

LEER ES TOCAR UNA PUERTA. ENTREVISTA A OCTAVIO ARMAND

Johan Gotera
Boston University
johangotera@hotmail.com

EL TALLER, SIEMPRE, HA DE SER LA VIDA

El retrato de Octavio Armand que entrega Lorenzo García Vega en sus memorias es el de un joven exacerbado y delirante, cuyo «perenne saltimbanquismo verbal» podía ser apenas silenciado por el ruidoso paso de un tren aéreo que atravesaba algún «barrio feo» de Nueva York. Eran los años setenta y, de espaldas a la gran ciudad, los dos poetas exiliados repetían tarde a tarde el camino hacia la Casa Wong para trazar de nuevo a Cuba, territorio perdido y en movimiento. En esa fonda regentada por un chino que había estado en Guantánamo pudo haberse iniciado la conversación que el poeta sostiene ahora en un café de Caracas, cuarenta años más tarde. Inagotable y borrada, la cartografía incesante de la memoria sigue ocupándolo con la ansiedad de un arqueólogo sobre el mar.

Nacido en Guantánamo el 10 de mayo de 1946, el poeta Octavio Armand ha vivido desde los 14 hasta los 40 años en Nueva York y desde los 40 hasta sus actuales 66 en la capital venezolana. En la primera, funda la prestigiosa revista *Escandalar* (de 1978 a 1984) y descansan las cenizas de sus padres. En la segunda, publica la mayor parte de su obra y nace Julia Cecilia, su única hija.

Las zonas más raras de su poesía no han sido del todo exploradas y su ensayística lo consagra como a uno de los maestros del idioma. Su obra llamó la atención de Octavio Paz, Severo Sarduy y Cabrera Infante, entre otros, y de los argentinos Reynaldo Jiménez, Luis Justo y José Antonio Vasco.

La conversación recogida a continuación tuvo lugar en el café que Armand visita diariamente –siempre la misma mesa del rincón– a pocos pasos de su apartamento en Caracas, y fue corregida luego por correo electrónico.

En poesía, algunos de los libros publicados por Armand son: *Clinamen* (Kalathos, Caracas, 2011); *Biografía para feacios* (Pre-Textos, Madrid, 1980) y *Cosas pasan* (Monte Ávila Editores, Caracas, 1977). En ensayo, *Horizontes de juguete* (Tsé-tsé Editores, Buenos Aires, 2008), *El aliento del dragón* (Casa de la Poesía Pérez Bonalde, Caracas, 2005) o *Superficies* (Monte Ávila Editores, Caracas, 1980). Recientemente aparecieron en Madrid sus memorias *El ocho cubano*, publicadas –al cuidado del poeta Santiago Méndez Alpízar– por Eforj Atocha Ediciones, sello bajo el cual también apareció un estudio sobre su poesía, titulado *Octavio Armand contra sí mismo* (Madrid, 2012). Las referencias de García Vega sobre Armand se encuentran en *Los años de orígenes* (Monte Ávila, Caracas, 1979; reeditado en Buenos Aires por Bajo la luna, 2007) y en *El oficio de perder* (Ediciones Espuela de Plata, Sevilla, 2005).

¿DEBE EL POETA DECIR LA VERDAD SOBRE SÍ MISMO?

Platón excluye a los poetas de la república por considerarlos farsantes: empeñados en agradar a la parte débil del alma, se alejan infinitamente de la verdad. Por lo tanto, resultarían incapaces de conocerse a sí mismos, como recomendara Sócrates. Su propia verdad les sería tan ajena como el infinito que los separa de ella.

El poeta dice o trata de decir precisamente lo que no se debe o no se puede decir. Dice su verdad en la verdad del lenguaje. Termómetro y sismógrafo, pero también fiebre y terremoto, supone la conveniencia de un lector Fahrenheit y un lector Richter, pues hace un objeto verbal que es un acto verbal: dice, se dice, se desdice, se contradice, todo en el esfuerzo por vivir y escribir la verdad.

Ni confesión ni autobiografía, al poema se asoma un yo que es una tercera persona. Sólo así podrá el lector ver su propia imagen al asomarse al azogue del poeta. Esa tercera persona del poema es el lenguaje, el inconsciente del lenguaje. En fin, con Sir Philip Sidney, creo que el poeta es el menos mentiroso de quienes ejercen el oficio de escribir. Subrayo la palabra menos. El poeta es el menos mentiroso. La verdad nos queda grande a todos.

¿CUÁLES SON LAS HERRAMIENTAS DEL POETA?

Acabo de mencionar a un inglés: Sir Philip Sidney. Menciono a otro: Percy Shelley. Ambos, aunque siglos aparte, se sintieron obligados a defender la poesía. Si para Sidney el poeta es el ser menos mentiroso, para Shelley es el más imaginativo. La poesía –y aquí expreso sus páginas con los ocho tentáculos de un pulpo minoico– es expresión de la imaginación. Tomémosle la palabra: la herramienta fundamental del poeta es la imaginación. Aquella despertada por el propio lenguaje y sus dones; avivada por las sorpresas de la tradición que se hace siglo tras siglo, día a día; y por supuesto, apoyada en la vida. Esto último no debe quedar como un detalle. El taller, siempre, ha de ser la vida.

¿CUÁL ES EL PUNTO DE VISTA DEL POEMA?

El del ciego, el del vidente, el del soñador, el que ve con el laberinto del oído y oye con la niña del ojo, el tú del yo. El punto y seguido. El punto y aparte. El punto final.

¿ES POSIBLE LA RELACIÓN ENTRE POESÍA, ODIO, RABIA Y CRIMEN?

Por supuesto. Preguntárselo a Villon, al Otelo de Shakespeare, a Catulo, ese otro celoso, o a Nerón.

SIN SER FÚNEBRE, EN ALGUNOS POEMAS SUYOS HAY LÁPIDAS, CEMENTERIOS, EPITAFIOS. ¿QUÉ REFLEXIÓN LE SUSCITA EL LENGUAJE DE LOS MUERTOS?

No creo que haya semejanza entre el lenguaje de los vivos y el lenguaje de los muertos. Excepto cuando la lengua de los muertos está más viva que la de los vivos, lo cual suele suceder, y entonces uno siente que el español es un pompeyano tardío y aún medio enterrado. Una ruina del latín.

¿QUÉ SENTIDO TIENE LA HISTORIA PARA USTED? ¿CUÁL ES SU SENTIDO DEL TIEMPO?

Las lecciones profundas de la historia las da la arqueología. Más provechosas sólo se pueden esperar de la paleontología y la geología. ¿Mi sentido del tiempo? Algunos amigos suelen preguntarme la hora; otros, el día; los más íntimos, me preguntan el mes. Mi hermano, a veces, me ha preguntado por el año. Yo siempre los remito al calendario maya, mucho más confiable que los relojes suizos y que yo, que he llegado tarde a mi infancia y a mi vejez. Soy un joven póstumo y una momia prematura. Ahora mismo acabo de ver el reloj: son las 8:12 pm. Pero no estoy seguro del día. Creo que es 1º de noviembre.

¿EL EXILIO LO HA CONVERTIDO NECESARIAMENTE EN UN ARQUEÓLOGO DE LA MEMORIA?

El pasado es lo único que no pasa, lo único que nos pasa, sobre todo a los exiliados. Excavamos en el tiempo, en la distancia, como si tuvieran superficie y profundidad. Lo que para otros es horizontal y se pierde en el flujo del espacio y el tiempo, para nosotros es vertical, material, persistente. Las nueve Troyas son una sola: la de Odiseo y Aquiles, la de Helena y Paris, la de Héctor y Menelao. Somos Homero y construimos y reconstruimos la ruina como poema, para habitarla, para destruirla, para que Schliemann sepa que en Hisarlik desenterrará un fuego.

¿CÓMO VIVE UN CUBANO DEL EXILIO EL ACTO DE FUMAR PUROS?

Lejos en su aquí de espirales. Celebrando el poema del fuego, el poema del humo, la escultura de ceniza. Silencioso, callado, mudo.

EL ERROR, LA RUINA, LA INCOMUNICACIÓN, ¿PUEDEN LLEGAR A SER FUENTE DE LA POESÍA?

Hace años, el diagnóstico de un mecánico me asombró. A mi carro le fallaba la cadena de los tiempos. Hasta entonces yo había pensado que ese pobre Ford había sido fabricado en Detroit. Sólo entonces supe que era tibetano. ¡Con cuánta alegría recibí la noticia! Del Asia, de Lhasa, de la morada de la nieve, mi carro recalentado. El mecánico me pareció un bonzo. Quizá lo había puesto en mi camino Severo Sarduy para que me tradujera al sánscrito. Total: no me costó nada

el carísimo arreglo. Pienso que, en realidad, sólo pagué por el maravilloso instante de incomunicación. Sí, la poesía puede surgir del error y hasta del terror, de la belleza y la fealdad, del placer y el asco, de la ruina que nos arranca de la rutina y hasta de la rutina si nos obliga a soñar aventuras y héroes entre los párpados abiertos, entreabiertos o cerrados.

¿QUÉ PUEDE APRENDER EL POETA DE LAS MATEMÁTICAS?

Todo, cualquier cosa. Hay poesía en todas partes y en todas partes se debe aprender poesía o el poema será, por tarea incestuosa, raquíto. Hay poesía en las partes del cuerpo y en las partes de la oración. Estética, no estítica; curiosidad, nunca rutina ni troquel.

Durante mis aventuras con el cálculo, en el año de matemáticas que cursé en Rutgers, yo sólo aprendí poesía. El concepto del límite me enseñó a mentir menos, cuestión que considero fundamental en cuanto hago y digo, sobre todo al tratarse de un poema. Suficiente prueba, esta carambola de mi formación o deformación, de un posible vínculo entre matemáticas y poesía.

En mi infancia, además, viví un conato de estas relaciones peligrosas. Postulaba entonces, como irrefutable teorema, que la mitad de ocho era evidentemente tres y no cuatro, como insistían el libro y su clon, la maestra. Ya entreveía puentes entre las ciencias y las artes, sólo que en aquella ocasión mi puente, mi gran puente, fue más bien una cuerda floja, pues yo dividía el número ocho exactamente por la mitad, como se me pedía, pero lo hacía por una tabla de división personalísima y visual. O sea, escribía el número, más bien lo dibujaba, y luego lo separaba por un corte sensual, casi quirúrgico, hasta mostrar cómo a partir de ese ocho barrigón llegaba a dos tres enfrentados y muy esbeltos aunque bastante jorobados. Gracias a las mitades del ocho fui Picasso. El número era un dibujo, y mi aritmética, cubista.

¿CON QUÉ POETAS SE SIENTE MÁS A GUSTO?

Con los que me intrigan, me maravillan, me retan, mostrándome que lo que soy y lo que digo es poca cosa, y debo contradecirme, borrar, crecer. Ser más y menos. Ser otro.

¿QUÉ SE ESCONDE EN LOS ERRORES GRAMATICALES Y ORTOGRÁFICOS DE CÉSAR VALLEJO?

En ellos se oculta y se revela Vallejo.

¡Viban los compañeros! es un grito escrito en el aire con el dedo. *Viba* con b de buitre, no de burro. *Viba* que vibra. B campanada. B de valiente y de bueno. De basta ya y hasta cuándo.

El haber de Vallejo es el dolor. Le duele Dios, le duele el prójimo, le duele su *pellejo*, como dice de sí por suplencia casi homónima en *Sermón sobre la muerte*. Su nombre disfrazado en un cambio de letras, mutación de una vocal y una consonante, pero repicado en contundente rima consonante por el despectivo afectuoso, conmovedor. Barro se llamó otro poeta, aunque se llamara Miguel. Coetáneo y correligionario del peruano, Miguel Hernández cambió su nombre de pila mezclándose como agua y tierra, humilde pero tremenda síntesis de esa agua bendita y tierra no menos bendita que era su España.

En ese espejo que es el nombre propio, como si adivinara los violentos y deformantes retratos de Bacon, Vallejo se ve como piel separada del cuerpo. Es como si quisiera soltar el apellido, desollándose, quedando en carne viva o marimba de huesos. ¡Qué imperial este César! ¡Cuánta púrpura humillada! ¡Cuánta quena en un par de letras! Este César Bautista rima su apellido y se lo quita. Es como si él mismo se decapitara sin Idumea. Héroe sin hache y sin Herodes, Herodías ni Salomé.

Su socrático no saber lo multiplica, enriqueciéndolo con su único oro siempre abundante, el oro de no tener. El haber de su *Hay* es un verbo impersonal que se conjuga como una personalísima exclamación. Gramática expresionista: hay es ay. La hache muda es un grito, como el de Munch, como la queja martillada en una siguiiriya. Ortografía manifiesta y subyacente, latente, inconsciente, de H muda y Ay gemido en flamenco y con hortografía gitana, mala, pésima ortografía ambrienta que se come la hache en el laberinto del oído y la restriega en el ojo; estructura ausente pero implícita, ensordecedora mudez del caracol vacío pero lleno de marea alta, ay ahí aun donde no hay ay.

¿CON QUÉ OJOS VE LA TEORÍA UN POETA?

Con los ojos cerrados. O con un telescopio. Porque el poeta es absolutamente meteórico y sueña la teoría a enormes distancias, mucho antes de que amenace con estrellarse contra el poema o luzca sus galas en las pasarelas de sesudos modistos franceses.

¿QUÉ LE EVOCAN ESTOS NOMBRES?

Severo Sarduy: Valiosísimo documento cubano.

Octavio Paz: La Pirámide del Sol.

Epicúreo: Vivir oculto, ser menos.

Calígula: Maestro de discípulos poco aventajados, salvo raras excepciones, como Hitler o Stalin.

Fidel Castro: Comediante en Jefe durante el Reino del Error y chef del Che, autor de la *Castronomía cubana del Período Especial*.

James Joyce: Inglés con *English*, carambola de billar, metamorfosis, mariposa.

José Martí: El que no le niega un resto de dignidad ni a Masabó [un violador que iba a ser fusilado]; el tribuno que se muerde la lengua y deja los dientes clavados en su última palabra.

EN EL FONDO, EN EL CENTRO, ESTABA LEZAMA

Para sortear unos años que parecían espectrales y como detenidos ante el umbral de una isla, Octavio Armand y Lorenzo García Vega escribieron cada cual a su modo la historia de una conversación. «Juntos, Octavio y yo», dice García Vega al referir el exilio de aquellos años, «estuvimos de espaldas a New York, o sea, estuvimos casi sin salir de la calle fea del barrio feo donde, tarde tras tarde (...) fuimos a tomar café a la fonda, la Casa Wong, del chino que había estado en Guantánamo» (García Vega, 2005, pp. 485-489). Los pormenores de aquella conversación aparecerían, primero, en *Los años de*

orígenes (1979), de García Vega y luego en *Superficies* (1980), de Armand. Antes de su publicación, el primero fue un libro muy conversado, y Armand no sólo sería el testigo interior de aquel diálogo incesante —que se convertiría más adelante en el libro que arrojaría una luz distinta sobre el origenismo—, sino que además llegó a sugerir la inclusión de algunos de sus capítulos («La opereta cubana en Julián del Casal», por ejemplo, o aquel en el que el más joven de los originistas emprendiera su *reverso* autocrítico).

«He aprendido mucho de Cuba con Lorenzo», decía por su parte el joven Octavio, «en conversaciones que comienzan aquí y terminan allá», «porque aquí, en Queens, en ciertos momentos, estoy en Cuba» (Armand, 1980, pp. 172-173). Eran los años setenta y ambos poetas del exilio cubano practicaban la compleja labor de aferrarse a una efímera nacionalidad, sostenida precariamente en la indagación del espíritu común y los laberintos del idioma. Reconozcamos en esa labor un esfuerzo ético que es al mismo tiempo un acto de desesperación: patología y fe de anclarse a una isla abolida en la que se permanece sin estar.

A instancia de García Vega, Armand lee *Paradiso*. «Leí *aquello* como cordialidad, como algo de cierta intimidad», «como documento». Antes habían hablado del *reverso* de *Paradiso*, «su infierno humano, tan laberíntico y a la vez desolado como su esplendor verbal». Pero Armand, ahora, estaba a punto de descubrir por sí mismo que «en el fondo, en el centro, estaba Lezama».

Cuarenta años más tarde de aquella inacabable conversación, volvemos a encontrar a Octavio Armand para seguir hablando sobre el más importante novelista cubano. A pocos pasos de su residencia en Caracas, en el café que el poeta visita todas las tardes, lo interrogo nuevamente y sostenemos otra charla *regulada* por Lezama.

LEZAMA LIMA DETIENE ABRUPTAMENTE EL CURSO DE SU *PRELUDIO A LAS ERAS IMAGINARIAS* PARA ANOTAR UNA SORPRESIVA OBSERVACIÓN: «ESTOY EN UN CAFÉ, DE LA MESA DONDE ESTÁN APOSENTADOS LOS JUGADORES, SALE UNA VOZ: ‘TODO EL QUE TIENE UNA NOVIA CHINA TIENE BUENA SUERTE’. ¿PODEMOS INTERPRETAR LA DESLUMBRANTE FRASE COMO UN DATO SIMULTÁNEAMENTE HISTÓRICO, RACIAL, SEXUAL Y POÉTICO? ¿QUÉ PODRÍA HABER INTUIDO LEZAMA EN ESA ENIGMÁTICA ASEVERACIÓN? (LEZAMA DICE QUE ESCUCHÓ ESA VOZ EN EL AZAR DE UN CAFÉ Y QUE NO PUDO IDENTIFICAR DE DÓNDE PROVENÍA).

Voy a hacer, yo también, un preludio. Creo que Lezama utiliza la palabra *preludio* específicamente en una de sus acepciones: composición instrumental de gran libertad formal ejecutada antes de una obra. Aquí está la clave de sol para alumbrar el episodio que tanto te ha gustado. Una voz al azar, anónima. Una frase desnuda sin el disfraz determinante fijo de un rostro. Algo sucede, en aquel café habanero que tiene el encanto del ruiseñor invisible que inspiró la oda de Keats. La frase, en su azar sin rostro, tiene una raíz humana a la vez inmediata y remota, como el trino del pájaro que según Keats ha sido uno solo, único e inmortal, desde siempre. Lezama escucha, en esa frase y su dejo cubano, un trino insular. Un jardín invisible pero cadencioso que lo imanta como si fuera eco de la sangre, acorde de la estirpe. Azar de una frase que el poeta, embelesado, recibe como expresión atávica. Jugando con las palabras, en metátesis, diría que ahí lo incondicionado se trueca en causalidad genética: a,z,a,r es r,a,z,a.

Espesemos el caldo con una vieja canción que me conmovía de niño y que –por favor, no decírselo a nadie– todavía me hace recordar pañuelos. Esa canción, que seguramente también había conmovido a Lezama, como a todos los cubanos, dice así:

Hace falta, señores, una voz,
ay una voz,
la de aquel sinsonte cubano,
la de aquel mártir hermano,
que Martí se llamó,
ay se llamó.

Penitenciales, aquel coro de frases y voces recogido en *Superficies*, parte de este trino que es un treno y lo sigue de inmediato una cita de *Rostros del reverso* de Lorenzo García Vega, que a su vez desemboca en palabras de Raymond Radiguet: «Más que los rasgos, la voz acredita a la raza».

Nuestro sinsonte es el equivalente criollo del ruiseñor de Keats. Tiene un canto melodioso y rico en tonalidades que enriquece imitando sonidos y en la espesura se embelesa con voces ajenas que de inmediato incorpora. Exactamente lo que hace Lezama en el café habanero, donde un *jugador* –subráyese la palabra– suelta los dados de la frase. En este sentido, *Tres tristes tigres*, compendio de voces cubanas –constelaciones entonadas por la noche habanera–, más que una novela o un libro, es un sinsonte.

Ahora, a la frase: «Todo el que tiene novia china tiene buena suerte», luego resumida en «Novia china, buena suerte». Lanzo dados, conjeturas. Primero, como pie de página: en el episodio del café se preludia *La biblioteca del dragón*, un capítulo de *Las eras imaginarias*. Dato histórico: los chinos, como también algunos indios yucatecos, llegan a Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX para sustituir esclavos negros, cuya trata era perseguida. Llegan como trabajadores sujetos a contratas. Sin eufemismos, llegan como esclavos contratados. Y decisivo para acercarse a la frase en cuestión: llegan hombres exclusivamente. Chinos sin chinas. Tener una novia china, pues, en aquella población de machos amarillos sin hembras del mismo color, es como tropezar con un girasol de Van Gogh en *La ronda nocturna*, de Rembrandt. Por eso subrayo que el autor anónimo de la frase es un jugador. Decir novia china al menear el cuero, si es que acaso jugaba cubilete, era invocar el favor de los dioses. Datos sociológicos: los chinos son muy dados a los juegos de azar. De hecho, en Cuba una de las causas más frecuentes de suicidio entre ellos era el juego, la apuesta impagable. Poner la novia china en boca de un jugador es colocar la gracia de la frase en el azar, en el juego, que en la isla contaba con una herramienta muy popular: la charada china. A la resonancia de lo oriental como río de corrientes favorables se suma el médico chino, por ejemplo, instancia superior en la medicina popular. De un caso desahuciado se decía «esto no lo cura ni el médico chino». La corneta china –según Severo Sarduy, el instrumento aglutinante de la música de nuestros carnavales– es el muecín de la conga santiaguera. Mucho tenía que ver con sus extrañas notas, y poco con las japerías de Julián del Casal, *La comparsa de los kimonos* o *La kimona china*, estrenada en los carnavales de 1950. De aquella década del cincuenta, también, una cancioncilla de poca resonancia pero que sonó mucho: «*Cuando te digo china, china,/ chinita de mi alma,/ tú me contestas/ chino de amor...*». Dato culinario y último: el lechón en caja china, plato criollísimo. Caja por cierto tan criolla como la guayabera. Quizá el nombre deba algo, por la cocción de azotea, al I-Ching, donde *Li*, Fuego, puede aparecer arriba o abajo en los hexagramas.

LOS CHINOS Y SUS JUEGOS DE AZAR, ¿SON UN EMBLEMA DEL EXILIO? ¿QUÉ PAPEL JUGARON LOS CHINOS EN LA HISTORIA CUBANA?

Las primeras páginas de la historia de Cuba parecen soñar ideogramas, pues al llegar a la isla Colón creyó estar en las tierras

del Gran Khan. Así, confundidos sus oros desde 1492, la fábula y la historia riman en el imaginario criollo a lo chino y lo cubano. Esas rimas, siglos después, serán confirmadas por la sangre en el arte y la novela. *La jungla* de Wilfredo Lam parece deletrear al óleo el bambú de la acuarela china desde una manigua tan nuestra como amazónica; y ya desde *Gestos*, su primera novela, la escritura de Severo Sarduy tiene la decidida espontaneidad del trazo caligráfico oriental. Hay una Cuba china antes de que hubiera chinos en Cuba. ¿Curioso, verdad? No menos sorprendente es la participación de los chinos en la causa de la Independencia. Recién llegados a mediados del siglo XIX se incorporaron al ejército mambí, donde participaron con entereza. Motivo de orgullo, esta entrega, para quienes con absoluta razón podían decir: «Ningún chino fue traidor». Lanzo un recuerdo de mis lecturas de juventud, con las cuales trataba de conservar raíces cubanas en tierra ajena: la masacre de Olayita. Vengando una derrota, tropas del ejército español masacraron a unos culis, seguramente por considerarlos simpatizantes del enemigo. Los cuerpos aparecieron como momificados bajo el techo de zinc de un depósito. El sol los desecó. El amarillo los conservó. Una lealtad del color.

En cuanto a sus juegos de azar como posible emblema del exilio, te invito a visitar el Club Social Chino de Caracas que está en El Bosque, muy cerca de *La jungla* de Lam. Hace muchos años pedí permiso para pasar a la sala donde los viejos se turnaban el *mah-jong*, un juego de mesa que consta de 144 fichas como de dominó que parecen hablar mandarín cuando entrechocan con algarabía al ser mezcladas, o cuando, colocadas con brío sobre la mesa, recuerdan al Emperador Qin Shi Huang. Al jugar *mah-jong*, a miles de kilómetros de China, en Caracas, en París o en Guantánamo, ficha a ficha, los chinos construyen y reconstruyen la Gran Muralla. ¿No crees que esa evocación equivale a una conmovedora destrucción de la distancia? Es como si cada jugador quisiera encerrarse tras la muralla. Estar adentro por fuera. Ser centro desde la circunferencia. Un Escher chino y también, ¿no?, una definición del exilio.

LEZAMA Y FIDEL... ¿QUÉ OCURRIRÍA EN EL ENFRENTAMIENTO DE ESOS DOS PROYECTOS CUBANOS? USTED HA DICHO QUE LEZAMA REPRESENTA, RESPECTO AL LENGUAJE, UNA ESPECIE DE ASALTO AL CUARTEL MONCADA.

Ya se enfrentaron; y el líder se impuso a los líderes, la oratoria a la poesía.

En 1961 Lezama coloca a la revolución en las eras imaginarias. La esperanza que representa, no sólo en Cuba sino en todo el continente, quizá en el mundo entero, despierta en lo cubano promisorias coincidencias con lo egipcio, lo chino, lo etrusco como elemento germinativo. Lezama, que concibe la cultura como incorporación, asume a la revolución como alimento de hechizo y de luz. Nada faraónica, aún no momificada, brilla la posibilidad infinita. Por eso, sin mencionar a Castro, nombra a Martí. Lo pone en el umbral como una seña y una señal para orientar el retorno de lo que llamó la pobreza irradiante.

Castro nada entiende, por supuesto, de eras imaginarias. Inmediatamente saca a la revolución de ese horizonte voluptuoso y germinativo y la pone en el suyo, uno a la medida, exclusivo. En ese mismo año, 1961, asfixia a la cultura cubana con sus *Palabras a los intelectuales*. Suya es una nada imaginaria Era del Caballo, como a él le dicen o decían por ser el número 1, que es Caballo en la charada china; aunque desde hace unos años habría que hablar más bien de la Era de la Recua o del Centauro, puesto que ahora el poder se extiende dinásticamente a través del hermano, y ya no se sabe ni entre qué patas ni en qué manos estamos. La revolución ha degenerado en monarquía y la monarquía en dinastía. Francia ya no tiene luises, pero Cuba y Corea del Norte sí.

El asalto al Moncada de Lezama vislumbra una Cuba imaginaria pero posible y ciertamente deseable. Lamentablemente, el otro asalto al Moncada, el del 26 de julio de 1953, al cabo de casi seis décadas y más de medio siglo de uso y abuso de poder, no permite soñar a Cuba como era imaginaria. El comandante, general, primer ministro, presidente, orador, decorador, criador de vacas lecheras y experto en todo, se ha metido a Cuba en el puño. Y en el bolsillo.

USTED HA LEÍDO A LEZAMA LIMA COMO UN DOCUMENTO CUBANO, ¿SE PUEDE LEER LA FICCIÓN COMO DOCUMENTO Y EL DOCUMENTO COMO FICCIÓN?

No sólo en el caso de Lezama y de Cuba. El criterio rige para toda nuestra América. Hay que aplicar un principio de simetría inversa: nuestros archivos documentales, desde las partidas de nacimiento personales a las partidas de nacimiento colectivas, o sea, las constituciones, son obras de ficción; y por contraposición en nuestros archivos literarios abundan los documentos.

Así hay que leer la tradición para no traicionarla ni ser traicionados por ella. De lo contrario, viviremos siempre la tradición como traición, reflejándonos en un azogue que nos empaña, que nos engaña. Para comprender a la Cuba de las décadas de 1940 y 1950 hay que interpretar la Constitución de 1940 como folletín de Corín Tellado, y a *Paradiso* como boletín del tuétano insular, su intimidad. Por una parte, la historia jamás verificable en los hechos, la historia como histeria; y por otra parte, y muy aparte, la otra historia, una cotidianidad rimada con los zaguanes y traspatios de nuestra infancia, los traspies de la juventud, la madurez negada por el culto al mármol. Las consignas, de un lado; del otro, los signos.

Al leer mi partida de nacimiento me di cuenta de que en realidad yo no había nacido, que jamás podría nacer, que el copulativo lenguaje de la municipalidad me convertía en ficción. Si he nacido, fue en un poema o en una carta, acaso en una conversación; y si aún estoy por nacer, confío mis nueve meses a la lengua madrepora y rezo al cielo de la boca.

¿QUÉ DISTANCIA HAY ENTRE LEZAMA Y WHITMAN, ES DECIR, QUÉ DIFERENCIA ESTABLECE LA HERENCIA LATINA Y LA ANGLOSAJONA?

Cuando leo a Whitman, prefiero a Lezama. Cuando leo a Lezama, prefiero a Whitman. Con evidente torpeza trato de decir que son tan incompatibles como necesarios. «*Simplicity is the glory of expression*», según el americano. Decía el cubano, y precisamente en *La expresión americana*: «Sólo lo difícil es estimulante». Ya ahí, y con sus propias palabras, señalo diferencias, distancias acaso insalvables. Whitman no quería cortinas –ni una siquiera– entre él y sus lectores. La prosa y la poesía de Lezama son cortinas. Las negras y moradas cortinas de la casa de D'Annunzio, las pesadas cortinas del cuarto de Proust, o aquel colmo del cortinaje que señalara Plinio en un cuadro de Parrasios, donde sobre la tela se representaba nada menos que un trozo de tela. Una tela sobre la tela, una tela que cubre todo el lienzo, todo el espacio de la representación, como si se tratara de ocultar la verdadera imagen ahí supuestamente representada, pero también ausente. La tela como telón. Con su potencial imagen dentro de la imagen, pero también fuera, especie de ultrabarroco teatro fuera del teatro, Parrasios vacía la obra de su espectacular telón. La obra sobra. Con Lezama el espectáculo comienza en el fantástico telón de palabras, pero no termina ahí.

Para llegar de Whitman a Lezama, o de Lezama a Whitman, como si fueran las orillas de un mismo río, habría que empalmar el macizo Puente de Brooklyn que el norteamericano vio desde Manhattan o desde el ferry mientras cruzaba el East River, con un gran puente que debemos a la imaginación de Lezama. Como los jardines invisibles de su noche insular, se trata de «un puente, un gran puente que no se le ve».

Empalmar lo visible y lo invisible, hacer visible lo invisible y fundir el hierro del puente en la transparencia del viento que lo atraviesa, es un imposible que bien vale la pena intentar. Quien acepte ese reto debe recordar que detrás de Lezama está Santo Tomás, el altar católico, la confesión auricular, Góngora, Felipe II y la Gran Armada, el barroco, la Contrarreforma, Martí y Casal, la Constitución de 1940, la frustrada república de Cuba; mientras que detrás de Whitman hay Lutero, Drake, Woolman, Lincoln, federalistas, la Constitución de 1787 con sus enmiendas, Emerson y su *self-reliance*, la Declaración de Independencia, el Wild West y la Colt .45. En fin, uno cuenta con el Puente de Brooklyn y el otro con un puente, un gran puente que no se le ve. Por supuesto, no jerarquizo; defino, distingo.

LEER ES TOCAR UNA PUERTA

Octavio Armand, como ensayista, parece desarrollar en su prosa las promesas del novelista, esbozar el puente por el que fluyen las más extrañas afinidades y ponderar, al mismo tiempo, las menos averiguadas asimetrías. Así se abre paso en la historia de la cultura, para señalar —en un paisaje aparentemente desorganizado— las series de lo dispar y lo coincidente; y desbordar, a fuerza de intuición y erudición, los marcos previsibles del saber institucionalizado. De ahí que Severo Sarduy percibiera en su prosa los atributos del alfil, la audacia de un pensamiento en diagonal, «una pedagogía inédita, abstrusa, sin hilo, constituida toda de *espejismos semánticos*», «como si las ideas se sucedieran en virtud de una similitud invisible» (Sarduy, 1991, p. 329). Para leer al *Quijote*, estudia, por ejemplo, los tratados de psiquiatría del siglo XVII; para llegar a Lezama, tiene en cuenta oscuros significados del mundo egipcio, y para aproximarnos a la geografía naciente de América, recuerda los avances quirúrgicos y anatómicos contemporáneos a Colón.

En el espíritu que recorre su prosa subyace, sin embargo, el deseo del poeta, la mirada lateral y lúdica que desmiente la organización del mundo y cuestiona sus lenguajes. En el deslizamiento de una sílaba intuimos, de pronto, la realización de una justicia poética e histórica. Al desorientado *descubridor* de las Indias le llama en algún momento Cristóbal Locón, poniendo el énfasis en un error que se ha tornado revelador. Para referirse al ex presidente Menem y a su «Menempsicosis» (o la transmigración del alma de un coronel) nos dice, desengañado: «Un talco de bebés para un país decrepito», y al referirse a su isla natal, recordará la maldita circunstancia de estar rodeada de Marx por todas partes. Así vira sus letras, sus barajas, abismando en esos deslizamientos gramaticales los saberes acumulados en el lenguaje. La etimología como locura, la carcajada culta como salida de emergencia. Así sacude, sin desmantelarlas, nuestras ilusiones nacionales, intuyendo un orden inesperado y secreto para avanzar hacia la fascinante síntesis de lo que somos y no somos.

¿HAY UNA ÉTICA DEL LECTOR? ¿QUIEN LEE TIENE EL DEBER DE RESPONDER Y TRANSFORMARSE ANTE LA EXIGENCIA DE LO QUE LEE?

Atreverse a leer es atreverse a escuchar cantos de sirena. Arriesgarse a la locura, como don Quijote. No es lector, no de veras, quien no se deje transformar, quien no sea capaz de ser metáfora. Abogo, pues, por una lectura chamánica. A mí, al joven que fui y que en buena medida sigo siendo, la lectura de *Walden* me transformó profundamente. Según Thoreau, para ser rico, verdaderamente rico, hay que aprender a prescindir. Traducido a Vallejo, esto es exactamente *el oro de no tener*. Nada tengo contra el dinero. Sencillamente dejé de ser, o más bien, nunca llegó a ser una prioridad en mi vida. Emerson, Whitman, Gandhi, Martí, la Biblia, Homero, el Quijote me ayudaron a orientarme en el norte y sur que ha sido mi vida por fuera y en este oeste que soy por dentro. Si suponemos una ética en el escritor, tendríamos que suponerla asimismo en el lector. De lo contrario, la escritura quedaría a medio camino y como leída a medias. ¿O acaso no nos enseñan nada las metáforas, por ejemplo? La metáfora tal cual, más allá de la contorsión que en determinado giro obliga a que el lenguaje diga más o diga otra cosa, sugiere la posibilidad de una transformación radical. De cada palabra hay que aprender no solo su *querer decir*, sino su *querer querer decir*. La

voluntad de decir, de decir hasta el colmo, puede traducirse en voluntad de ser, de ser hasta el colmo. El lenguaje, sobre todo en el poema, es una puerta. Leer es tocar esa puerta. Si el poema se abre, la decisión de pasar o no la tiene el lector, cada lector. ¿Qué hay más allá? Quizá paraíso o más infierno. Jamás olvidar que el poeta o quien se deje guiar por el poeta debe leer pero desatender la advertencia: *Lasciate ogne speranza voi ch'entrate*. Hay que leer y seguir leyendo, abriendo puertas y abriéndose como esas puertas. De lo contrario, no se llega al cielo.

A VECES PARECE QUE SU POESÍA SE ALIMENTARA DE LA DESFIGURACIÓN ANATÓMICA Y DE CIERTA PULSIÓN TERATOLÓGICA, ¿POR QUÉ LE HAN INTERESADO LOS ESPEJOS DEFORMANTES, LAS ESCENAS DE MUTILACIÓN, LA DESFIGURACIÓN O FRACASO DEL LENGUAJE?

Nadie como los ingleses para soñar la pesadilla de la alteridad extrema. En la ficción hay ejemplos inolvidables, como el doctor Jekyll y Mister Hyde, el doctor Frankenstein y su engendro, o el múltiple Dorian Gray; y en la realidad, basta recordar a Jack the Ripper, horrible reverso de algún *gentleman* seguramente normalísimo y comedido a la hora del té. Si bien un francés logra vivir una alteridad extrema durante su temporada en el infierno, y además logra expresarla en su célebre yo es otro, nadie como los ingleses para cuajarla en una sostenida cotidianidad. Pero mucho antes de leer a Stevenson, a la señora Shelley o a Wilde, o saber siquiera de la existencia del desconocido asesino de prostitutas, tuve un asomo de lo monstruoso en imágenes que sembraron en mí simultáneamente, de golpe y sin el organizado flujo de letras y líneas, los desórdenes de la imaginación gótica y la pormenorizada clasificación de la ciencia.

Siendo muy niño, a los seis o siete años, me impresionaron vivamente los libros de medicina que solía mostrarme el novio de mi hermana. Eran textos de genética y dermatología profusamente ilustrados, imagino que para competir anticipadamente con la revista *Playboy*, aunque aquellas ilustraciones de desnudos eran en blanco y negro. Despertaban en mi asombro como de corriente alterna polaridades encontradas, intensas cargas positivas y negativas que oscilaban desde la repulsión al pasmo. Por supuesto, siempre se imponía la curiosidad. No podía apartar la vista del feto cíclope, del torso con ocho tetas o los genitales hermafroditas. Mi propio cuerpo, imagino, quedaba en entredicho. Al menos, malsana curiosidad, lo

sentía amenazado, o como retado, por cuerpos desorganizados, con órganos de más o de menos. ¿A mí me sobraba algo? ¿Me faltaba algo? ¿Acaso podía ufanarme de tener un ojo más que el cíclope, y no exactamente en el medio de la frente sino justo bajo los arcos ciliares, o de contar con un sexo menos y media docena de tetillas menos que aquellos portentos? Las ilustraciones de tanta humanidad abortada, contrahecha, que dejaban a Frankenstein tan redondo y perfecto como un muñeco de nieve, fueron mis primeros verdaderos espejos. En lo deforme busqué mi forma, mi identidad; en los límites sentí mi extensión por dentro y por fuera, como víscera y como piel. Antes de poder decir yo, fui un ellos y un nosotros al margen de las conjugaciones previstas. La *terateia* de los griegos y el milagro de los cristianos se reflejaban en aquellos seres negados al verbo y cedidos al formol como escombros anatómicos, ruinas genéticas, enseres de la teratología y acicates de la imaginación infantil.

¿Cómo no detenerse con igual asombro ante los milagros proliferantes en el cuerpo del lenguaje, sobre todo al tratarse de poesía, cuyos afloramientos sin ellos serían impensables? El ADN verbal está en constante mutación, no coyunturalmente sino estructuralmente; su naturaleza misma es deformante, literalmente monstruosa. Oxímoron, hipálage, metátesis, metáforas son genes del fenómeno. Imá/genes de la permanente dialéctica entre la familiaridad y la extrañeza. Materia prima del poema. La tarea es un toreo con lo impar, con lo informe. Una lidia con miuras que son centauros, como el *snark* de Carroll y el *rodoñol* de Huidobro, o minotauros, cíclopes, cerberos de la imaginación, del inconsciente, de la vida.

¿QUÉ PESO TIENE LA INCERTIDUMBRE EN LA ELABORACIÓN DE SU POESÍA?

La tentación de lo que está más allá en el espacio o el tiempo, más allá de la costumbre y los saberes acumulados, más allá del yo, a lo cual suelo llamar *estética del horizonte*, nos asoma a lo desconocido y lo imposible. Tratar de conocer lo desconocido y hacer posible lo imposible es tarea de todos. Los navegantes del siglo XV y XVI ensancharon enormemente el mar color vino de Homero, enfrentándose a las incertidumbres que hasta entonces se habían llamado Escila y Caribdis, Circe, cíclopes o sirenas. Gracias a sus riesgos y al buen viento en las velas, el mundo conocido creció y llegó a contar con mapas. La entereza de quienes, en el ámbito de la física, las matemáticas o la estadística, no se rinden ante lo

desconocido o lo imposible, ha permitido avances en campos reñidos con la saturación, lo completo, lo exhaustivo. Heisenberg y el principio de la incertidumbre, la teoría de sombras en estadística, el cálculo con el cero como límite, son ejemplos de lo que somos capaces de hacer. En la frontera entre lo palpable y lo oculto, entre lo consciente y lo inconsciente, la ciencia leva anclas, iza velas, adelanta hipótesis, siembra axiomas. ¿Se debe esperar menos de la poesía y los poetas, tan signados precisamente por la imaginación, según Shelley y Coleridge? ¿No te gustaría imaginar que en los huracanes de nuestro Caribe todavía ruge Caribdis?

¿QUÉ VALOR PODRÍA TENER LA SUBJETIVIDAD EN EL ANÁLISIS TEÓRICO?

En Francia, la teoría literaria ha servido como sucedánea de la guillotina para descabezar a los autores. Para acercar el estudio de las letras al de los números, para fundar una ciencia, había que fundir la subjetividad, negar su caos insondable, su azogue. Un *J'accuse* sin Zola contra el yo, como si la soledad de la primera persona no bastara. Eso degeneró en evidentes contradicciones. Así como el poder en manos de marxista-leninistas de toda índole –desde lo castrista a lo maoísta– ha desempolvado al régimen dinástico, haciendo luses versallescos a fieles raúles y fidelísimos *kims*, desde *Tel Quel* y tal cual cátedra, los teóricos autoritarios han decapitado para capitanear, campeando cada vez más libres gracias a las camisas de fuerza que inventan para otros, y sustituyendo con su pontificia autoridad a los otrora autores. La teoría es la verdadera ficción de nuestra época. Catedral argótica, novela de escasa subjetividad pero contada desde adentro, radiográficamente, con una trama de terminologías que desfilan como en pasarelas de Chanel y Saint Laurent, meteoriza a las obras. Las pulveriza. Los tomos son átomos. Yo no me cuento entre quienes creen que la obra sobra. Al contrario, meteórico, y nada teórico, siento que es urgente meteorizar a la teoría.

¿QUÉ DISTANCIA HAY ENTRE LA UTOPIA Y LA RUINA?

Una cortísima distancia infranqueable. Inseparables como el cuerpo y su sombra, pero también de negada convergencia, como flechas disparadas en opuestas direcciones, la utopía y la ruina son las dos caras de una misma moneda. Más bien –pues hay que matizar esta

metáfora, tan gastada como un denario que no haya dejado de circular desde la época de los doce césares— son dos máscaras de una misma moneda: el antes y después de la historia fechada que reconocemos como tal desde el tiempo que vivimos, que sobrevivimos. Rostro o rastro social del tiempo, la ruina nos muestra a la historia como reverso de escombros; la utopía, anverso más allá de la historia o fuera de ella, nos tienta con su promesa de perfección euclidiana.

La Biblia, o sea el Libro, nace de un paraíso arruinado por el pecado original: el Jardín del Edén. La novela moderna también, como la tradición religiosa judeo-cristiana, nace de un paraíso arruinado: don Quijote sueña una utopía caballerescas, agotada ya en la realidad y hasta en la ficción, sólo para hacer el ridículo como caballero —un ridículo maravilloso, ejemplar, desconcertante— en un mundo absolutamente ajeno a sus anticuados ideales. Al darse cuenta de que ha tratado en vano de despertar ruinas ya utópicas, se somete a la realidad, ruina grosera de la que había pretendido escapar. Enloquecido por la lectura, tuvo suerte de morir en su cama y no en una terrible utopía para locos, un hospital de los podridos, tal como se define al manicomio en el entremés cervantino. El propio Sancho, al verlo claudicar como una nota que pasa del andante al adagio y al grave, y deseoso él mismo de sacudirse la realidad, le propone hacerse pastores. Apenas un cambio de géneros, de la épica a la bucólica, de la agitada novela caballerescas a la plácida poesía pastoril. Ambas salidas sin salida, de ida y vuelta al vacío.

Desde la ruina soñamos la utopía; desde la supuesta utopía escarbamos túneles, saltamos desde balcones, nos lanzamos al mar en balsas para escapar de tanta perfección. El hombre nuevo quiere ser el de siempre, viejo, antiguo, el de las ruinas y hasta el de las cavernas si fuera necesario, con tal de no vivir en el cielo prometido. Caerle a mandarriazos al muro de Moro en Berlín equivale a una desesperada y necesaria destrucción de la utopía. Los escombros como salida de emergencia del gulag. Cayó el muro, pero todavía hay Moros en la costa.

Recordemos su utopía: un territorio separado artificialmente de la masa continental. Territorio desterritorializado, isla artificial, *ínsula extraña* como las que menciona Juan de la Cruz en su *Cántico*, cuya simbólica separación, que parece apoyarse en los enormes progresos de la cirugía de la época, nos obliga a recordar otras demarcaciones lamentablemente nada simbólicas: la Cortina de Hierro, la Cortina de

Bambú y, en el caso de Cuba, esa otra *ínsula extraña*, la Cortina de Caña de Azúcar. En todos estos experimentos sociales, la separación artificial resulta imprescindible. Cabe recordar también, como devastadora ironía, que al propio autor le tocó vivir una tajante desautorización: lo decapitaron en Londres en 1535. Por orden del rey Enrique VIII, que no del rey Utopo, su cabeza fue aislada del cuerpo.

¿Acaso no resulta sintomático que escribiera *Utopía* en los años iniciales de la conquista y colonización de América? La primera edición data de 1516, cuando el maravilloso mundo americano empieza a desmoronarse, cuando empiezan a morir sus dioses y están a punto de sucumbir sus ciudades. El trabajo forzado y las plagas ya despoblaban las islas que Colón describiera en términos paradisiacos, utópicos. En 1521, Tenochtitlán se convierte en nuestra Troya. No un caballo de madera, sino cientos de galopantes potros y yeguas cierran el capítulo final de la odisea mexicana. Ni siquiera la espléndida orfebrería azteca sobreviviría. Pues la orden es fundir las piezas, reducirlas a metal, borrar el arte en repetidos y homogéneos lingotes. Así desaparecieron las maravillas que asombraron a Durero. Así también se quemarían los códices, enmudecerían los areítos y se extenuarían las tradiciones. Borrar, tergiversar, vaciar la memoria de los vencidos era la manera de pulverizarlos para que aceptaran como nuevo mundo su mundo milenario. Tendrían el futuro por delante, pero sería el futuro como ruina, como fantasma. En este sentido, Ciudad de México sigue siendo la ruina de Tenochtitlán. Como tantos habaneros y guantanameros, todos los americanos vivimos en ruinas. Construimos ruinas. Somos ruinas, ¿no crees?

LUEGO DE HABER CUMPLIDO LAS DEMANDAS DE LA VOCACIÓN, ¿CÓMO VE EL POETA EL CAMINO RECORRIDO?

A un poeta le resulta sumamente riesgoso volver la mirada. Perdería a Eurídice, si la tuviera, y saldría solo del Hades para ser despedazado. Pero voy a volver la mirada, como el pobre hombre, órfico y culpable, que vuelve los ojos en *Los heraldos negros*. ¿El camino recorrido, preguntas? ¿Y así, en pasado? La vocación cumplida es la tortuga. El poeta solo es Aquiles. La vocación en ciernes es una apuesta creciente. Hay que mantenerla viva sin titubeos hasta que nos viren la última baraja. No importa si gana el que pierde y pierde el que gana. Importa el juego, apostar, como

importa el tercer lado al triángulo y el arco al círculo o a la flecha. Mientras tanto se hace el camino, y no solo al andar, como dijo Machado, sino al dar tumbos, hasta al caerse, pues a veces se va un tanto a ciegas, revoloteando en zigzagues como el cocuyo en la noche o la mariposa en el día. Para reconocer el camino recorrido, el poeta, como un baquiano, debe seguir sus propias huellas, cuestión esta de seguir lo que ha quedado atrás tan eleática y difícil como pisar sombras. Pero sigo. No estoy muy seguro de lo que veo. ¿Son huellas mías o de la tortuga? ¿Qué tal me quedan esas huellas? ¿Me veo en ellas? ¿Me devuelven alguna imagen reconocible? No sé. Quizá queden huellas visibles del camino recorrido en el camino recorrido. Unas cuantas sílabas, alguna prosa, acaso un poema. Otras huellas, muchas más, invisibles y como borrosas, o borradas, habrá que buscarlas en el centro de la Tierra. Algo cóncavo dejan los pasos, algo que resuena en lo profundo pisado, aunque ni se oiga ni se vea. Si alguien me sigue para perderse conmigo, recomiendo que se fije sobre todo en las huellas invisibles.

¿QUÉ SENTIDO GANA LA VIDA FRENTE A LA MUERTE DE LOS PADRES?

Pregunto en paradoja: ¿gana en orfandad? Lezama decía que uno no dejaba de ser niño hasta la muerte de los padres. Tenía razón. Su propio caso resulta conmovedor. La madre, que cada noche le colocaba la almohada al asmático a la altura conveniente, se angustiaba en el lecho de muerte por el desamparo en que iba a dejar al hijo. «¿Y ahora?», preguntaba, «¿ahora quién va a saber la altura de la almohada de Joseíto?». Formulada a una amiga de la familia, María Luisa, esa pregunta le proporcionaría a Lezama una perdurable y fiel compañera. Un matrimonio sin afán copulativo ni propósito genético, pero sí de esmero piramidal en cuanto a las almohadas. En el caso de Lezama, la muerte de la madre significó también una mayor libertad. Viva la madre, *Paradiso* permanecía inédita. Y seguramente así hubiera permanecido, entre otras cosas por ese capítulo VIII que celebraba carambolas eróticas lejos de la atalaya materna y lectora. A cambio de esa lectora única, insustituible, la orfandad le proporcionó un creciente puñado de lectores. Al margen de la sangre se consagró. Pasó del anonimato al canon/imato.

¿QUÉ IMPRESIÓN LE GENERÓ EL ENCUENTRO CON ROLAND BARTHES?

Una sola vez me reuní con Roland Barthes. Fue en el Café de Flore, encuentro propiciado por Severo Sarduy. Estuvimos juntos poco más de una hora. La conversación fue básicamente a dúo cubanísimo en francés, entre Severo y yo, con ocasionales monosílabos de Barthes, quien atravesaba un momento muy difícil por la muerte reciente de su madre. Acabo de referirme a Rosa Lima, la madre de Lezama. El poeta quedó devastado por su ausencia, pero también más libre. La orfandad le permitió arriesgar zonas de su intimidad antes muy sometidas a frenos y riendas. Por lo menos en *Paradiso*, su novela. No sé si Barthes también sintió algo de esa terrible libertad, pues al final de su vida se mostraba deseoso de la novela. Había ido asumiendo más y más su propia subjetividad, como en *Roland Barthes par lui-même*, por ejemplo. Al implacable rigor de un Foucault, obsesionado por la temática del poder y sus causalismos en muy diversos ámbitos, opuso el placer del texto. Padeció una metamorfosis. En su caso, la pasión disecadora y como de remota tercera persona terminó en un vuelo de mariposa. En un frágil yo lepidóptero. Ese fue el Roland Barthes que yo conocí durante una hora y pico en el Café de Flore. Un hombre sumido en el colmo de la subjetividad tras la muerte de su madre, que siempre tuvo sobre la mesa su frasco de aspirina Bayer, del cual, cada cinco o diez minutos, tomaba un puñado de tres o cuatro pastillas. Creo que quería meterse en el frasco y desaparecer. Como un *djinn* al revés.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Armand, O. (1980). *Superficies*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- García Vega, L. (2005). *El oficio de perder*. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata.
- Sarduy, S. (1991). «Un pensamiento en diagonal» en *Revista Iberoamericana*, (p.420). Vol. LVII, Núm. 154, Enero-marzo. Universidad de Pittsburgh.