

Los relatos intercalados en *Paradiso* y su función

Dolores Nieves Rivera

Paradiso, obra amplia, diversa, ha dado lugar a interpretaciones no pocas veces polémicas, una de las cuales ha estado en su clasificación como novela. El propio Lezama tomó partido en esta cuestión, al definirla como novela-poema. Que los aspectos poéticos en *Paradiso* son importantísimos, nadie podría negarlo, como tampoco que la fábula principal no tiene su soporte fundamental en los acontecimientos que le ocurren o en los que interviene el héroe, puesto que el protagonista, centro estructurador de esta fábula, asume una actitud más bien pasiva, y los sucesos que ocurren a lo largo de la trama, tanto la principal como las complementarias, no se caracterizan por su variedad ni movimiento.

En este sentido, tiene razón Mario Vargas Llosa cuando anota: «(...) se podría afirmar que, en este libro, los hechos, los actos humanos son siempre insignificantes y accesorios, superfluos. (...)»¹

No obstante la subvaloración de lo episódico en lo que a la trama principal respecta, *Paradiso* es una novela. Definida por Lezama como resultado de una **summa**, en *Paradiso*, entre

muchas otras cosas, llama la atención la estructura que introduce diferentes episodios independientes de la fábula principal, o muy débilmente ligados a ella, tanto que algunos llegan a convertirse en verdaderas narraciones incorporadas.

Conviene que nos detengamos en este concepto de **summa** y en cómo influye en la estructura de la novela:

*(...) yo había escrito mucha poesía y perdón por la palabra «mucha» y también ensayo, y al llegar a... mi primera madurez, pudiéramos decir, me encontré con que la poesía bullía, hervía, como afanosa de quererse convertiren otro mundo, cada metáfora se iba convirtiendo en un personaje, cada imagen en una situación en la novela en sí, y entonces me fui transportando, un poco mágicamente, como en la alfombra de Bagdad, de la poesía a la novela.*²

Palabras que sugieren que la novela se va conformando por agregación de elementos diversos. Sin embargo, como todos sabemos, hay en ella una unidad en torno a José Cemí y a su proceso de aprehensión del mundo.

¿En qué medida los episodios -a veces no pasan del rango de digresiones- contribuyen a integrar una cosmovisión?

Detengámonos en los objetivos que puede perseguir el autor al utilizar esa multiplicidad de episodios. Está claro que, en principio, contribuyen a la ampliación o enriquecimiento -si se quiere diversificación- de la fábula principal. Si convenimos que *Paradiso* es una novela de aprendizaje, su función principal sería ampliar o enriquecer el aprendizaje.

Otro aspecto estaría dado por la búsqueda de un punto de vista múltiple. Los personajes, en este caso, asumen la voz narrativa y aportan su punto de vista al contar, y confieren una multiplicidad de perspectivas que resulta enriquecedora.

Que los personajes cuenten anécdotas o historias forma parte de una larga tradición narrativa, que llega a su culminación en el momento en que surge la novela moderna.

Desde sus orígenes, la novela admite dentro de ella otras estructuras. Al respecto, los teóricos han señalado aspectos tales como la forma abierta y el plurilingüismo, como definitorios de la novela como género.

Según Mijail M. Bajtín:

*(...) en la mayoría de los géneros poéticos la unidad del sistema del lenguaje y la unidad (y el carácter único) de la individualidad lingüística y discursiva del poeta que se autorrealiza directamente en ella son premisas indispensables en el estilo poético. La novela, en cambio, no sólo no exige estas condiciones, sino que incluso, como dijimos, la premisa de la verdadera prosa novelística la constituyen la diferenciación interna del lenguaje, su diversidad social y la polifonía individual existente en él.*³

Y al estudiar las variantes en que se manifiesta ese plurilingüismo inherente a la novela, menciona entre ellas los relatos intercalados:

*El juego humorístico con los lenguajes, el relato «no por el autor» (por el narrador, el autor convencional o el personaje), las hablas y zonas de los héroes, y, finalmente, los géneros incidentales o interpolados, constituyen las formas principales de introducción del plurilingüismo en la novela.*⁴

Si no es -como señala Bajtín- un aspecto inherente a la novela, veremos que, al menos, la ha acompañado desde sus orígenes.

nos remitimos a la antigüedad al momento germinal del género, rápidamente comprobaremos la veracidad de ese aserto. Presente ya en la narrativa oriental, el relato intercalado dentro de otro o paralelo a él campea en la novela greco-latina; pero antes, había hecho sentir su presencia en los historiadores y en los filósofos griegos.⁵

La tendencia a introducir narraciones independientes para ilustrar la idea, para ampliar un concepto o, sencillamente ya en la época greco-latina, para ampliar los cauces fabuladores de la narración, está presente en las más importantes novelas de la antigüedad. Baste citar el *A sno de oro* de Apuleyo (s.IIn.e.) o al *Satiricón*, de Petronio, s.I. La misma estructura continuó en la novela de caballerías, y al respecto conviene recordar la primera de ellas en español. *El Caballero Cifar*, que introduce, entre otros, el bello relato de «La dama del lago» .⁶

Tanto se ha escrito sobre *El Quijo-*

te, que no pretendemos, ni siquiera, detenernos en la función que en él desempeñan las narraciones intercaladas. Nos acogemos al criterio de Bajtín cuando afirma, al referirse al plurilingüismo:

Es posible, además, la combinación de todas estas formas en algunas novelas concretas y, por consiguiente, en las variantes del género creadas por estas novelas. Así ocurre con el modelo más clásico y puro del género novelístico, el Don Quijote de Cervantes, que realizó con extraordinaria profundidad y amplitud todas las posibilidades artísticas de la diversificada o internamente dialogizada palabra de la novela.?

La relación de *Paradiso* con la novela renacentista ha sido notada por la crítica, aunque no siempre entendiendo el propósito lezamiano al ajustarse a ella. Así, Julio Ramón Ribeyro opina que:

Paradiso no es verdaderamente una novela, al menos una novela como pueden serlo -para tomar ejemplos muy diferentes- Los pasos perdidos o La casa verde en las cuales el ordenamiento de sus partes, su ajuste en función del conjunto, y sobre todo la maestría de su ejecución revela en sus autores a incomparables profesionales de la novela.⁸

Pero más adelante dice:

(...) Hay algunos capítulos incluso en los que ni José Cemí ni los suyos aparecen, que carecen de relación visible con el cuerpo de la narración y que constituyen verdaderas interpolaciones, relatos dentro del relato, como era corriente en la novela renacentista.⁹

Esa diversidad de ramificaciones de la fábula, así como la inserción de relatos que desvían del curso de la

fábula principal, lejos de conspirar contra su carácter de novela, la insertan en una tradición que los novelistas del siglo XIX habían abandonado, especialmente los que seguían el método del realismo crítico, pero que se apoyaba, como ya lo hemos visto, en la más rancia tradición.

Que Lezama apreciaba *El Quijote* por ese poder de sugerencia que emanaba de sus múltiples ramificaciones, está explícito en la propia novela. En el capítulo IX, antes de poner en boca de Fronesis juicios sobre *El Quijote*, sobre Góngora y otros autores españoles del gran período de Oro, el narrador nos dice:

(...) Don Quijote había salido del aula cargado de escudetes contingentes: la obra empezaba de esa manera porque Cervantes había estado en prisiones, argumento y desarrollo tomados de un romance carolingio. Le daban la explicación de una obra finista. Don Quijote era el fin de la escolástica, del Amadís y la novela medieval, del héroe que entraba en la región donde el hechizo es la misma costumbre. No señalaban lo que hay de acto participante en el mundo del Oriente, de un espíritu acumulativo instalado en un ambiente romano durante años de su juventud, que con todas las seguridades del Mediterráneo Adriático, se abre a los fabularios orientales. Don Quijote seguía siendo explicativo rodeado de contingentesfinistas, crítico esqueleto sobre un rucio que va partiendo los ángulos pedregosos de la llanura. Esqueleto crítico con una mandíbula de cartón y un pararrayo de hojalata.¹⁰

Clasificaremos las narraciones intercaladas en *Paradiso* de acuerdo con el procedimiento utilizado para integrarlas al discurso narrativo en:

- Relatos que hacen los personajes. (ver anexo 1)

- Relatos que cuenta el narrador. (ver anexo 2)

Detengámonos en los objetivos que puede perseguir el autor al utilizar esa multiplicidad de episodios o anécdotas. Está claro que, en principio, contribuyen a una ampliación o enriquecimiento de la fábula principal. Otro aspecto estaría dado por la búsqueda de un punto de vista múltiple. Los personajes, en este caso, asumen la voz narrativa y aportan su punto de vista, con lo que confieren una multiplicidad de perspectiva que resulta enriquecedora. Pero quizás el más importante sea que funcionan como explicaciones objetivas, concretas, de conceptos abstractos, tales como filosóficos, gnoseológicos y éticos sobre los cuales gira todo el andamiaje de la novela. Por ello, conceptos como la relatividad del pecado y el demonismo de algunos personajes, hallarán su más cabal explicación, precisamente, en los relatos intercalados.

Que un procedimiento semejante resulta provechoso para brindar variadas facetas del mundo presentado, ha sido observado por los teóricos.¹

Las historias contadas por los personajes llegan a constituir episodios, entendiendo por éstos: «los sucesos fabulares que no están instalados en el sistema de causa-efecto, sino que pasan, por así decir, al margen, más allá de las regularidades evolutivas de toda fábula (...)»¹²

Si volvemos a recordar El *Quijote* notaremos que en él diversos episo-

dios llegan a tener el rango de narraciones independientes, como es el caso de El curioso **impertinente**, en el cual el pretexto para conectarlo con la fábula principal es bastante endeble. El resto de los episodios, en su mayoría, constituyen historias de los personajes.

Un procedimiento similar se utiliza en *Paradiso*, con la particularidad de que las historias de los personajes no son narrados por ellos mismos, sino por otro personaje, lo que crea de inmediato una relación nueva en cuanto al punto de vista que se asume.

Estos episodios narrados por personajes tienen su punto climático en las respectivas historias de Fronesis, contada a Cemí por Foción; y la de Foción, contada a aquél por Fronesis. En ambas, se hace hincapié en aspectos demoníacos heredados de los ancestros, que pueden ser causal de actitudes presentes.

Cemí, obligado interlocutor de estas historias, no sólo amplía su conocimiento de sus amigos, sino que actúa como elemento que permite la anagnórisis en ambos personajes.

Como se sabe, tanto Fronesis como Foción son personajes simbólicos:

(...) No vale la pena insistir en el desciframiento de claves que el propio Lezama ha diafanizado en varias entrevistas: Foción o la autodestrucción, Fronesis o la eticidad, Licario o el mito de la lejanía (tema que ya vimos insinuarse en el juvenil coloquio con Juan Ramón Jiménez sobre la insularidad(...))¹³

Recordemos que la conversación entre Foción y Cemí tiene lugar en el

recodo del Malecón, la noche en que Fronesis realiza su entrevista definitiva con Lucía y llega a la definición de su propia actitud sexual, aunque con las dificultades y subterfugios que todos conocemos. Esa noche, Foción se queda esperándolo, y en su desesperación ante la ausencia pronuncia primero arrogantes palabras y después intenta que Cemí **conozca de dónde** provienen las peculiaridades del amigo ausente, y para destruir la **imagen** que Cemí tenía de éste, pues se propone «destruir el retrato clásico de Fronesis».14 Lo que cuenta es una historia de equivocaciones amorosas, en las que lo demoníaco tiene mucho que ver.

Pero cuando Fronesis, a su vez, hace la historia de Foción, intuyendo que ya Cemí conoce la suya propia, su propósito es contar «para que funcione el análogo aristotélico».15

En general, todos los relatos contados por personajes tienen por objetivo revelar algún aspecto de la realidad que **las apariencias**, o una visión superficial, podrían ocultar. Hasta la más simple, la anécdota que cuenta el abuelo de Cemí en uno de sus «gossá familia», tiene el propósito de demostrar la falibilidad de los dones humanos, **la** relatividad de los bienes que se poseen, o cree poseer.

Se ha hablado mucho del **demonismo en *Paradiso*** y, si de eso se trata, la Historia de Godofredo el Diablo, que le cuenta Fronesis a Cemí al final del capítulo VIII, **16 es una de las más características**. Godofredo es un **personaje circunstancial**, que no vere-

mos más a lo largo de la novela. Pero él, Fileba, el esposo de ésta y el padre Eufrasio, son personajes que parecen incitados por el demonio para que realicen acciones aberrantes y caigan en el pecado.

Y es curioso que esta historia demoníaca sea contada por Fronesis, el hombre que representa la eticidad, pues la introduce en forma muy parecida a un simple chisme.

La siguiente historia demoníaca es contada por Foción, en el capítulo IX,17 y se refiere al Conde de Villamediana, un personaje histórico de la España del siglo XVII. Según sus propias palabras, Foción se propone «contar la historia de un gran hechizado, de un maldito»,18 del que dice que «fue una energía diabólica utilizada contra la monarquía decadente».19

Todos estos relatos tienen quizás su explicación en la «Historia del pelirrojo», que le cuenta Foción a Cemí. Como sabemos, Foción había tenido una aventura homosexual con el pelirrojo, la noche en que se marchaban de viaje y esperó inútilmente a Fronesis. Después de ese día, no volvieron a encontrarse, pues el padre de Fronesis interviene y frustra una entrevista. Foción termina su noche de espera definiendo su destino homosexual, y su encuentro casual con el pelirrojo hace que culmine una aventura en que, lejos de recibir la muerte deseada, se relaciona con aquél. Pero más tarde, en el capítulo XI,20 Foción habla del pelirrojo y le relata a Cemí la historia de éste y su pasión incestuosa por su propia madre. Lo que le permite esta-

blecer una gradación entre los pecados, en la que unos salvan de otros más terribles. Y concluye: «el homosexualismo evita un mal mayor» 21

Este repaso seguido por las historias narradas por los personajes nos permite apreciar que, salvo la historia contada por el abuelo, todas profundizan en aspectos demoníacos de los personajes. Y la del abuelo, que abre la serie, es casi una generalización acerca de aquellos dones que los seres humanos creen tener, y lo falibles que son, lo fácilmente que se pierden, o, quizás, no se han tenido nunca.

Otra faceta la constituyen los relatos contados por el narrador. Hemos considerado tales aquéllos que tienen independencia con respecto a la fábula principal, cuya relación con los personajes es más lejana, y no están unidos al desarrollo de éstos con un nexo de casualidad.

En conjunto, estos relatos aportan una visión fantástica, mágica; hunden sus raíces en lo mitológico y lo irracional. Todos ellos proporcionan un contraste entre diferentes niveles de realidad, oscilan entre lo real, lo irreal y lo onírico.

Detengámonos en los procedimientos narrativos utilizados para introducirlos, ya que Lezama hace derroche de diferentes técnicas narrativas. Para clasificarlos de acuerdo con éstas, vamos a acogernos a la terminología propuesta por Mario Vargas Llosa, pues nos resulta sumamente útil.

En *Paradiso* se emplean fundamentalmente tres técnicas para intro-

ducir los relatos intercalados:

- La muda o salto cualitativo
- Los vasos comunicantes
- La caja china.

El primero de ellos está dado por la anécdota del negro y el Dr. Selmo Copek, en Kingston. En el capítulo II, cuando el Coronel da un viaje de trabajo a Jamaica, es acompañado por este extraño personaje, entre el cual y un guardián de tránsito ocurre «un hecho meteórico y homérico, que vendría a establecer una mágica relación entre ellos».22 Este relato constituye un ejemplo de muda, en este caso entre niveles de realidad. Es muy significativo que esta relación mágica se resuelva en broma, pues lo que el vigilante le traspasa es una «pestífera divinidad», ya que la nube de vapores que se desprendió de él para aposentarse en la axila del médico no era otra cosa. Sólo un conjuro mágico pudo desprender al doctor del olor, y hacer que el don divino, con gran alivio del elegido, volviera a su repicentario original. La anécdota hace pasar del nivel real del viaje del Coronel al nivel fantástico del traspaso de dones, aun cuando no sean deseables. Así que al cambio de nivel se agrega el humor, como una **muda más**.

El segundo relato es el que tiene lugar en el capítulo III, en la fiesta del Sr. Michelena. Su introducción constituye una muda, y dentro de ella, está utilizada la técnica de **vasos comunicantes**, pues se nos cuentan dos historias paralelas, una en un nivel real, y otra en un nivel fantástico. El primer nivel, corresponde a la propia fiesta,

al canto de Isolda -la amante del Sr. Michelena-, personaje en que se conjugan lo real y lo irreal, por lo que se apreciará la dificultad de cualquier clasificación en este sentido, y las fabulaciones del chinito; en tanto que la fabulosa presencia del manatí se encuentra en otro nivel. Sin embargo, se confunden: Isolda-manatí, son como dos manifestaciones de la mujer; y significativamente, después de la fiesta, el Sr. Michelena recibe el don de la fecundidad. «Lo orgiástico había llevado al Sr. Michelena a la fecundidad, pero también a la ruina»,²⁴ concluye el narrador. Es como si se hubiera producido una inversión de los dones; pero con todo, la fecundidad es mucho más importante que la fortuna; y Michelena la recibe después de su participación en lo orgiástico.

Especial significación tiene la historia de fantasma que transcurre en la Biblioteca Nacional, en el capítulo IX. Después de una larga conversación en Upsalón, en la que Fronesis y Cemí hablan de literatura y en especial de Cervantes, Cemí encamina sus pasos a la Biblioteca Nacional, entonces situada en el Castillo de la Fuerza. Lleva en la mente lo que han hablado, la referencia hecha por él mismo acerca de «eras imaginarias, la tierra despidiendo imágenes»,²⁵ por tanto, no es sorprendente que, al llegar, escuche como algo natural la conversación entre el estacionario y un negro viejo, y que consiste en un típico cuento de fantasmas, acerca de Fernando de Sobó, de quien se habla como de «al-

guien que está vivo en la muerte».²⁶ Irremediamente, Cemí tiene varias visiones, que lo trasladan a otras épocas. Todo esto le provoca una meditación sobre la muerte y la ausencia, especialmente las de su padre, que son la muerte y la ausencia por antonomasia. Significativamente, este pasaje está seguido por aquél en que se nos relata la historia de Baena de Alvornoz, anécdota real, puesto que está basada en un chisme universitario de la época. En este grotesco episodio, nuevamente el sexo, el pecado; pero en este caso, el pecado sexual provoca la destrucción y la humillación del orgulloso. Baena alardeaba de su masculinidad, hasta que es sorprendido en flagrante acto homosexual. Víctima de la tentación diabólica sucumbe; y su pecado sólo sirve para que en Upsalón el chisme circule sabrosamente; mientras que los transgresores «fueron expulsados con radicalidad extrema de todo el recinto, jardines, castillos, piscinas, gimnasios, pórticos columnarios, espacios simbólicos y reales».²⁷ El episodio sirve como pórtico a la teorización sobre el desvío sexual, en que intervienen Fronesis, Foción y Cemí.

Todo el capítulo XII está constituido por cinco historias paralelas, desconectadas de la trama principal. La primera es la historia de Atrio Flaminio, un capitán de legiones que debe luchar en Grecia contra conjuros y brujerías. Es un extraño relato en que el romano, pese a su ingenio, no puede vencer el destino, y sucumbe al

fin. A continuación se nos cuenta la historia de un niño con su abuela. El niño, en sus juegos, persigue la imagen. Ambas historias se entrelazan con la del «intérprete magistral del patio impelente», personaje que perfectamente podemos identificar con Cemí, pero que no es nominado en el pasaje, y que recibe las incitaciones de lo invisible. Estableciendo una diferencia entre lo invisible y lo real, es convocado arealizar un periplo nocturno, en el que irá encontrando distintos personajes, distintas situaciones.

En este relato se utiliza la técnica de caja china, es decir, que una anécdota se introduce dentro de otra. El «intérprete magistral del patio impelente» realiza un viaje nocturno en el que se encuentra con un hombre enigmático en el Anfiteatro, asiste al asesinato de un marinero sueco, y participa de la misteriosa historia del ciego en el mercado. A su vez, dentro de la historia del ciego que esperaba el milagro de la visión, se cuenta la de la muchacha y el diamante. Por último, en su viaje, el intérprete tiene una visión en la que aparece un niño, que es, precisamente, el protagonista del relato que se nos está contando paralelamente.

Sigue la historia de Juan Longo, el crítico musical, relato que perfectamente pudo ser imaginado por un surrealista, en el que la mujer de un crítico heptagenario, enloquecida, pretende luchar contra el tiempo y practica ritos que producen estados catalepticos en él. Transida de una profunda ironía, la historia nos conduce a

una situación límite. El claramente cuenta ya con 114 años cuando los críticos musicales del momento saben que existió una vez; pero como los más viejos no recuerdan su muerte, deciden hacer una indagación. Al fin lo localizan, y terminan exhibiéndolo en una urna, en el teatro auditorium. Se organiza una larga fila para verlo, y a ella se agrega, sin saber siquiera qué encontrará al final de la cola, el «intérprete magistral del patio impelente». Cuando llega al fin ante la urna, a quien ve es al niño; pero cuando la esposa se acerca al cristal que la separa de su esposo, a quien ve es a Atrio Flaminio. Superposiciones de imágenes que traspasan el tiempo, vencimiento del tiempo por **una imagen**, parece ser el propósito de estas historias paralelas, cada una de **ellas una** magistral narración independiente.

Las cuatro historias restantes contadas por el narrador, se insertan dentro de la historia de Opiano Licario, en el capítulo XIV, aunque **se articulan a** ésta de una manera tan sutil, que pueden ser consideradas como narraciones independientes. Tanto en la Historia de Fretepsícure (un guajiro léporo que burla a un bandido con **ingenio**), como en la «Historia de la vajilla de trifolia de cerezos», en la del Atentado al Senador y la de Legakón, veremos también la imagen, lo imprevisible e inesperado de su develamiento, su presencia constante aunque no siempre perceptible. Si recordamos que Licario representa *el mito de la lejanía*, estos relatos son perfectamente coherentes con esa concepción, ya

que refuerzan su condición de imagen inalcanzada durante largo tiempo, y bruscamente revelada.

Como hemos podido apreciar, los relatos intercalados en *Paradiso*, lejos de conspirar contra su condición de novela, contribuyen a reforzarla; y no sólo por su ajuste a una estructura

perfectamente definida por la tradición literaria, sino porque cumplen la función de resolver, a través de un mundo presentado que se apoya esencialmente en la fabulación, las múltiples sugerencias y preocupaciones que su autor volcó en la obra.

NOTAS

- 1 Vargas Llosa, Mario: «*Paradiso: una summa poética, una tentativa imposible*», en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 172.
- 2 Varios: «Interrogando a Lezama Lima», selección de entrevistas, realizada por Pedro Simón, en *Recopilación de textos...* op. cit. p. 21.
- 3 Bajtín, Mijail M.: «La palabra en la novela», en *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, 1986, p. 89.
- 4 *Ibidem*, p. 158
- 5 Alexis Chassang, en su ya clásica *Historia de la novela y de sus relaciones con la historia en la antigüedad griega y latina*, de 1862, afirma: «Fue la influencia de Oriente la que determinó en la época ática el primer vuelo de los relatos novelescos, y la misma influencia los nutrió y los reconoció más tarde. En los mitos de Platón puede verse un efecto del simbolismo oriental; Heródoto y Ctesias introducen en la historia verdaderos cuentos orientales». Hemos consultado la edición de Joaquín Gil, editor S.A., Buenos Aires, 1948.
- 6 Puede leerse en Libros de caballerías españolas, Agui lar S.A., Madrid, 1954, cap. 110, p. 155.
- 7 Bajtín, Mijail: «La palabra en la novela», en op. cit. p. 158.
- 8 Ribeyro, Julio Ramón: «Notas sobre *Paradiso*», en *Recopilación de textos...* op. cit. p. 175.
- 9 *Ibidem*, p. 175.
- 10 Lezama Lima, José: *Paradiso*, Contemporáneos UNEAC, La Habana, 1966, p. 319-320.
- 11 Entre ellos, Oscar Tacca afirma: «Si el narrador, en cambio, en lugar de acordarse de un punto de vista privilegiado para su información se ciñe a la que pueden tener los personajes; si

renunciando a la mirada omnisciente opta por ver el mundo con los ojos de ellos, la narración gana en vibración humana. Las cosas, los hechos y los seres obran de inmediato la forma y el sentido que tienen para cada personaje, no para un juez superior y distante. El narrador no decreta, sino que muestra el mundo como lo ven sus héroes. Distribuye, pues, un caudal de información *equivalente* al de éstos. Renuncia a lo que James llamaba la «majestad encubierta de la irresponsabilidad cualidad del autor». Esta forma exige, naturalmente una mayor participación del lector, que debe estar alerta: lo que se dice no es lo que es, según Dios o un veedor imparcial, sino lo que los personajes creen que es». Tacca, Oscar: «El Narrador», en *Selección de lecturas de Investigación Crítico Literaria*, compilación de Salvador Redonet Cook, Facultad de Artes y Letras, U.H., 1983, p. 304.

- 12 Michael Glowinski, Aleksandra Okopien-Slawinska y Janusz Slawinski: «La épica», en *Textos y contextos*, compilación a cargo de Desiderio Navarro, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, 1985, p. 372.
- 13 Vitier, Cintio: «Introducción a la obra de José Lezama Lima», en *Crítica Cubana*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988, p. 464.

14 Lezama Lima, José: *Paradiso*, op. cit. cap. X. p. 377.

15 Ibidem, p. 418

16 Ibidem, p. 291

17 Ibidem, p. 340

18 Ibidem, p. 340

19 Ibidem, p. 340

20 Ibidem, p. 471

21 Ibidem, p. 472

22 Llamo *estructura narrativa* al orden de revelación de los datos de la historia, a la disposición de los distintos elementos que componen el cuerpo del relato. Hay cuatro grandes principios estratégicos de organización de la materia narrativa que abrazan la infinita variedad de técnicas y procedimientos novelísticos: *Los vasos comunicantes*, *la caja china*, *la muda o salto cualitativo* y *el dato escondido*. Son meras direcciones, esquemas generales que cada autor utiliza de acuerdo a sus propias necesidades, introduciendo variantes y combinaciones, y por ello estos métodos de ordenación de los datos de la ficción adoptan en cada novela características particulares. Pero, de hecho, contra lo que se suele afirmar, la estructura de la novela ha conservado a lo largo de la evolución histórica una sorprendente continuidad, una fidelidad tenaz a estos principios estratégicos. Las revoluciones formales de la novela han sido siempre el descubrimiento de uno o varios usos, inéditos hasta entonces, de estos cuatro sistemas rectores de ordenación de la materia narrativa». Cita de Vargas Llosa en su libro sobre García Márquez, tomado de Enkwist, Inger: *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*, Acta universitaria Gothoburgensis, Goberna, Kungos, 1987, p. 32.

23 Lezama Lima, José: *Paradiso*, op. cit. p. 44.

24 Ibidem, p. 321.

25 Ibidem, p. 322.