

Oscar Hurtado

LA LUCIDEZ EN UN SUEÑO DE LISANDRO OTERO

Cuando tuve en mis manos *Pasión de Urbino*, me pregunté si este librito de ochenta y ocho páginas puede llamarse "novela". Había olvidado momentáneamente obras tales como el poema de Parménides, los fragmentos de Heráclito, el Tao Te King, que no son mayores. Hay cosas que de puro sabido se olvidan, como decía Unamuno, y yo había olvidado que el peso de un libro no se mide por el número de sus páginas, sino por su intensidad. Una cosa pequeña, un insignificante plátano manzano, puede crear un paraíso en nuestro paladar.

Después de leído, comprendí que *Pasión de Urbino* se prolongaría en los calendarios de nuestra memoria por la forma en que está hecha.

Algunos escritores cubanos señalan "influencias" de Alejo Carpentier y lo dicen como algo notable, pero no lo es. Todos los escritores tienen influencias de otros escritores, porque hasta la fecha nadie ha nacido por generación espontánea, ni tan siquiera en las letras. Además, la literatura se hace con literatura. Al menos, la buena, la civilizada, la libre de primitivismo. Hablar de influencias de Carpentier equivale a resbalar por la superficie estilística de algunos breves momentos de *Pasión de Urbino* sin penetrar en el tuétano de la novela. Es el pecado original de la mayoría de los escritores cubanos: no tener nada inteligente que decir. No han visto que esta novela de Lisandro Otero es la de estructura más notable de todas las escritas en Cuba (y en otros países latinoamericanos) y la más compleja en su procedimiento; y está tan bien planeada como un robo de Arsenio Lupin. Alejo Carpentier no tiene nada así. Ni ningún novelista nuestro ha manejado el concepto del tiempo en una técnica literaria tan bien lograda. Lisandro Otero se nos presenta poseyendo esa extraña facultad tan difícil de encontrar en los hombres en general y en nuestros escritores en particular: la lucidez intelectual, para con ella desarrollar una novela como Capablanca una partida de ajedrez, con la máxima economía de movimientos y la máxima intensidad de procedimientos, porque hasta el momento de aparecer *Pasión de Urbino*, nuestra novelística era, técnicamente hablando, primitiva y convencional.

¿Qué técnica utiliza Lisandro Otero en *Pasión de Urbino*? No creo que ninguno de sus colegas lo sepa, a pesar de que en su novela, Otero prodiga pistas para interpretar su clave; sólo saben hablar de "influencias".

Cuando empecé su lectura, al ver la primera página, la epigráfica, comprendí inmediatamente que este libro no tenía comienzo, y que la exposición de la materia principia da con las citas de Shakespeare, Pirandello y Marco Aurelio, y que la página era una llave para el sentido, una clave. Después percibi otras muy lógicamente iluminativas. Se hallan en las sucesivas muertes del sacerdote, en las palabras del Obispo, en el sueño de Urbino ("...y en su propia huella en la tierra reconoció que marchaba en espiral"), y en las citas de la primera página que antecede al texto.

En *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges describe la novela escrita por un chino llamado Tsui Pen, que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder temporal y se enclaustró para hacer dos cosas: escribir una novela y construir un laberinto. Trece años después de comenzada la novela murió su autor, que no la concluyó. La novela pareció a todos una insensatez; en cuanto al laberinto, nadie lo encontró.

Los eruditos recordaron dos frases que había escrito Tsui Pen antes de retirarse a escribir. Una es: **Me retiro a escribir un libro.** La otra: **Me retiro a construir un laberinto.** Un iluminado comprendió que libro y laberinto eran un solo objeto. En un capítulo de la novela de Tsui Pen, por ejemplo, un hombre, al que llamaremos A, sorprende a su mujer C en adulterio con otro hombre B. El hombre A dispara y mata a B y a C. En el capítulo siguiente, B y C, que no han muerto para sorpresa del lector, tienden una celada al hombre A y lo matan. En el siguiente capítulo, la mujer C, esposa de A, se confabula con éste para matar a B con el propósito de recabarle. En el capítulo siguiente... Y así sucesivamente. Esta novela, como se comprenderá, estaba inconclusa; no por la muerte de su autor, sino porque era imposible de concluir: es infinita, como el círculo y la espiral.

Pero, Lisandro Otero no ha copiado este procedimiento, porque el suyo es más complejo. El laberinto de Tsui Pen es una línea-recta donde cada punto, cada suceso, irradia sus posibilidades al igual que el sol sus rayos o el erizo sus púas. Cada punto de la línea, cada suceso, no tiene principio ni fin; ni la línea tampoco. Se prolonga a ambos extremos hasta perderse de vista en el misterio. En cambio, el laberinto de Lisandro es circular. La última parte del último capítulo de la novela empata con el primer capítulo y todo vuelve a empezar. El cambio ocurre en los personajes. Para Tsui Pen los personajes no eran importantes; el "yo no soy lo que soy" de Shakespeare carece de importancia en su laberinto; pero en el laberinto de Lisandro, el tiempo tiene como sustancia la posibilidad. El concepto de posibilidad tiene relación con el de realidad y se ha manifestado en dos posiciones extremas en el terreno de la filosofía, a ninguna de las cuales pertenece Lisandro. Pertenería a la posición defendida por Wolf si no sustituyese "realidad" por "literatura". Con las posibilidades ejecutadas con sus personajes, el autor trata de abrir posibilidades en la novela.

En Tsui Pen un hombre A muere (o no) y no muere; en Lisandro ese hombre siempre muere, pero de distintas maneras. Inclusive utiliza la muerte al igual que Espronceda en *El estudiante de Salamanca* y Zorrilla en el *Don Juan Tenorio*, cuando Urbino, saliendo de casa del Obispo ve pasar un cortejo fúnebre, pregunta quién es el muerto y se le contesta: "Antonio Urbino". En Tsui Pen no hay, no tiene que haber, trama; en Lisandro la hay. Los personajes, por ejemplo, siempre irán a Florencia en el cíclico transcurrir de la novela; hay también principio y fin: se ven nacer a los hermanos en el recuerdo de Tata Candá y se ven morir (huir, desaparecer, en una de las posibilidades de Guido); y este sentido de lo circular, como proposición para lograr nuevas técnicas literarias, se encuentra en las palabras de Su Ilustrísima al padre Urbino: "El círculo es mágico... es infinito". "Es necesario creer en las cábalas". Y uno se pregunta, ¿para qué? Porque, contestaría Lisandro, las novelas actuales se han vuelto convencionales, demasiado lógicas en sus procedimientos, y hay, por lo tanto, que regresar al caos germinativo para conseguir un mundo nuevo. "Hemos organizado demasiado el caos de la creación. Es necesario organizar el desorden del primer día del Génesis". Para lograr esto no sirve la lógica convencional, sino la magia, la cábala. "Nosotros, dice Su Ilustrísima, debemos magnetizar el espacio, sumergirnos en un infinito entrecruzar de caminos sin salida..." "Todo se somete al tiempo. Para consolarse de la tiniebla (lo convencional muerto que no arroja luz) hay que acudir a la tiniebla (caos inicial)".

Una vida, parece decirnos el autor, es un conjunto de circunstancias contemporáneas a una circunstancia determinada (el haber nacido varón, al ser sacerdote, el ir a Florencia. . .). Este conjunto, paradójicamente, se precede a sí mismo, porque cuando conocemos una cosa es porque previamente conocimos otras que la antecedieron y formaron: la pre-cosa kantiana. Una cosa, decía Kant, antes de ser ella misma ha sido sus condiciones de posibilidad. Es decir, conocemos la cosa porque hemos conocido las precosas; y conocemos las precosas porque conocemos la cosa. Este problema forma parte del famoso e inmortal *regressus in infinitum*, que incluye las famosas paradojas estudiadas por el Círculo de Viena.

Pero, ¿esto es lícito o ilícito de hacer; honesto o deshonesto; verdadero o falso? "Las cosas no son por naturaleza honestas ni deshonestas", responde Marco Aurelio. "Cada uno de nosotros cree ser siempre el mismo; y somos uno distinto con cada persona", Pirandello. "Yo no soy lo que soy", dice Shakespeare. Entonces, ¿qué somos para el autor de *Pasión de Urbino*? Posibilidades. Posibilidades de ser esto o de ser lo otro; o de que ocurra tanto esto como lo otro. La criada Sibila dice que Fabiola no se ocupa de Machayo; y Fabiola dice, acto seguido, que sí, que ella es una buena madre. ¿Cuál de las dos dice la verdad? Lo mismo una que la otra puede decir la verdad, parece decirnos el autor, pero en realidad esto no tiene importancia: una buena novela no descansa sobre estos valores.

Muchas obras del Renacimiento usaban un procedimiento de doble fondo. En un bajorrelieve podía verse a Dios Padre sacrificando a Su Hijo a los hombres; y más abajo a Abraham sacrificando el suyo a Dios.

Hamlet sufre porque su tío Claudio mata a su padre el rey; y Laertes sufre porque Hamlet mata a su padre Polonio. De la misma manera, las partes de *Pasión de Urbino* (monólogos de Sibila y Fabiola) se corresponden con el todo. Es asombroso el perfeccionismo de Lisandro Otero.

