cada nota es hecha con la promesa de la recurrencia. Este argumento es el reflejo de un nivel profundo de la narración, aquel donde se perfilan asunto, tema, actantes; aquel que no debió tener realización discursiva en sí mismo. El empleo casi absoluto del presente, 13 de las 16 realizaciones, de las cuales 4 corresponden al diálogo de uno de los personajes en estilo directo, acusan el carácter íntimo-reflexivo de esta prosa; carác-

pertenecen al texto y aparecían así en la versión original según nota al pie de la misma página.

⁷ *Paradiso*, ed. cit., p. 21.

ter reforzado por la no-aparición del pretérito, el tiempo más característico del mundo narrado, pues las tres formas verbales restantes pertenecen dos al copretérito y una al antecopretérito. La aparición de los tiempos del mundo narrado en un texto regido por el presente está condicionada por necesidades comunicativas que Lezama preveía desde 1936.

La primera frase con una forma verbal del mundo narrado: “había salido de su casa, después del trabajo”, es la segunda del texto y, sin embargo, la primera acción del relato apresado en estas líneas. Para destacar ese matiz recurre Lezama a la metáfora temporal, el parpadeante antecopretérito que lanzará esa acción al inicio de las versiones posteriores.

Emmanuel Fray, que caminaba todos los días aquel camino, no se fijaba; las consecuencias, en efecto, iban a delatar eso, que no se fijaba en aquella porción de tierra y de calles, que tenía que hacer todos los días para llegar a su casa.⁸

José Cemí había salido de la escuela portando una larga tiza, mantenía la tiza toda su longura, si se apoyara se quebraría, por distracción ensimismada, característica de sus diez años.⁹

El otro pasaje es el que introduce la voz del actor “hombre”. Creo que esa circunstancia es la que lleva a Lezama a modelizar la narración que, en contra de lo usual, ha mantenido en presente en (1). Ninguna transformación significativa habrá en (2), excepto la entendible expansión de “todos los que allí estaban se vuelven hacia el muchacho”; y la transformación de la secuencia copretérito-presente en copretérito-pretérito: “el hombre que lo llevaba exclama» y «el hombre que lo llevaba gritó”. La estridencia del grito frente a la amanerada exclamación es amplificada por el terminante pretérito.

El ya comentado interés de no semantizar como personaje al hombre en (3) y el desplazamiento de la significación hacia el tema del tiempo, llevado y traído en toda la novela, tornan irreconocibles las profecías. “La vecinería abandonaba sus cuartuchos para ver al díscolo y al gritón”¹⁰ solo después del discurso del hombre que ya no solo grita, ni es el hombre, ni presenta el paso al estilo directo:

⁸ “Cuento”, p. 25.

⁹ *Paradiso*, ed. cit., p. 20.

¹⁰ *Ibidem*, p. 21.

-Éste es, éste es – decía el bulto aclarándose, en un ingurgite empotrado, como si los ojos le fueran a reventar en la redoma de su mundo de brumas—. Este es –continuaba– el que pinta el paredón. Éste es –decía mintiendo– el que le tira piedras a la tortuga que está en lo alto del paredón y que nos sirve para marcar las horas, pues sólo camina buscando la sombra. Éste nos ha dejado sin hora y ha escrito cosas en el muro que trastornan a los viejos en sus relaciones con los jóvenes.¹¹

No es necesario comentar la causa de la inversión en la relación MC/MN a partir de (2), la tipología discursiva es la responsable. Echo mano en la tabla II a las estadísticas recopiladas por Weinrich de las investigaciones de William E. Bull sobre el comportamiento del presente y el pretérito/copretérito en obras narrativas escritas en lengua española. Puede apreciarse que no se diferencia Lezama de los valores tradicionales en la narrativa. Más aportador resulta el desglose de los datos al interior de cada mundo, reflejado en la tabla III.¹²

Tabla II

Obra	Presente	Pretérito/copretérito
<i>Héroes mayas</i> , Abreu Gómez	19,8 %	54,5 %
<i>Bravo León</i> , Alfredo Cantón	11,5 %	50,6 %
<i>La vorágine</i> , Eustasio Rivera	20 %	38,1 %
<i>Los perros fantasmas</i> , Eduardo Luquín	18,4 %	36,1 %
“De su libreta de trabajo del año 1936”	81,25 %	12,5 %
“Cuento”	11,56 %	61,8 %
<i>Paradiso</i> (fragmento)	15,71	54,28 %

¹¹ Ídem.

¹² La segunda columna indica el porcentaje de formas verbales del mundo comentado empleado en fragmentos propiamente narrativos. Las dos últimas columnas son los niveles narrativos aportados por el pretérito y el resto de los tiempos respectivamente.

Tabla III

Obra	MC	MC (narración)	MN I	MN II
(1)	29,17 %	70,83 %		100 %
(2)	80 %	20 %	11,26 %	88,74 %
(3)	92,39 %	7,61 %	14,58	85,42

El mundo comentado hace su aparición en los textos narrativos en tres casos ya descritos. Obviando (1), la aparición del presente en (2) se da en la voz de los personajes, tanto en estilo directo como indirecto, y en pasajes donde el narrador incrementa su función ideológica o hace metalepsis al pasar a la tercera del plural: “El hastío es indefinible, y un camino repetido lo mejor es no definirlo, se adelanta muerto”, y “había ido entresacando todos los motivos burlescos, las pequeñas lacras que nos sonrojan cada vez que pensamos en ellas”.¹³ En (3) solo hay un presente fuera de la voz de los personajes, empleo que resulta insoslayable: “el ladrillo [...] se ajustaba como las capas que forman el tronco del plátano”.¹⁴

La relación entre los niveles del mundo narrado es lo más peculiar. Ese desinterés por el pretérito, tiempo que conforma generalmente las acciones argumentales de mayor peso, acusan un gusto lezamiano por el fondo narrativo: ambientes, personajes, sueños y todo lo que acompaña y recrea la narración. No es, como queda demostrado en la tabla III, un fenómeno propio del fragmento novelar, es más acentuado incluso en (2) y se presenta en otros relatos del mismo autor como “Cangrejos, golondrinas” (36,8 % frente a 63,2 %), “Juego de las decapitaciones” (20,9 % frente a 80,1%) y el caso límite de “El patio morado” (5,1 % frente a 94,9 %).¹⁵

¹³ «Cuento», p. 26.

¹⁴ *Paradiso*, ed. cit., p. 20.

¹⁵ No se han realizado estudios de este tipo en otros autores cubanos excepto el de Olga García Yero sobre José Soler Puig en *Novelar también es derretirse* (Ácana, 2003). En los datos aportados por la autora la relación entre ambos planos se mantiene equilibrada, los casos más críticos son “Mercado libre” (61,87 % frente a 38,12 %) y *El derrumbe* (42,18 % frente a 57,81 %).

Más que desinterés por el pretérito se trata de un gusto por la iteración, ese modo narrativo altamente económico en el que se cuenta una vez lo que ha sucedido a lo largo de una serie de eventos similares. El pasaje inicial tiene marcas de relato iterativo tanto en (2) como en (3), pero especialmente en (2): “Si eso fue el primer día, cuando todos los días volvía a repasar por el mismo sitio, se encontraba que lo único que le imposibilitaba prescindir de todos esos accidentes exteriores, era la obligación de la marcha”.¹⁶

También es necesario apuntar que Lezama utiliza estos dos niveles en función de generar un tempo narrativo acelerado o aletargado según convenga. En (2), los pretéritos se acumulan en el momento en que el hombre enfrenta al muchacho a la multitud, reflejando a través del lenguaje la alteración físico-emocional del protagonista y el ambiente, instante de mayor tensión: “El hombre que lo llevaba gritó: éste es, éste es. Las gentes fueron abandonando su trabajo y lentamente fueron formando el coro. En cuanto oyeron aquella exclamación parecieron que lo comprendían todo, estaban ya predispuestos, parecían esperar la respuesta”.¹⁷

En (3) sucede algo mucho más curioso; el instrumento con el cual se trazan los signos sobre la pared del muro, no declarado en (1) y convertido en lápiz en (2), es aquí una tiza. Durante los primeros dos párrafos, casi el 50 % del fragmento que analizamos, esta se convierte en un actante más que dialoga con el muro. Es ella quien le brinda a Cemí apoyo y distracción frente al cansancio escolar, quien conversa, despliega su color, y cuya “personalidad hasta entonces indiscutida [...] fue remplazada por una mano que la asía y apretaba con exceso.”¹⁸ Amén de la personificación a la que es sometida, la acumulación de los pretéritos es la otra señal de su nuevo carácter.

Si el instrumento responsable de los signos adquiere semejante rango, el hombre, personaje en (2) es metamorfoseado por metonimia en mano, bulto y grito; recurso que potencia, junto a la indistinción de la vecinería, la importancia del acto escritural mismo iniciado por Cemí, anuncio tal vez de la novela. Tam-

¹⁶ “Cuento”, p. 25.

¹⁷ *Ibidem*, p. 29.

¹⁸ *Paradiso*, ed. cit., p. 20.

bién el personaje protagónico de la historia sufre considerables transformaciones: de el muchacho (1), pasando por Emmanuel Fray, joven de diez y siete años (2), hasta convertirse en José Cemí, con sus diez años. En ambos hay algo iniciático y epifánico, pero el cristiano dios con nosotros se troca en el cubanísimo ídolo taíno, y la adolescencia en una niñez decimal como la de su madre en los inicios del capítulo III y la de su padre en el momento de quedar huérfano.

En fin, Lezama ha logrado en (3) profundizar su síntesis a tal punto que cada expresión de este fragmento refleja pasajes más amplios de (2). La descripción de los devaneos de Emmanuel en su caminar, su hastío, es la “distracción ensimismada” de Cemí; la descripción de los signos velatorios, sus efectos y la larga búsqueda del responsable es reducida a un corto momento en el que se acusa al niño de metamorfosear el tiempo. Más que en el interior del protagonista, el autor se concentra en plásticas imágenes de acciones minúsculas como la del choque de la tiza y el paredón y la de la pequeñez de la entrada en relación con el patio circular, de una edificación que ahora sí sabemos es uno de los solares habaneros.

Se ha producido un proceso de expansión-reducción signífica tanto en el nivel denotativo como connotativo de la semiosis literaria. Movimiento que no se debe a filiaciones genéricas sino a intereses comunicativos y temáticos. La aglomeración de formas verbales conjugadas en (2), 199 frente a las 70 de (3); el empleo de enormes párrafos, 3 frente a 5 que oscilan entre 15 y 5 líneas; el casi abandono del presente en la narración que se une en la novela a un uso intencional y atípico del pretérito, hacen del inicio del capítulo II la mejor de las versiones de la historia; por su plasticidad y carácter simbólico, una de las secuencias más recordadas. José Cemí instaura un nuevo tiempo, el poético, con su tiza; Emmanuel Fray solo ofende, su acto peca por carencia de finalidad creadora. José Lezama Lima elucubra su texto, rumiante exquisito, nos guardó del palimpsesto que aquí intento conjurar, “espantosa pared, mantenido hastío y, de pronto, como una luz cegadora, entre la pared y los gritos, la escritura se iluminaba formando un escenario no correspondiente, sobre el muchacho que no huía, que no sabía por qué tenía que afirmar”.¹⁹

¹⁹ «Cuento», p. 29.