

Guadalupe Silva

El dragón en la biblioteca

Lezama Lima y la literatura
cubana (1948-2002)

ENSAYOS

•KATATAY•
EDICIONES
DIGITALES

Comité Académico:

Ana Pizarro

Julio Ramos

Emil Volek

José Amícola

Christian Wentzlaff-Eggebert

Jorge Monteleone

Andrea Pagni

Dardo Scavino

El dragón en la biblioteca
Lezama Lima y la literatura cubana
(1948-2002)

KATATAY
EDICIONES

Silva, María Guadalupe

El dragón en la biblioteca: Lezama y Lima y la literatura cubana: 1948-2002 / María Guadalupe Silva - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN: 978-987-46975-2-3

1. Ensayo Literario. 2. Literatura Cubana. 3. Crítica Literaria.

I. Título.

CDD Cu860

El presente libro fue sometido a referato externo anónimo bajo el sistema de doble ciego

© Guadalupe Silva

© Ediciones Katatay

© Julio Bariani

© María Eugenia Dalla Lasta

© Graciela Savino

ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS KATATAY

(C.U.I.T. N°: 30-70990915-7)

Email: contacto@edicioneskatatay.com.ar

<http://www.edicioneskatatay.com.ar>

Diseño Logo Editorial: Julio Bariani

Diseño de Tapa: María Eugenia Dalla Lasta

Diseño de interior: Graciela Savino

Supervisión editorial: Florencia Bonfiglio

ISBN: 978-987-46975-2-3

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

ISBN 978-987-46975-2-3



9 789874 697523

Índice

| | |
|---|-----|
| Agradecimientos | 9 |
| Abreviaturas | 11 |
| Introducción..... | 13 |
| Primera parte: Lezama Lima | |
| 1. La disputa del presente. El debate Orígenes-Mañach . | 23 |
| 2. Un poeta en la ciudad. Crónicas de “La Habana” | 39 |
| 3. <i>Paradiso</i> (i). La novela y el origen..... | 51 |
| 4. <i>Paradiso</i> (ii). Erotismo, literatura, homosexualidad.... | 77 |
| 5. <i>Paradiso</i> (iii). El paraíso ausente | 99 |
| 6. Lezama en los ochenta. Las imágenes posibles..... | 117 |
| Segunda parte: Caminos cruzados del <i>canon cubensis</i> | |
| 7. Barroco americano | 135 |
| 8. “Contra el barroco: Lorenzo García Vega” | 175 |
| 9. <i>El mundo alucinante</i> : construcción de la disidencia.. | 187 |
| 10. Ponte (i). Por un Martí menor..... | 211 |
| 11. Ponte (ii). Un arte de la ruina | 229 |
| 12. La isla erosionada. El proyecto <i>Diáspora(s)</i> | 249 |
| Bibliografía..... | 267 |
| Nota sobre los textos | 289 |

Agradecimientos

La semilla de este libro fue mi tesis de doctorado sobre la obra de José Lezama Lima defendida en la UBA en el año 2005, de manera que la primera persona a la que agradezco todas las puertas abiertas desde ese entonces, es a mi directora de tesis e investigación durante tantos años, Celina Manzoni. Debo mucho también al Grupo de Estudios Caribeños creado por ella en el año 2007, por el constante enriquecimiento de esta investigación y por fundarse en la amistad: Elsa Noya, María Fernanda Pampín, Ana Eichenbronner, Mariela Escobar, María Virginia González, Francisco Aiello, Denise León, Irina Garbatsky e Ignacio Iriarte. Sin la ayuda del CONICET, que me brindó las posibilidades económicas para desarrollar esta investigación, el libro no habría sido posible, de modo que expreso toda mi gratitud y mis votos para que esta prestigiosa institución siga financiando la investigación con un espíritu abierto y plural. Agradezco al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y a su director, Noé Jitrik, por haberme facilitado el contexto para este trabajo y haberme dado la oportunidad de tomar contacto con un grupo de colegas generosos e inteligentes. A Ibrahim Hidalgo Paz, del Centro de Estudios Martianos, por haberme facilitado el camino al comienzo de este itinerario y por los textos indispensables que me hizo llegar desde La Habana. A Carlos A. Aguilera, por su gran generosidad y por el entusiasmo con el que motivó la publicación de estos ensayos. A Teresa Basile, por acercarme a la obra de Antonio José Ponte y por su generosa lectura de mis textos. A Facundo Ruiz, por sus “Barrocos contrapuntos” y sus valiosos comentarios al capítulo sobre barroco americano. A Carlos Battilana, por aquellos memorables diálogos de la época de la tesis. Y desde ya, a Enrique Foffani y Florencia Bonfiglio, por la calidez con la que recibieron este libro en el catálogo de Katatay.

Abreviaturas

- C – Espinosa Domínguez, Carlos (1986). *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana: Letras Cubanas.
- EMA - Arenas, Reinaldo (1997). *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*, Barcelona: Tusquets.
- LH - Lezama Lima, José (2009). *La Habana*, Madrid: Verbum.
- OCII – Lezama Lima, José (1977). *Obras completas*, tomo II, Cintio Vitier (ed.), México: Aguilar.
- OC – Sarduy, Severo (2000). *Obra completa*, Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.), Buenos Aires: Sudamericana (Colección Archivos).
- P – Lezama Lima, José (1993). *Paradiso*, Cintio Vitier (ed.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (Colección Archivos).

Introducción

La metáfora del dragón en la biblioteca pertenece a Lezama Lima. Se encuentra en un ensayo de *La cantidad hechizada*, en el que Lezama define a Confucio como un fundador y a la vez un reinventor de tradiciones. Porque Confucio, escribe Lezama, ha ido en dos direcciones: “ha buscado a lo largo de su vida tanto la gran tradición como los momentos en que esa tradición se rompe o se exceptúa. Él mismo sabe romper la tradición en una forma ejemplar” (OCII: 917). Esa tarea paradójica de construir y al mismo tiempo alterar la cultura heredada, es la que el propio Lezama se dio a sí mismo. Es por eso que el dragón del que habla en ese texto no solo hace referencia a la voluntad confuciana de capturar en la biblioteca un saber “inapresable”, sino que también remite a su propio ideal de escritor como figura difícil de clasificar: un dragón en la biblioteca.

Los ensayos de este libro se interesan en esa figura de lo inasimilable y lo que se resiste al orden. El recorrido que traza va desde fines de los años cuarenta hasta finales del siglo XX, o sea, desde la última década republicana hasta los años de la Cuba postsoviética, con la Revolución de 1959 como hito decisivo en numerosos aspectos. Cada ensayo se concentra en algún texto o conjunto de textos específicos: los debates del origenismo, las crónicas de Lezama, su novela *Paradiso*, *Los años de Orígenes* de García Vega, *El mundo alucinante* de Arenas, *El libro perdido de los origenistas* y *Cuentos de todas partes del imperio* de Ponte o la revista *Diáspora(s)*. Si bien cada capítulo se concentra en alguno de estos textos, a lo largo de este recorrido se van descubriendo conexiones y genealogías que conforman una tradición literaria. En estos caminos cruzados del “canon cubensis”, Lezama surge como una figura insoslayable y al mismo tiempo difícil de dominar. Esa presencia da cuenta de su papel como pieza clave de una tradición cuyas tramas se enlazan de distintas formas con la historia del país. Los ensayos de este libro exploran esas tramas en la medida en que ellas *hacen* a los textos y no son su mero decorado. Se trata de leer

el carácter dialógico de estos fenómenos literarios sin reducirlos a la simple ilustración de un contexto histórico, una querrela o una ideología.

El libro se divide en dos partes. La primera está dedicada a Lezama Lima y la segunda a otros escritores y textos que dialogaron de alguna manera con su obra. La parte dedicada a Lezama se concentra en *Paradiso* como novela “suma”, evitando repetir un esquema de análisis muy frecuente, que consiste en ingresar a la obra lezamiana a través de una exposición teórica de su sistema poético. Aquí partimos de la contextualización de este sistema o programa estético en el momento de consagración del origenismo durante la década del cuarenta. El debate de 1949 con Jorge Mañach (capítulo 1) nos permite reconstruir las circunstancias en las que tanto Lezama como su grupo lograron salir triunfantes como promoción literaria. Ciertos acontecimientos de aquel momento fueron decisivos para ello: la publicación del libro *Diez poetas cubanos* (1948) de Cintio Vitier, el espaldarazo de poetas prestigiosos como Octavio Paz y Vicente Aleixandre (1948-1949), el ensayo “La Cuba secreta” de María Zambrano (1949), la consolidación de la editorial Orígenes y el comienzo, discreto pero fundamental, de la publicación de *Paradiso* a partir de 1949. Junto a estos hechos que definieron los rasgos principales del perfil originista, se debe considerar también el conjunto de textos publicados por Lezama en el *Diario de la Marina* entre 1949 y 1950. Estas crónicas, que analizamos en el capítulo 2, contradicen la imagen del escritor exquisito que fomentaron los detractores de Lezama. Allí el poeta, en efecto, sale a la calle a través del diario, pero no para tomar registro del pulso cotidiano de la ciudad, sino para plasmar una visión idealizada de La Habana. A través de estos textos asistimos a la creación de un mito urbano comparable al de la insularidad, que Lezama había propuesto diez años antes en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1938). La Habana de estas crónicas es la cuna de un “estilo”; el estilo, precisamente, que funda la poética de *Paradiso* y que el poeta contrapone a los flujos disolventes de lo que vio como una “desintegración” de la cultura nacional (1949).

Paradiso, novela escrita con lentitud durante casi dos décadas, refleja la incertidumbre de aquellos tiempos y mantiene

las mismas expectativas estéticas y redentoras de los años originistas. Es por ello que hay un cierto desfasaje entre la obra y el contexto de su publicación en 1966, en pleno auge de la nueva novela latinoamericana. Tal vez esta sea una de las razones por las que el público se encontró tan sorprendido frente a este libro que desafiaba su comprensión y escapaba de los moldes conocidos. *Paradiso* no respondía a ninguna moda ni vanguardia, no era ni complaciente ni abiertamente rupturista. Era un texto hermético que no parecía responder a su época y resultaba difícil de encasillar.

Las sucesivas lecturas de la novela fijaron criterios de interpretación que pusieron el acento alternativamente en la “cubanidad” del texto (la novela martiana que leyó Cintio Vitier), en su condición experimental (la textualidad barroca) o en su matriz hermética (la novela simbolista). En los tres capítulos que dedicamos al análisis de *Paradiso* intentamos mostrar que estos aspectos no son excluyentes. La misma novela que rinde homenaje a sus antepasados con un espíritu que no dudaría en llamar conservador, también atenta contra el beneplácito del lector tradicionalista cuando expone abiertamente su erotismo homosexual. Por eso resulta necesario reponer el contexto de producción de *Paradiso* y el sistema de conexiones que la vinculan tanto con la propia obra de Lezama como con otros textos que conforman su biblioteca.

Un breve resumen de estos tres capítulos sobre *Paradiso* puede ayudarnos a entender cómo se combinan aquí la continuidad y la ruptura que parecen ser los dos movimientos efectuados por esta poética paradójica.

“La novela y el origen” (capítulo 3) se concentra, como sugiere su título, en ese primer movimiento de continuidad. Examinamos aquí cómo *Paradiso* afirma su fundamento al escenificar el momento en el que la madre del protagonista le encomienda al hijo la escritura del relato familiar, que presumiblemente es el propio texto de la novela. De este modo la narración justifica su existencia al remitirse a ese llamado, que a su vez restablece lazos con la tradición insular y la historia cubana desde el siglo XIX. Dado que es la muerte del padre, cuya ausencia el hijo deberá “llenar”, el motivo de la requisitoria materna, este regre-

so a los principios del relato cobra el sentido de una urdimbre genealógica, que se extiende también a la nación como familia ampliada.

Paradiso parece por lo tanto dirigirse hacia el restablecimiento de un tejido que religa el pasado con el presente y rescata la herencia de los ancestros de su posible desintegración. Honrar al padre y a los antepasados también significa, como se desprende de este análisis, reconstruir los orígenes y darles una nueva vida. Sin embargo, en el ensayo siguiente sobre el erotismo en la novela (capítulo 4), descubrimos que esa relación filial y aparentemente respetuosa con la tradición no implica que el texto se ampare en ella para eludir sus pulsiones disruptivas. En este capítulo analizamos el juego implícito entre el goce de exhibir un placer inconfesable y la justificación de esa transgresión a través de una larga disquisición sobre el desvío y la ruptura, discusión que finalmente deriva en una ética y una metafísica. El escándalo causado por la novela debido a sus escenas “inmorales” no puede simplemente atribuirse a los excesos de la censura, puesto que *Paradiso*, como podremos ver, ya contenía una apología de la transgresión y parecía ser consciente de que se estaba exponiendo al rechazo al desplegar una intensidad erótica inusitada para su época. Al situar esa provocación entre el culto a los padres y el culto a la poesía, la potencia del gesto sin embargo quedó solapada e inclusive dio lugar a interpretaciones que moralizaron la sexualidad en la novela.

En el último ensayo sobre *Paradiso* (capítulo 5) seguimos la huella de esa dimensión metafísica que el texto plantea como una erótica del saber. Analizamos aquí la idea del “paraíso ausente”, una figura concomitante con la del padre cuya pérdida el hijo debe “llenar” con la escritura. Esta figura negativa que impulsa, como aquella otra, la búsqueda de una plenitud perdida, se constituye en una suerte de motor textual, la clave del continuo “empezar” al que se hace referencia en el final de la novela. Este principio poético que opera por sustracción, se encuentra a su vez reflejado, como veremos en el análisis, en determinados momentos que epitomizan dentro del relato su poética del ausente. El tópico de la caída y la pérdida de la primera naturaleza, a los que Lezama se refirió

en distintas ocasiones, resulta ser así el mito fundamental de la poética lezamiana.

Al igual que *Paradiso*, Lezama a su vez ha sido un personaje difícil de descifrar. Varios capítulos de este libro abordan las tensiones generadas por su figura desconcertante en la Cuba socialista. El contexto revolucionario marcó fuertemente la imagen de Lezama y sus condiciones de recepción, circulación y valoración. En el último ensayo de esta primera parte, “Lezama en los ochenta. Las imágenes posibles” (capítulo 6), analizamos la actuación de ese contexto en la construcción de su semblante público y en la canonización de su lectura. Vemos allí, también, cómo ciertas imágenes de la persona fueron proyectadas sobre su obra, y viceversa: cómo ciertas marcas del estilo se plasmaron en la estampa del escritor.

La segunda parte del libro, “Caminos cruzados del *canon cubensis*”, presenta autores y textos conectados con las temáticas que se abordan en la primera parte. Los dos primeros capítulos, “Barroco americano” y “Contra el barroco: Lorenzo García Vega”, guardan una visible relación de contraste. En el primero (capítulo 7) analizamos las distintas versiones del barroco americano elaboradas por Lezama, Carpentier y Sarduy entre los años cuarenta y setenta. El foco está puesto en el desarrollo de sus ideas, en los contextos de enunciación desde los que fueron formuladas y en la vinculación tácita o manifiesta entre sus teorías. El ensayo siguiente (capítulo 8) toma como objeto un libro fundamental, *Los años de Orígenes* (1979) de Lorenzo García Vega. La lectura que proponemos se concentra en la crítica emprendida por este libro contra lo que García Vega llamó “el imperio de la imagen”, un imperio que, según él, definió el sentido origenista del barroco como un arte de crear apariencias. La importancia de este libro se debe a que inició una crítica ideológica del grupo Orígenes que años después va a ser retomada por el ensayo revisionista de finales de siglo. García Vega es también el primero en advertir la incipiente manipulación de la imagen lezamiana, por parte tanto de los origenistas que permanecieron en Cuba y adhirieron a la Revolución, como de la crítica extranjera.

El siguiente ensayo (capítulo 9) se ocupa de Reinaldo Arenas y puede verse como un paréntesis entre el capítulo anterior y

la serie dedicada a los escritores de finales de siglo. El “caso” Arenas nos interesa porque es el fenómeno de disidencia más notable de la literatura cubana del último medio siglo. En este capítulo reflexionamos sobre ese acto de disidencia, que entendemos no solo como un posicionamiento personal, sino como una acción específicamente literaria. La identificación que elabora Arenas en *El mundo alucinante* (1968) entre su figura de escritor y la del “perseguido” Fray Servando Teresa de Mier, motivó a su vez una persecución equivalente a la de su personaje, situación especular que Arenas va a convertir en el eje de su vida y de su obra.

Mientras que Arenas transitó los años más duros de la represión estatal, los escritores de finales de siglo experimentaron el viraje de la etapa soviética a la postsoviética, junto a las transformaciones que este cambio conllevó en la política cultural cubana. Uno de estos cambios fue el giro hacia un nuevo nacionalismo que acompañó la revalorización de figuras poco antes marginadas, tales como las de Lezama Lima o Virgilio Piñera, ahora reincorporadas a la órbita de la cultura estatal. En este contexto, y junto a una relectura del origenismo, Antonio José Ponte escribió los ensayos y cuentos que analizamos en los capítulos 10 y 11. El primero de estos capítulos, “Por un Martí menor”, examina las operaciones por medio de las cuales en “El abrigo de aire” Ponte *des*-invierte al héroe nacional de su aura sagrada. En “Un arte de la ruina” (capítulo 11), abordamos la “ruinología” de Ponte a través del libro *Cuentos de todas partes del imperio* y de su relato central, “Un arte de hacer ruinas”, que leemos como una ficción política conectada con otros ensayos del autor. Por último, en el capítulo 12, dedicado al proyecto *Diáspora(s)*, abordamos uno de los fenómenos de resistencia cultural más notables del fin de siglo: la publicación de una revista concebida enteramente como una “máquina de guerra” contra el discurso oficial, discurso que esta revista se propone erosionar por medio de una estética vanguardista, militante y posmoderna.

El recorrido que proponen estos doce trabajos no pretende presentarse como una historia de la literatura cubana del periodo 1948-2002. Se trata, más discretamente, de un conjunto de ensayos que profundizan en la investigación de ciertos proble-

mas y delinear respuestas a una serie de preguntas específicas. La mayoría de estos trabajos fueron publicados anteriormente y para este libro fueron revisados, ampliados o, en algunos casos, reescritos casi por completo. Aunque en un principio no fueron pensados para conformar un libro con hipótesis generales y una cierta unidad, la propia insistencia de aquellos temas o interrogantes para los que no encontraba respuesta fue dándole forma al volumen. Si algo se puede deducir de los hallazgos que surgieron a lo largo de esta experiencia, es que una tradición literaria no surge ni de los compendios ni de los tratados de historia, ni mucho menos de las manipulaciones de la censura en su intento de corregir la realidad. Una tradición se hace en los propios textos literarios, en las discusiones y los homenajes, e incluso en las traiciones. De esa constelación de reflejos mutuos intentan dar cuenta estos ensayos.

Primera parte
Lezama Lima

1. La disputa del presente. El debate Orígenes-Mañach

¿Qué manera de expresión poética le daría hoy a Cuba más gusto, más edificación espiritual y más prestigiosa resonancia?

Jorge Mañach (carta abierta a Lezama Lima)

Los hechos fueron, sumariamente, como sigue: en 1949 José Lezama Lima le envía un ejemplar de su libro *La fijeza* a Jorge Mañach, con una nota discretamente recriminatoria: “Para el Dr. Jorge Mañach, a quien *Orígenes* quisiera ver más cerca de su trabajo poético” (Mañach 2001a: 98). Mañach le contesta días después en la revista *Bohemia* con otra carta, a la que Lezama responde por el mismo medio, haciendo recíproco el intercambio de reproches. La polémica podría haber quedado ahí, pero entonces aparecen desde el diario *Prensa Libre* los periodistas Luis Ortega y Manuel Millor Díaz para defender al origenismo, atacar a Mañach y hacerse eco de Lezama. Mañach contesta con vehemencia en otra carta pública, pero cuando sus críticas al origenismo se tornan ofensivas, entra Cintio Vitier desde el *Diario de la Marina* con dos cartas en favor de su grupo. Luis Ortega vuelve a sumarse al debate con un artículo que publica *Prensa Libre* el 30 de octubre del mismo año, y allí se cierra la discusión.

Todo este intercambio duró en total más de un mes, de acuerdo con el corpus de textos reunido por Ana Cairo en la *Revista de la biblioteca nacional José Martí* en el año 2001.¹ La

¹ Las citas de este capítulo corresponden a la recopilación de Cairo. Los textos originales fueron publicados en el siguiente orden: Jorge Mañach, “El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima”, *Bohemia*, 25 de setiembre de 1949; José Lezama Lima, “Respuesta y nuevas interrogaciones”, *Bohemia*, 2 de octubre de 1949; Luis Ortega, “Una generación que se rinde”, *Prensa Libre*, 2 de octubre de 1949; Jorge Mañach, “Reacciones a un diálogo literario. Algo más sobre poesía vieja y nueva”, *Bohemia*, 16 de octubre de 1949; Manuel Millor Díaz, “Sobre el diálogo Lezama-Mañach”, *Prensa Libre*, 20 de octubre de 1949; Cintio Vitier, “Jorge Mañach y nuestra poesía”, *Diario de la Marina*, 26 de octubre de 1949; Jorge Mañach, “Final sobre la comunicación

lectura de esta recopilación nos permite entender el clima de la época y el tipo de discusiones que rodearon a Lezama en esos años fundamentales de su trabajo literario. Vale por ello examinar con cierto detenimiento aquel episodio polémico ocurrido justamente cuando el origenismo alcanzaba su punto de mayor notoriedad, mientras Lezama empezaba a escribir su gran novela *Paradiso*.

Un estado poético

La discusión de 1949 entre Mañach y Lezama parece confirmar la tesis de Octavio Paz en *Los hijos del limo*: Lezama fue el pionero de una corriente que buscó romper con la “tradición de la ruptura”, no para retornar a un estilo clásico sino para fundar una vanguardia “otra”, “silenciosa, secreta, desengañada [...] crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia” (Paz 1974: 209).

La ocasión para el debate fue justamente el libro que Paz considera como umbral de aquella posvanguardia: el poemario *La fijeza*, publicado por Lezama en 1949. Si este poemario no hubiera estado rodeado por un conjunto de acontecimientos editoriales que lo señalaban como un hecho de relevancia, Mañach posiblemente no se hubiera molestado en abrir esta polémica. Tanto *La fijeza* como otras publicaciones de la editorial Orígenes, así como la revista del mismo nombre, que llevaba ya cinco años de labor ininterrumpida, habían situado a Lezama en un lugar de reconocimiento que no se podía soslayar. Meses antes de producirse el debate con Mañach, Cintio Vitier había publicado la antología *Diez poetas cubanos. 1937-1947* (1948) con la que había dado una forma canónica al grupo origenista. Los diez poetas allí reunidos eran, además de Lezama –primero en la lista– y el propio Vitier, Ángel Gaztelu, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos, Gastón Baquero, Eliseo Diego, Octavio Smith, Fina García Marruz y Lorenzo García Vega. En su presen-

poética”, *Bohemia*, 23 de octubre de 1949; Cintio Vitier, “Jorge Mañach y nuestra poesía II”, *Diario de la Marina*, 30 de octubre de 1949; Luis Ortega, “Coquetería intelectual”, *Prensa Libre*, 30 de octubre de 1949.

tación Vitier no hacía concesiones a la modestia: estos diez poetas eran “la más secreta y penetradora señal de nuestra cultura en los últimos diez años”, “uno de los movimientos espirituales más intensos y ocultos de nuestra América” (1948a: 9-10).

Con la antología de Vitier surgen manifestaciones de apoyo que la revista utiliza como publicidad. El propio Paz da su espaldarazo al grupo: “Gracias a su libro”, le dice a Vitier en una nota publicada por *Orígenes*, “se descubre una generación ejemplar. La única, que yo sepa, que se ha rehusado a continuar los ejercicios académicos a que están entregados casi todos los poetas de América y de España”. La elogiosa carta es publicada por la revista en los números 20 y 21 de 1948 y 1949 a manera de aval publicitario. Estrategia que se repite con Vicente Aleixandre, quien dirige a Vitier otro generoso encomio: “todo el panorama de la nueva luz está maravillosamente expuesto en este volumen que usted ha hecho y que es sin duda uno de los libros actuales capitales de nuestra lengua” (*Orígenes* n° 24, 1949: 53).

De todas las expresiones de apoyo, la más importante para el grupo fue sin duda la de María Zambrano, quien con motivo de la antología escribe el conocido texto de “La Cuba secreta”, publicado por *Orígenes* en la primera página del número 20, invierno de 1948. Amiga del grupo y particularmente de Lezama, Zambrano se muestra allí totalmente identificada con el ideario origenista. En esos poetas Zambrano descubre el surgimiento de algo nuevo, voces que iluminan una patria “secreta” que empieza a nacer, un despertar a la Historia. “¿Será que Cuba no haya nacido todavía y viva a solas tendida en su pura realidad solitaria?”, se pregunta la ensayista, y se responde: “Los *Diez poetas cubanos* nos dicen diferentemente la misma cosa: que la isla dormida comienza a despertar como han despertado todas las tierras que han sido después historia” (Zambrano 1948: 3). La idea de la isla que “despierta” y que lo hace a través de la poesía, será retomada y ampliamente reelaborada por Vitier en libros como *Cincuenta años de poesía cubana* (1952) y *Lo cubano en la poesía* (1958), los cuales sitúan al origenismo en un lugar de trascendencia para el progresivo desenvolvimiento de la expresión cubana.

No hay dudas de que Vitier fue el mayor publicista del grupo

y quien más imprimió una orientación nacional a su ideario. Poco después de publicarse su antología, Vitier fue invitado al Pen Club de La Habana para pronunciar una conferencia sobre sus *Diez poetas cubanos*. En su número siguiente, otoño de 1948, *Orígenes* publicó algunos extractos de esa disertación, tanto para hacer publicidad como para fomentar la discusión a propósito de la revista. En esos extractos vemos a Vitier haciendo una verdadera apología del grupo frente a sus detractores: “Estamos”, dice allí, “muy lejos de constituir esa exquisita especie de evadidos que algunos imaginan. Tan lejos, por lo menos, como lo estamos de ser los desarraigados seguidores de las últimas escuelas europeas” (Vitier 1948b: 41). Sus palabras traslucen el viejo encono hacia el grupo por parte de quienes defendían una estética social y nacional. Vitier contesta con los mismos argumentos de Lezama en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1938), haciendo una defensa de la conjunción de lo insular y lo universal.² En la conferencia, sin embargo, surge un nuevo argumento que no estaba presente en aquel texto inicial de Lezama, pero que a partir de los cuarenta será un principio clave de legitimación: la idea de que el origenismo surge como respuesta a un país “cada día más irreal, cada vez más evadido de sus propios orígenes y esencias” (Vitier 1948b: 42). Vemos así cómo Vitier utiliza el juicio adverso sobre los diez poetas cubanos (acusados de “evadidos” y “desarraigados”) para invertirlo y referirlo ahora al contexto nacional (es el país, no los poetas, aquello que se ha “evadido de sus propios orígenes”), en cuyo interior el grupo encuentra su misión histórica: la de fundar “ciudades idénticas a las visibles, pero saturadas por el hambre de verdad y de sentido” (Vitier 1948b: 43).

La contraposición entre una Cuba invisible, interior y real, y otra visible, pública y falsa, es reafirmada por José Lezama Lima en el ensayo “Señales. La otra desintegración” (*Orígenes* n° 21, 1949), texto que se publica en el número inmediatamente pos-

² Para una mejor comprensión de esta polémica en los años treinta, véanse junto al “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” de Lezama (1938) los textos del propio Juan Ramón Jiménez pronunciados o escritos en Cuba: “El trabajo gustoso” (conferencia de 1936) y su prólogo a la antología *La poesía cubana en 1936: “Estado poético cubano”* (Jiménez 1982: 19-35 y 435-448). Para un análisis de la conjunción de lo insular y lo universal en el “Coloquio” véase Marturano (2013).

terior al de “La Cuba secreta”. El diagnóstico de Lezama es idéntico al de Vitier en cuanto a la decadencia moral y la pérdida de finalidad histórica del país, solo que ahora el argumento es utilizado para anunciar la llegada inminente –si bien por ahora hipotética– de una obra individual que acaso podría constituirse en el gran texto cubano: “Si una novela nuestra tocase en lo visible y más lejano, nuestro contrapunto y toque de realidades, muchas de esas pesadeces o lascivias, se desvanecerían al presentarse como cuerpo visto y tocado, como enemigo que va a ser reemplazado” (Lezama 1949: 61). Esa “novela nuestra”, ese gran libro por venir, es anunciado en el número 21 de *Orígenes*, el número inmediatamente anterior al que publica “Paradiso”, primer capítulo de la novela “suma” de Lezama. De manera que podría con razón suponerse que esa novela capaz de revertir aquellas “pesadeces y lascivias” estaba aludiendo sesgadamente a la propia obra que Lezama estaba comenzando a proyectar y que le llevaría tantos años concluir. La palabra “señales” que se encuentra en el título de esta sección es la misma que Vitier había utilizado un año antes en su antología, descripta como “la más secreta y penetradora señal de nuestra cultura” (1948: 9). Lezama, por su parte, había inaugurado aquella sección en el número 15 de la revista, otoño de 1947, justamente para mostrar cómo su proyecto era una “señal” de algo nuevo que surgía en medio de una “desintegración” a la cual se oponía “otra suerte de política, otra suerte de regir la ciudad de una manera profunda y secreta”, sin el “escándalo momentáneo” de las “generaciones” que “se creen en trance de negar las generaciones” (Lezama 1947). ¿Y qué era aquello que el origenismo venía a anunciar sino la recuperación espiritual de la nación a través de la construcción de una cultura y de la fe necesaria en el propio destino de grandeza?

Todo este conjunto de textos publicados entre 1947 y 1949 opera como una fuerte base de legitimación para el grupo. El tono profético de sus referencias a una Cuba por “nacer” o “despertar” habla del lugar que el origenismo se daba en un contexto de frustración y desencanto, en medio de las turbulencias políticas de la era batistiana. “*Orígenes* es algo más que una generación literaria o artística, es un estado organizado frente al tiempo”, dirá Lezama en otra de sus “Señales” en referencia

al lugar a la vez histórico y suprahistórico de su revista.³ El debate con Mañach escenifica ese momento a partir del cual ese “estado organizado”, o esa “república de las letras”, como dirá en el debate, efectivamente logró ocupar el centro de la ciudad, es decir, el centro de la discusión literaria.

La polémica

Antes de que Mañach publicara su carta abierta con críticas a Lezama, su relación con *Orígenes* había sido de una distante reserva. Pruebas del mutuo recelo se pueden encontrar en la correspondencia que mantuvieron Lezama y el codirector de *Orígenes*, José Rodríguez Feo, entre 1945 y 1953. En esas cartas, escritas con humor y gran complicidad, los dos jóvenes directores de la revista intercambiaban noticias sobre el mundo artístico y literario, ampliado más allá de La Habana gracias a los viajes y estancias de Rodríguez Feo en Estados Unidos y Europa. En este epistolario podemos encontrar dos referencias a Mañach que muestran la antipatía recíproca con los jóvenes de *Orígenes*. En la primera, de 1947, Rodríguez Feo le cuenta a Lezama cómo fue recibido el último número de la revista entre sus lectores de Vermont, entre quienes se encontraba Mañach:

Ingenioso amigo: ¡Qué primor, cuántas golosinas para el ojo y el espíritu curioso se dan en este precioso ejemplar (y ejemplo a todos) de *Orígenes*! Todos aquí han comentado entusiastas la portada rufinesca, la materia ilustre y la selección refinada de sus páginas. Sólo, tan sólo el señor Mañach ha guardado un discreto, equidistante silencio; aunque a su llegada, puse en sus manos inocentes un ejemplar tras esbozarle en mis labios una fingida sonrisa de acatamiento a su esperado juicio adverso.⁴

³ “Señales. Alrededores de una antología” fue la reseña escrita por Lezama del libro *Cincuenta años de poesía cubana* (1952) de Cintio Vitier (*Orígenes* n° 31, 1952: 63-68). Como se ve, cada libro publicado por el grupo era una oportunidad para reafirmar el sentido misional del proyecto.

⁴ Carta del 25/07/1947. En el párrafo siguiente Rodríguez Feo se queja del provincianismo de los viejos escritores cubanos: “El éxito ha sido feliz; los elogios han ensordecido los cerros de Vermont y ante tanta finura y elogiosos reconocimientos, ¡qué tristeza al pensar que sólo los cabrones compatriotas nos niegan

La segunda referencia se encuentra en una carta escrita por Lezama en enero de 1948, en la que se confirman tanto la antipatía de Mañach como las expectativas de los jóvenes:

Al fin! Jorge Mañach aludió a *Orígenes* en unas glosas del *Diario de la Marina*. Con motivo de la representación de Hamlet, alude a los esfuerzos de los prosistas y poetas de la revista “químicamente pura”. Qué atrasado de noticias, qué poco curioso. Si ha abierto las páginas de la revista, o si no lo ha hecho, lo más probable, siempre dirá la misma palabra que él ya tiene acuñada para nosotros. (Rodríguez Feo 1991: 106)⁵

Podemos así comprender el trasfondo de la provocación implícita en la dedicatoria de *La fijeza*: “Para el Dr. Jorge Mañach, a quien *Orígenes* quisiera ver más cerca de su trabajo poético”. Es Mañach quien cita esta dedicatoria en su carta pública, ya que su objetivo evidentemente no es comentar el libro sino responder al envite implícito en esa línea de Lezama. La carta publicada el 25 de setiembre de 1949 en *Bohemia*, una revista de amplísima difusión en el país, llevaba un título sutilmente insultante: “El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta a José Lezama Lima”. La agresividad de la carta no debió pasar desapercibida. En aquellos años Mañach gozaba de una vasta reputación como ensayista, profesor universitario, político, animador cultural, miembro del histórico Grupo Minorista⁶ y de la principal publicación de vanguardia en Cuba, la *revista de avance* (1927-1930). Avalado por una extensa carta de servicios y mirando con sospecha las nuevas orientaciones de la literatura cubana, la carta de Mañach lanzaba con aplomo de *auctoritas* un “no entiendo” que, lejos de ser una confesión de humildad, resonaba con el peso de un dictamen. El académi-

su aplauso! Pero así será por eterno. Nada debemos esperar de los cubanos marchitos y resentidos de los últimos cuarenta años. Hay que apelar a los jóvenes que el ingenio y la sangre moza prometen, sí, amigo Lezama, prometen. Aun el inglesito Octavio” (Rodríguez Feo 1991: 78).

⁵ Entre 1947 y octubre de 1948 Jorge Mañach se desempeñó como columnista del *Diario de la Marina* en la sección titulada “Perfil de nuestras letras” (Mañach 2017).

⁶ El Grupo Minorista fue un movimiento político y cultural progresista de los años veinte, que incluyó entre sus miembros a intelectuales como Alejo Carpentier, Agustín Acosta y Juan Marinello.

co les reprocha a “los jóvenes de Orígenes” el no reconocerse como descendientes de su generación, y aun deplora el camino tomado por la nueva poesía:

Créame, Lezama, que es muy vivo el pesar que me produce –velando por las dimensiones y fulgores de nuestra cultura– el ver que tanto talento literario de primer orden se esté frustrando para la gloria de nuestras letras y la edificación espiritual de nuestro medio, con semejantes ensimismamientos. Ciertamente es que nosotros abrimos esa vía, como antes dije; pero fue para apartarnos de la letra muerta o gastada y posibilitar el acceso a nuevos paisajes de expresión y de comunicación, no para que la poesía se nos fuera a encerrar en criptas. (Mañach 2001a)

El pesar de Mañach no proviene de una estética social, como podía ser el caso de los intelectuales marxistas, sino de una teoría basada en el principio de comunicatividad. La respuesta de Lezama llegará impresa en el siguiente número de *Bohemia*, contestando punto por punto y con una ironía no menos sinuosa las acusaciones del académico y profesor. En “Respuesta y nuevas interrogaciones” (*Bohemia*, 2 de octubre de 1949) Lezama justifica su poética, defiende al origenismo y rechaza a la generación de *avance*.

El “no entiendo” de Mañach se convierte ahora en una confesión de parte. Si Mañach insinuaba que “el arcano” de la nueva poesía no era sino la criptografía de un cenáculo de exquisitos, Lezama dirá que, por el contrario, la dificultad de esta poesía constituye un “incentivo” orientado al lector, una escritura “que no se rinde a los primeros rondadores”, un trabajo “difícil”, en efecto, pero difícil debido a su propia novedad y envergadura. Este desafío, agrega Lezama, es además la nota de “casi todo el arte y gran parte de la filosofía contemporánea”, de modo que no sería posible suscribir la acusación implícita en la carta de Mañach –la de constituir una corriente regresiva respecto de la vanguardia de los años veinte–, puesto que la poesía y el arte que valora Lezama son renovadores en extremo. En esa ruptura con la convención y en esa “furia contra el límite, contra el lenguaje o situaciones ya enquistadas por un tratamiento burgués”, dice Lezama, se encuentra “la mayor fruición para un intelecto voluptuoso” (2001: 106).

De más está decir que Lezama niega toda filiación con la *revista de avance*. El único legado que reconoce es por vía negativa: la falta de ejemplos en su adolescencia había sido para él un acicate en la búsqueda de modelos propios:

[D]e esa soledad y de esa lucha con la espantosa realidad de las circunstancias, surgió en la sangre de todos nosotros, la idea obsesionante de que podíamos al avanzar en el misterio de nuestras expresiones poéticas, trazar, dentro de las desventuras rodeantes, un nuevo y viejo diálogo entre el hombre que penetra y la tierra que se le hace transparente. (Lezama 2001: 106)

La mayor discrepancia con la generación de *avance* residía entonces en el problema de cómo responder a esa “espantosa realidad de las circunstancias”. Lezama pone el acento en el trabajo silencioso y concentrado de su revista, a la que define como una “pequeña república de las letras”, ajena a todo compromiso con demandas exteriores a la creación literaria (2001: 105). Lo que el debate pone sobre la mesa son los principios de la autonomía estética, que Lezama defiende no tanto en favor de una literatura “químicamente pura”, como decía Mañach, sino de una revalorización de lo literario como vehículo de saber. De allí que sus tres mayores reproches a la *revista de avance* fueran el privilegio de la “polémica crítica”, la carencia de “una línea sensible o de una proyección” y, lo más grave: el hecho de que, habiéndose atribuido el mérito de llevar a Cuba los hallazgos de las vanguardias internacionales, hubiera producido “una confusión de actitudes y valoraciones”, ignorando la obra de contemporáneos como Valéry, Claudel, Supervielle o Eliot. En otras palabras: Lezama recrimina a la generación de Mañach el haber privilegiado la retórica polémica antes que la poética y el haber descuidado la producción de valor y capital literario. Su posición es, efectivamente, la que describe Paz cuando sitúa a Lezama en los inicios de una vanguardia “otra”: una posición de enfrentamiento al formalismo de los “ismos” y al gesto inconducente de la ruptura institucionalizada (1974: 209).

Evidentemente no se trata de una simple reyerta personal. En su carta, Lezama alterna el “yo” con el “nosotros” y conjuga en plural el rechazo a la paternidad requerida por Mañach. Como

observa Ana Cairo (2001), la escena planteaba una “querrela intergeneracional” que reabría antiguos debates del vanguardismo cubano, particularmente aquellos que giraban en torno de las tensiones entre poesía “pura” y “social” (Manzoni 2001). El origenismo, acusado por Mañach de pretender una poesía “químicamente pura”, marcó insistentemente sus diferencias respecto de las tendencias artepuristas de la generación anterior, recordando una y otra vez que su vocación no solo era literaria, sino ética y trascendental. De hecho, uno de los grandes reclamos de *Orígenes* a la camada intelectual de *avance* era de orden ético. Muchos de aquellos viejos luchadores, para Lezama, habían terminado haciéndose con “la *sede*, a trueque de la *fede*” (2001: 105). Y Mañach era, por supuesto, el primer aludido en esta especie cubana de *trabison des clerics*.⁷

La *fede* y la *sede*

El hecho de que la postura lezamiana despertara adhesiones imprevistas sugiere al menos dos cosas: que en 1949 el origenismo era menos solitario de lo que decía ser, y que en cierto modo reflejaba un estado de ánimo generalizado. Los periodistas de *Prensa Libre*, Luis Ortega y Manuel Millor Díaz, se unieron al debate no tanto para defender la teoría poética lezamiana, sino su ética, la conducta que implicaba su independencia y, particularmente, su rechazo de toda concesión a las demandas y privilegios del oficialismo. La ética que el origenismo predicó desde un comienzo mostraba haber dado sus frutos. Tanto Ortega como Millor Díaz retoman el reproche dirigido a Mañach –el haber “adquirido la *sede*, a trueque de la *fede*”– y, aprovechando la consigna, despliegan una diatriba contra la traición de los intelectuales de la llamada segunda generación republicana, la que en 1923 se inició con el Grupo Minorista y en 1930

⁷ Julien Benda exigía en *Le trabison des clerics* (París, 1927) la plena independencia de los intelectuales respecto de los intereses seculares que podrían llevarlos a “traicionar” sus funciones superiores. Benda participó durante los años treinta en las grandes discusiones europeas sobre la ética intelectual y la posición a tomar por artistas y escritores frente al avance mundial de los fascismos (véase Lottman 1994).

se levantó contra la dictadura de Machado. Ortega acusa: “Los ‘fogosos universitarios’, los ‘revolucionarios’ y los ‘pistoleros’ de hoy descienden, en línea directa, de la generación de la *Revista de Avance* [sic]. Son la decadencia de aquellos Césares poéticos de la lucha contra Machado” (Ortega 2001b).

La tendencia a extremar los términos de la polémica refleja el clima de la prensa política en esos años. En tanto que la opinión pública se mostraba indignada frente a la corrupción oficial, surgían discursos de saneamiento moral que se manifestaban a favor de un orden nuevo. El caso paradigmático fue el del candidato Eduardo Chibás, fundador en 1947 del Partido Ortodoxo, quien blandiendo una escoba y proclamando “vergüenza contra dinero” como lema de campaña, llegó a suicidarse públicamente en 1951 en un acto de patriotismo desesperado (Machover 1994). Los llamados a la integridad moral debían resonar entonces de forma vibrante, y más aún si provenían de voces tan poco sospechosas de interés venal como las del origenismo. En la visión de Ortega, el descrédito de Mañach venía a “morir tímidamente a los pies de Lezama” (Ortega 2001b), mientras que para Millor Díaz, quien suscribe lo dicho por su colega, la eticidad solitaria y tenaz del origenismo iluminaba el futuro cubano:

Con un sentido indiscutible de lo percedero y lo impercedero, de lo que se ha tornado en cenizas y de lo que es germen vital, [Ortega] replantea la tesis revolucionaria y señala a Lezama como un índice, que a la vera del camino, fragua en silencio un nuevo sentido poético, un estilo literario que hunde sus raíces en lo permanente de la cultura universal y que sin lugar a dudas tendrá su traducción popular muy pronto, arrojando una fe nueva, algo que sustituya a la crisis presente y que haga a los cubanos mirar hacia horizontes desconocidos. Mañach y los de su generación, constituyen hoy la tesis carcomida, y pútrida que se revuelca en sus últimos estertores. (Millor Díaz, 2001: 115)

Desde *Bohemia*, Mañach contesta la agresión de *Prensa Libre* declarándose “culpable” de integrar con Andrés Bello, Sarmiento, Alberdi, Lastarria, Montalvo, Hostos, Varona y Martí “la gran tradición del intelectual americano” (2001c: 109). Inscrito en ese linaje, el antiguo miembro del Grupo Minorista se adjudica una misión propia de “los pueblos en formación”, cuyos

“hombres de espíritu” se ven forzados a compartir la vocación estética con la tarea política, diplomática, judicial, periodística o académica. Está claro que el punto crítico de toda esta discusión se encuentra en las discrepancias respecto de las funciones que cada uno atribuye a lo que Ángel Rama llamó la “ciudad letrada” (1984). Mañach, quien fue ensayista, profesor, periodista, senador, académico, ministro y hasta conductor de radio y productor televisivo, se presenta como un intelectual al servicio de la *polis*, recriminando al origenismo su “individualismo poético” y su desdén por las obligaciones civiles. Por el contrario, Lezama concibe su trabajo poético como un tributo a la cultura nacional, cuya verdadera sede no se encuentra en las instituciones oficiales, sino en lo que el origenismo identificaba como una “ciudad” interior y secreta, una cultura “profunda” ligada a sus tradiciones. En las críticas de Lezama hacia Mañach podía verse algo de su desprecio por el “arribismo” cubano.⁸ Esto es justamente lo que las voces de *Prensa Libre* censuran en los veteranos de la *revista de avance*: “Se forjaron en el puro quehacer de la cultura, pero la revolución los lanzó al pasquín callejero. Luego han vivido angustiosamente tras la conquista del poder. De pueblo en pueblo, de barrio en barrio han ido mendigando el voto” (Ortega 2001b: 107).

Frente al tenor de estas acusaciones, no extraña que Mañach refuerce la apuesta por una teoría de la expresión “útil” a la vida civil. En “Final sobre la comunicación poética” pregunta, ya impaciente: “¿Qué manera de expresión poética le daría hoy a Cuba más gusto, más edificación espiritual y más prestigiosa resonancia? ¿Por ventura será esa que vienen haciendo Lezama y sus cofrades?” (2001b: 116), a lo que responde:

Por el camino de ese autoritarismo “genial” –que la irracionalidad de nuestro tiempo tanto favorece– se va a la irresponsabilidad en que está cayendo mucho del arte nuevo: a la superchería de lo original, al rompecabezas estético, a la sublimación *snobista* del puro disparate; en fin, a una desmoralización absoluta del gusto como factor de ennoblecimiento espiritual. (2001: 121)

⁸ La “justicia que nos interesa [...] consiste en dividir a los hombres en creadores y trabajadores, o, por el contrario, en arrivistas [sic] y perezosos”, decía la presentación de *Orígenes* (Lezama Lima 1944: 5).

La agresión ya desembozada no quedará sin respuesta. Desde el *Diario de la Marina* le contesta Cintio Vitier con una nueva defensa de la poética y la eticidad origenistas.

Acto final

Jorge Mañach no era un crítico particularmente inclinado a la poesía. En su discurso de ingreso a la Academia Nacional de Artes y Letras, publicado en su *Historia y estilo* (1944), planteaba una visión a la vez reductiva y pesimista de las letras cubanas: “nuestra época no ha podido encontrar aún su acento expresivo, sencillamente porque tampoco ha dado todavía con sus propias estructuras históricas y filosóficas” (1944: 203). Su visión había sido moldeada por las oposiciones esquemáticas de los años treinta entre poesía pura y social, dos vertientes que Mañach rechazaba con el mismo énfasis. Para él, la joven poesía de los años cuarenta no era más que una nueva incursión en el “puro deleite en la materia”:

Al amparo de un verbalismo meramente alusivo –especie de paráfrasis estética que pretende hacer las veces de crítica y que, como es natural, no valora ni aclara nada– los nuevos grupos juveniles especulan ahora con fórmulas plásticas o poéticas cada vez más desentendidas de todo propósito de general comunicación, más reducidas al puro deleite en la materia (que no en la forma) plástica o verbal. [...] Históricamente, me parece que traducen una nueva forma de desilusión post-revolucionaria frente al hecho político y social cubano, no muy distinta en esencia de la de nuestro primer Modernismo. (Mañach 1944: 203)

Esta prédica en favor de la “general comunicación” era de antigua data en la obra de Mañach. En su juventud vanguardista, Mañach había acuñado una fórmula para definir el nuevo estilo: “la mayor cantidad de actualidad real en la menor cantidad de lenguaje” (1995: 133). Su tesis de que la literatura debía hallar un equilibrio de “expresión” y “comunicación” había sido desarrollada en diversos escritos teóricos, desde los años veinte hasta sus trabajos más tardíos (Álvarez 1979). De modo que las diferencias con el origenismo estaban fundadas en aquellas

decisiones de estilo tomadas veinte años antes.⁹ Era obvio, desde todo punto de vista, que los criterios de Mañach no podían congeniar con una estética como la de Lezama, orientada a la “fruición” de intelectos “voluptuosos”. Sin embargo, Mañach debió advertir que esta diferencia de gustos no era extensible al resto de los poetas origenistas, quienes compartían entre sí un cierto proyecto literario, pero de ninguna manera un estilo en común (Arcos 2002).

En su respuesta a Mañach, publicada por el *Diario de la Marina* el 26 de octubre de 1949, Vitier señala esa falta de conocimiento: “el doctor Mañach no parece haber tenido nunca una comunicación directa con la raíz de los poetas a que alude; lo cual, desde luego, no es ningún pecado, pero sí le quita autoridad para enjuiciarlos” (2001: 126). Entre los miembros del grupo, dice Vitier, “hay temperamentos claros y oscuros, atormentados y serenos”, si bien todos ellos se encuentran unidos “por el fervor absoluto hacia la poesía” (2001: 123), poesía que Mañach difícilmente apreciaría, según da a entender. Sin salirse de tono, Vitier argumenta que el eminente crítico no está capacitado para asimilar el origenismo, de modo que su “no entiendo” queda ahora reducido a la pereza del académico mayor, ciego o sordo a los sonidos del arte nuevo.

Cerrando la polémica, Luis Ortega vuelve a poner en escena el asunto ético. Para él, aquello que diferencia al origenismo del tiempo representado por Mañach no es tanto una cuestión de estilos como de actitudes: “Si *Lezama y sus cofrades* ofrecen cierta oscuridad en su poesía no es menos cierto que les resplandece la conducta. [...] Son poetas de muy diverso

⁹ A estas diferencias se debe agregar el hecho de que Mañach prefería la prosa a la poesía (Torre 1978), y que Lezama no solo defendía la poesía como el centro de lo literario, sino que detestaba el empaque universitario de Mañach. La actitud anticadémica de Lezama se puede ver en una de sus cartas a Rodríguez Feo, en la que le reprocha al amigo su insistencia en mantenerse dentro de los medios universitarios: “¿Por qué tienes tanto gozo en prolongar tu etapa didáctica? Creo que acabarás en profesor. Tantas vueltas arduas, y tantos días de quemazón existencialista, irán a terminar a la cátedra calva. Te ronda el espíritu de Pedro Henríquez. Toda esa tradición profesoral, acumulada y transmitida, como la tinta de la Parker, ha sido incapaz de darnos un Melville, simple empleadillo de aduana. Creo que ese profesorismo mata a la novela” (Rodríguez Feo 1991: 106).

temperamento, pero que coinciden en un estilo de soledad que rompe con todas las costumbres que preside Mañach” (2001b: 130). Esta insistencia en la conducta de los escritores dice mucho sobre el desencanto de la época y sobre el tipo de sensibilidades a las que el origenismo respondía con su defensa de la eticidad.

Un presente en disputa

En su manifiesto de 1927 publicado en la *revista de avance*, Jorge Mañach decía que “La lucha entre *pompriers* e innovadores será tan eterna como la de burgueses y románticos” (1995: 134). Esa seguridad del joven ensayista en la continuidad ilimitada de la tradición de la ruptura era la expresión de su propia situación como miembro de un grupo de vanguardia. Al correr de los años, sin embargo, la situación debió ser necesariamente otra: ¿cuál sería entonces su lugar en el debate con Lezama? ¿Será él, en este caso, el *pompier* enfrentado a los nuevos jóvenes, o será quien acuse a esos jóvenes de no seguir la huella vanguardista y por lo tanto de no ser lo *suficientemente* modernos? Mañach oscila entre ambas posturas a lo largo de la polémica.¹⁰ Sus contendientes origenistas, en cambio, juegan –aunque solo juegan– a eludir aquella “eterna” lucha. Su manera de proceder en este debate consiste en cancelar la propia dinámica vanguardista y apelar a la *genuina* novedad del hecho literario. Le recuerdan continuamente a Mañach que su época terminó, que ya no rigen ni sus retóricas ni sus enfrentamientos, y que al persistir en esa actitud solo consigue confirmar su pertenencia a un tiempo perimido. Las palabras con que Ortega clausura el debate subrayan esta paradoja: “Es lamentable –y contradictorio– tener que decir en tono polémico que la polémica es estúpida. Mañach nos lleva a estas distracciones. Siga él en su tingladillo...” (Ortega 2001: 130).

¹⁰ Al respecto escribió Emilio Bejel: “Como Mañach considera que Lezama y los de *Orígenes* son una especie de neovanguardistas, se queja de que éstos no hayan reconocido la deuda que tienen con *Avance*. Por ese motivo no es difícil comprender su doble reproche a Lezama y a *Orígenes*: por ser vanguardistas y por no reconocer la deuda con el vanguardismo de *Avance*” (Bejel 1994: 35).

La propia polémica ponía cara a cara dos maneras distintas de responder a la pregunta por lo nuevo. En ella se enfrentaban no solo dos visiones divergentes del lenguaje literario, sino dos maneras de entender el acto de ruptura, una que acentuaba el “ISMO de militancia”, como había dicho Mañach en su manifiesto de 1927, y otra que rechazaba el carácter militante de todo “ismo”, al punto de rechazar incluso el concepto mismo de vanguardia, un término prácticamente borrado del léxico origenista. El periodista Millor Díaz plantea este desencuentro generacional oponiendo la personalidad del hombre público de letras a la del artista solitario: “comprendemos perfectamente la inequívoca posición reaccionaria de Mañach y la avanzada solitaria de Lezama Lima que empieza a despertar la inquietud en torno de él” (2001: 114). Aquella “inquietud” era una de esas señales que demostraban el giro de la época, giro que esta discusión de 1949 volvía patente. La polémica exponía la cesura abierta entre los años de *avance* y los de *Orígenes*, es decir la crisis de valores que durante la década del treinta decantó en un discurso de frustración al que el origenismo supo responder con su profesión de fe en el arte y la cultura. “Las grandes esperanzas de los años veinte se convirtieron en las profundas y amargas desilusiones de los treinta”, escribió Roberto González Echevarría (1984) para situar el contexto en el que se gestó el proyecto lezamiano. En su labor sedicentemente solitaria, Lezama por cierto no estaba solo, y este es otro de los corolarios que la polémica de 1949 puso en evidencia.

2. Un poeta en la ciudad. Crónicas de “La Habana”

La determinación de Lezama de intervenir en la cultura desde el interior de su “pequeña república de las letras”, como llamó a su grupo en la polémica con Jorge Mañach, se comprueba en el hecho de que mientras se desarrollaba esta polémica en las páginas de la popular revista *Bohemia*, el poeta aceptaba a su vez escribir para la “gran masa” en el tradicional *Diario de la Marina*.¹ Tres días después de iniciarse aquel debate con Mañach, empiezan estas colaboraciones: una serie de columnas que Lezama publica bajo el título “La Habana” desde setiembre de 1949 hasta marzo de 1950, y que más tarde serán incorporadas en su mayor parte al volumen *Tratados en La Habana* (1958), en una sección cuyo título rendirá nuevo tributo a la ciudad: “Sucesiva o las coordenadas habaneras”.

El Lezama que aquí escribe para un público amplio, no es, desde ya, el poeta hermético de *La fijeza* (1949), pero tampoco está lejos del que por ese entonces empezaba a publicar por entregas la novela *Paradiso*.² Quien se presenta en estas páginas recuerda al ávido conversador del que hablaron quienes lo conocieron, atento a los más pequeños detalles de la vida cotidiana, amante de la ciudad, gran narrador de historias, pródigo en curiosidades y chismes. Contrariamente a la imagen del poeta hermético limitado a su cenáculo de escritores, Lezama en estas crónicas sale a la calle para tomar posesión de la ciudad. Y “sale”, por cierto, en un diario de gran tirada.

Claro que esa posesión no será la del escritor de crónicas que intenta captar con realismo el acontecer cotidiano, sino que

¹ El originista Gastón Baquero invitó a Lezama a publicar en este diario: “A Lezama le pedí, desde el respeto que siempre tuve para él y para su obra, un esfuerzo de adaptación de su escritura a la tremenda realidad que es el estilo habitual del periodismo. Es dirigido este a la ‘gran masa’, cuyas limitaciones pensantes y literarias son hartamente conocidas”. Baquero agrega en este mismo testimonio que, en realidad, Lezama no cedió del todo a esta petición, pues “él no podía, *ni aun queriéndolo*, dejar de ser quien era, ni por diez minutos, ni por una hora” (Baquero 2009: 11-12).

² Los primeros cinco capítulos de la novela fueron publicados entre el número 22 (verano de 1949) y el 39 (1955) de *Orígenes*.

estará permeada por su visión poética y en gran medida idílica de la ciudad. Su Habana es la contracara de la urbe moderna y coincide con los espacios que construye en *Paradiso*: una ciudad familiar, orgánica, llena de nobleza y tradición, opuesta a la masividad y transitoriedad del mundo contemporáneo. Estas viñetas no son, desde luego, inocentes. Cumplen una función ideológica orientada a reforzar los lazos con la tradición insular. Más que una crónica de la ciudad, lo que se ofrece aquí es una imagen de la “habanidad” y, por extensión, una visión de lo cubano.

La Habana familiar

La viñeta del 6 de octubre de 1949, la primera en “Sucesiva”, se refiere a los parques habaneros y señala una doble distinción: están, por un lado, los bosques que imitan a los de París y son el oscuro escenario del delito, y están, por el otro, los parques de barrio en cuyo derredor “se forma el ideal medieval de la vecinería, el orgullo de crecer en un barrio, que a su vez crece dentro de la ciudad” (LH: 46). Se ve así dónde están sus preferencias: frente al espacio grande y cosmopolita que favorece el anonimato (“mercado” de “vidas extrañas”), el cronista recupera el espacio menor del encuentro barrial, allí donde se congregan quienes viven lado a lado y forman una especie de familia, un cuerpo que “crece” dentro de la ciudad como un organismo viviente. Contra las modernas seducciones de la gran urbe, Lezama favorece el vínculo estrecho de personas allegadas, el trato cálidamente humano de lo que Raymond Williams llamó una “comunidad conocible” (2001: 215).

Quizás sea este el rasgo central de la ciudad lezamiana: una ciudad solar, diurna, familiar, de contornos francos y limpios.³ En “La Habana de *Paradiso*” Antonio José Ponte señaló este aspecto de la novela y lo contrapuso a La Habana de *Tres tris-*

³ “Esa clásica y clara medida del hombre lo lleva a abominar de la vida nocturna. La Habana, venturosamente, después de las doce de la noche, cierra su flor y sus curiosidades. Frase de los Evangelios: ‘El que anda de día no tropieza, porque lo alumbró la luz del sol. Mas el que anda de noche, tropieza, porque lo alumbró la luz de la luna’” (LH: 57-58).

tes tigres, nocturna, veloz y farandulesca (1995, 2004). En las antípodas de ese otro escenario de amores fugaces, la de Lezama es una capital de lazos resistentes, ornada por mil ternuras y delicadezas. Tomemos el ejemplo del día de Reyes: en esa fecha, dice Lezama, la ciudad por entero se consagra al amor, “todos cambian, niños y maduros, presentes y sellos de amistad. Regidos por la exquisitez de una caridad de raigal señorío, la ofrenda se hace recuerdo, amistad, recado sutil, reencuentro, reconciliación, espíritu de fineza” (LH: 136).

En “La Habana” la familia guarda vínculos entrañables, ofrece un nombre, un pasado. De allí que en otra de sus viñetas Lezama lamente tanto la ruina del hogar cuando un hijo sale del país en busca de progreso, tan sólo para descubrir “que es el más vanidoso de los aventureros y el más infeliz de los seres” (LH: 132). El mundo de estas crónicas se concentra en imágenes de unión; su gran modelo es la familia, sus puntos sagrados en el tiempo son los días feriados, las fiestas y celebraciones. “La cena es el símbolo de que todo confluye hacia el hombre cuando el hombre confluye hacia Dios” escribe en fecha próxima a la Navidad (LH: 126). En el seno del hogar los ofrecimientos del mundo se asimilan, se comparten y hacen cuerpo; no se trata solamente del grupo familiar, se trata de toda la ciudad, de la gran comunidad habanera. Al igual que en *Paradiso*, la familia se extiende en estas crónicas como un cuerpo secreto con vínculos de sangre, conexiones íntimas y parecidos. La mesa es su símbolo: alrededor de ella se comparten alimentos, regalos, bienes, un pasado en común. De allí que el símbolo del árbol tenga también tanta fuerza en los textos de Lezama: “Para el cristiano el hombre debe *sentire cum plantibus*, sentir como una planta”, escribe en la crónica del 15 de diciembre de 1949. La ciudad vibra como un organismo que crece en línea vertical y horizontal, que “espira y aspira, se aduerme, se hincha graciosamente en su asimilación, se demora por sus laberintos y reaparece con nuevas criaturas de rostro más complicado” (LH: 140). Es una ciudad que por momentos se torna simbolista e inmaterial, como si consistiera en un orden secreto del que solo se puede hablar por imágenes. La fórmula “entre nosotros”, con la que se remite continuamente al cuerpo comunitario del que el poeta se constituye en portavoz, refleja esa interioridad del espacio

representado. Es el *genus*, la procedencia, el origen familiar: el pueblo como unidad fraterna.

El uso del tiempo

En La Habana de Lezama no parece existir la urgencia de otras capitales. Hay tiempo para la conversación, la preparación de comidas, el paladeo de los libros y el lento paseo. Esta ciudad construida para la experiencia y no para el consumo expresa algo que para él era propio del criollo auténtico: su capacidad de disfrute, su permanente fiesta. La elaboración de la comida y la gracia del buen trato social son algunos de los hábitos que dan forma visible a este deleite en el uso de las horas. “La gastronomía y la cortesía”, dice Lezama, “son características de las viejas culturas” (LH: 68). De ahí que deplora el moderno sentido de la funcionalidad y el avance de hábitos ajenos a la tradición cubana. “El habanero ha ido perdiendo gusto y gracia por la comida. Que el domingo no se come, que los planes, que el contrato con cocineros que solo hacen el almuerzo, que las latas de conserva, todo ello ha contribuido a un olvido forzoso del buen yantar” (LH: 68). Lezama sin embargo pronostica el regreso de aquellas viejas tradiciones, ya que ese mismo habanero, agrega después, “[v]olverá, impuesto por la frialdad de manos y piernas, a la época en que el relato de cómo se hacía un plato alternaba con el relato de aventuras, el relato de un antiguo sucedido legendario o las excursiones persas de Marco Polo” (LH: 69).

Lezama desea que aquella tradición se vuelva presente en las páginas del *Diario de la Marina*. Anhela que regrese aquella época en la que las horas no eran un bien productivo ni de intercambio, sino de uso y disfrute. Su idea de la fiesta como festín litúrgico y comunión con el cuerpo sagrado aparece aquí en una clara asociación con la literatura. Fiesta y poesía comparten la misma condición de exceso respecto del orden utilitario. La noción lezamiana de “hipertelia”, del griego *hyper*, “superior o excesivo”, y *telos*, “fin o destino”, se refiere a ese rebasamiento de la finalidad, un exceso propio de la creación, el juego y la fiesta de esta cultura “disfrutante” (González Echevarría 2011).

Ese tiempo generoso en que el placer de la comida se combina con el gusto literario cobra materialidad a su vez en la propia escritura lezamiana, digresiva y paladeable, de lenta digestión.

Sin embargo, el tiempo de los periódicos es contrario al de la experiencia estética: vertiginosa y obsolescente, cada edición se consume en el día y es inmediatamente desechada. Las crónicas del *Diario de la Marina*, recuperadas en el libro *Tratados en La Habana* (1958) y convertidas en textos puramente literarios, son pequeños poemas en prosa que requieren cierto tiempo de lectura y apartamiento de la actualidad. “Finjamos con la ayuda de la lámpara famosa y el mago de Santiago, que han pasado cuatro siglos...” (LH: 51). La temporalidad de esos textos no se acopla a las transformaciones de la ciudad, sino que es regulada por los cambios cíclicos, las fechas que se repiten, las conmemoraciones y estaciones del año. De la misma manera que *Órigenes* seguía en sus cuatro números anuales el ritmo estacional, aquí “La Habana” respira al ritmo de su clima y su paisaje. Cada momento del año tiene su belleza: en el invierno, dice la crónica del 3 de noviembre de 1949, las gaviotas “decoran la bahía de laca china precipitándose y ostentando después sobre su pico la joya de un pez de plata recién mojada”; en otoño, dice la misma crónica, “llegan estos días doblados de grises que nos entregan pinceladas lentas, laberínticas, y no frías hermosuras de colores puros y simples” (LH: 67). En primavera las luces entran radiantes a la ciudad, “mostrando su triunfo sobre la muerte y el comienzo de su sangre verde” (LH: 198). El color del mar, el cielo o las hojas, la luminosidad del aire o su temperatura no son meros accidentes que rodean el trajín urbano, sino que son verdaderas experiencias del medio natural. La relación entre el texto, el paisaje y la pintura resulta estrecha; Lezama ciertamente “pinta” su ciudad, y al hacerlo le da la permanencia de la que gozan las imágenes. “Al ir penetrando en nuestra expresión, al ir alcanzando forma artizada, parece como si fuéramos penetrando en nuestro paisaje, rindiendo así la naturaleza a la cultura y haciendo de la cultura la segunda naturaleza, que parece lo propio del hombre” (LH: 153).

El calendario litúrgico es otra de las formas en que este tiempo se prolonga y permanece. Navidad, reyes, carnaval y pascua son puntos que interrumpen la cronología para penetrar en un

tiempo sagrado. “Sutileza y refuerzo del calendario católico”, escribe en diciembre de 1949, “sus cortes en el tiempo, en esa dura abstracción que constituye cuanto se vuelve a su pasado, marchan impulsados por la estación y los astros” (LH: 121). Días sin fecha (todas las navidades son la misma Navidad), estos momentos son los que reúnen a la familia alrededor de la mesa, como en aquel famoso capítulo séptimo de *Paradiso* en el que la abuela ofrece su banquete magníficamente dispuesto. Si el tejido familiar es una metáfora extensible a todo el cuerpo cubano, la fiesta será la instancia por excelencia de la comunión. No se trata solamente de la simultaneidad del tiempo compartido por una comunidad imaginada, tiempo supuesto por el texto periodístico en el que cada acontecimiento es simultáneo a otro por caminos paralelos, pero no cruzados (Anderson 1993: 46-48). Se trata de la confluencia en un centro común, el corazón de la ciudad. Esta comunión se da cada vez que se festejan las fechas cívicas y se rinde homenaje a los antepasados. En sus crónicas, Lezama evoca a tres héroes nacionales: Antonio Maceo, Carlos Manuel de Céspedes y José Martí. En cada uno recupera el momento de la muerte, es decir, el punto de su eternización en la imagen. El tiempo de estas crónicas no se define ni por la prisa ni por el cambio. Sus intensidades son ajenas al ritmo secular y se reanudan año tras año como ritmos persistentes de la vida colectiva.

La “medida linda”

Mientras Lezama escribía esto en el *Diario de la Marina*, la ciudad real crecía de forma impresionante, al igual que otras capitales de América Latina. José Luis Romero describió este desarrollo como un proceso de masificación que transformó para siempre la vida urbana: “¿Cómo detenerse a conversar con un amigo en el centro financiero de la ciudad?”, se pregunta el historiador para ilustrar la agitación de estas ciudades que transformaron su fisonomía luego de la Segunda Guerra Mundial (2008: 349). Las calles estrechas de los cascos antiguos pasaron a resultar insuficientes para la creciente concentración, en tanto que los edificios reemplazaron a las casas más bajas y la convi-

vencia se tornó cada vez más aislada y anónima. Este era el tipo de ciudad que Lezama rechazaba, la que expulsaba al margen de sus viñetas y apenas dejaba ver como el reverso negativo de su *polis* familiar, la de “medida linda”.

¿Qué elije Lezama que veamos? Los parques de barrio, los quioscos de La Habana Vieja, las guaguas, las librerías de viejo, la feria del libro, las casas y sus interiores. “Dentro de la ciudad, el molino y el horno, el pozo y los jardines, los canaletos y los subterráneos, las terrazas y las escalinatas, una inmensa dinastía de expresiones vivientes” (LH: 140). Aunque sabe que esta ciudad renacentista se encuentra amenazada por la otra, la ciudad moderna, Lezama retiene la imagen de un espacio patricio, cuyo guardián es el artista:

Siente el artista su ciudad, su contorno, la historia de sus casas, sus chismes, las familias en sus uniones de sangre, sus emigraciones, los secretos que se inician, las leyendas que se van extinguiendo por el cansancio de sus fantasmas. Goethe fue el último europeo de gran estilo que extrajo sus fuerzas de la ciudad. Acostumbraba decir, “nosotros los patricios de Francfort”. Sabía que había un patriciado de la ciudad que era el más difícil de ganar y mantener. [...] Ahora que todo es hipertrófico, hecho para la medida del búfalo del plioceno o del mamut, digamos los números de agrado, la medida linda, la respuesta a los cariños de la mano que todavía alcanza La Habana. (LH: 78–79)⁴

Según Emma Álvarez-Tabío, en esta defensa de la ciudad pequeña Lezama intentaba reconstruir “ese momento de esplendor que transcurre, aproximadamente, durante el segundo tercio del siglo XIX”, cuando el patriciado criollo y la élite in-

⁴ “Búfalo del plioceno”: Lezama recurre aquí a las conocidas metáforas que usaron algunos modernistas para referirse al poderío de la cultura mercantil norteamericana, especialmente a partir de la guerra con España de 1898. “No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata”, decía Darío en “El triunfo de Calibán” (Gullón 1980: 404). Paul Groussac, por otro lado, ya había identificado a los Estados Unidos con el mamut en su libro *Del Plata al Niágara* (1897): “*Mammoth* es el Niágara, lo mismo que el Capitolio de Washington; *mammoth*, el Auditorium y la pieza que en él se representa; *mammoth*, el matadero de Armour y el mismo Mr. Armour. Fuerza o riqueza, éxito o bancarrota, estadística de cerdos beneficiados o de libros impresos, dimensiones de una obra de arte o de un discurso: todo se mide con ese mismo tablón de Roble” (Groussac 1897: 310).

telectual tuvieron en sus manos la riqueza y la cultura del país (2000: 230). Pero esta visión ponía casi completamente fuera de campo tanto el desarrollo moderno como las zonas de crisis. De modo que, mientras desacreditaba la arquitectura funcionalista y elogiaba al urbanista católico Gastón Bardet, para quien la arquitectura debía ser “liberada de su condición de soporte y de cálculo” para volver a ser sagrada (LH: 41), Lezama no hacía ninguna referencia a la presencia de otros importantes arquitectos contemporáneos que visitaban Cuba. Ni tampoco reparaba en el crecimiento de los sectores pobres o en los conflictos políticos y sociales tan agudos en esos años (Le Riverend 1992). La ciudad lezamiana se muestra pacificada, es una *polis* en la que se funden la nostalgia con el ideal sobre el trasfondo de un presente abatido. Se trata, como dice Abel Prieto, de “un proyecto utópico para una sociedad desintegrada” (1985: 15).

Claro que a su vez esta ciudad soñada se encuentra en lucha con esa otra que apenas se deja ver tras las bambalinas. Por lo que no dicen, o más bien por lo que afirman en exceso, estas crónicas muestran su resistencia a la transformación. El “señorío” local, que en otros textos Lezama identificará con la cultura del barroco, tiene como correlato a ese enemigo al que aluden las crónicas cuando hacen referencia a los peligros que acechan a la ciudad: el anonimato, la separación familiar, la desacralización de las costumbres, la racionalización del tiempo y el espacio, el gigantismo urbano, el abandono del “buen yan-tar” y la conversación. Como Baudelaire, biógrafo de Poe, este cronista manifiestamente antimoderno⁵ bien podría repudiar el matrimonio capitalista del tiempo y del dinero. Sin embargo, las crónicas dejan que la presencia de ese adversario cuya sombra se proyectaba sobre todos los aspectos de la vida cubana se dibuje como la parte nocturna de una ciudad solar en la que tanto el tiempo como el dinero se destinan al goce y al regalo.

⁵ Como observó Teresa Basile (2013), no todos coinciden con esta lectura. Irlemar Chiampi (1995), por ejemplo, encuentra rasgos de “posmodernidad” en la obra de Lezama, Duanel Díaz, en cambio, lo considera un antimoderno total (2005: 297-310). Ignacio Iriarte, por su parte, nos recuerda que “no siempre la modernización y el progresismo coinciden”, de manera que cabe leer cierto progresismo en estas crónicas lezamianas, vinculado con su defensa del “ideal democrático y republicano” opuesto a la venalidad oficial (2017: 190-191).

Lezama aparece aquí, efectivamente, según lo describió Eliseo Diego, como “el último destello de nuestro siglo XIX” (C: 90); lo que nos permite entender mejor por qué las crónicas de “La Habana” no celebran los progresos modernizadores de la gran ciudad, sino que los resisten apelando a un “entre nosotros” que obra como refugio:

La Habana puede demostrar que es fiel a ese estilo y al estilo que perfila una raza. Sus fidelidades están en pie. Zarandeada, estirada, desmembrada por piernas y brazos, muestra todavía *un ritmo*. Ritmo que entre la diversidad rodeante es el predominante azafrán hispánico. Tiene *un ritmo* de crecimiento vivo, vivaz, de relumbre presto, de respiración de ciudad no surgida en una semana de planos y ecuaciones. Tiene un ritmo y un destino. (LH: 57)

Lezama dice “todavía” como si invitase a sus lectores a defender ese ritmo de azafrán hispánico que la otra ciudad, la ciudad moderna, amenazaba. La relación con el espacio, y con las posibilidades dadas por ese espacio a los flujos y formas de la vida cubana, era lo que ante todo le importaba defender. Así como en otros lugares Lezama hablará del paisaje y verá en la relación humana con este un diálogo constitutivo de los estilos culturales,⁶ aquí se refiere al “contorno” o circunstancia de la ciudad como una condición para el surgimiento de un particular “estilo”. Es notable que Lezama recurra a la ciudad para fundar ese estilo, teniendo en cuenta que se trata del escenario por excelencia de las narrativas de modernización. En estas viñetas Lezama opone a ese discurso modernizador otra visión de la ciudad, a través de la cual da lugar a un nuevo mito, tal como había hecho veinte años antes al fundar el mito de la “sensibilidad insular” (Lezama 1938).

En este sentido, la construcción de un espacio donde dar fundamento a un lenguaje puede relacionarse con el propio proyecto origenista. Desde un comienzo la revista se proyectó como un órgano ligado a un determinado lugar de procedencia.

⁶ “Venturosa consecuencia que en el reino de la cultura, pudiera levantarse y aun edificarse el paisaje. Y que el hombre, frente al paisaje de naturaleza, pudiera levantar el otro paisaje”. La cita fechada en 1948 se encuentra recogida en el *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea* (González Cruz 1998: 137).

Antes de optar por el título “Orígenes”, se había pensado en otro más poético: “Consagración de La Habana”.⁷ La invención de una ciudad literaria a la altura de otras importantes capitales culturales del mundo era una prioridad del proyecto, así como lo fue también para Lezama en estas crónicas publicadas en el *Diario de la Marina*. “Como Balzac o Proust en París, pero trabajando desde luego con materia más insustancial y huidiza, Lezama le ha dado a La Habana rostro y participación”, escribió Vitier en su reseña de la recopilación *Tratados en la Habana* (Simón 1970: 145).⁸ Lezama es aquí el autor de su ciudad, en el doble sentido de esta definición: quien la crea y quien la refleja. Por eso, agrega Vitier: “Ha ofrecido así la medida máxima del poeta y el escriba: construir con la imagen una Casa para todos” (*ibidem*, 145). La ciudad “de medida linda” que anhelan estos origenistas (no podemos olvidar el hecho de que Eliseo Diego publicó *En la calzada de Jesús del Monte* al tiempo que Lezama iniciaba la redacción de sus crónicas)⁹ se encontraba en

⁷ Rodríguez Feo narró en detalle ese momento de gestación de la revista: “Un día de invierno de 1943, estábamos Lezama y yo sentados en un banco del parque Martí, en el corazón de La Habana, conversando, cuando se me ocurrió proponerle la publicación de una revista literaria. [...] Después de discutir el proyecto aquel día de invierno, nos dirigimos hacia el estudio de Mariano, ansiosos por comunicarle nuestra decisión. Recuerdo que se entusiasmó tanto con la idea que comenzó a trazar en una de las paredes los nombres que se nos ocurrían para la revista. Todavía perdura en mi memoria uno bellissimo que siempre lamentaré no hubiésemos escogido: Consagración de La Habana. ¡Qué profético se me antoja ahora! Tras muchas deliberaciones, se impuso el que había propuesto Lezama: Orígenes” (1991: 8). Es muy sugerente el detalle –no mencionado por casualidad– de que la idea haya surgido en “el corazón” de La Habana, y que el radio de los movimientos de los miembros de la revista, tal como surge del testimonio de Rodríguez Feo, se circunscriba a La Habana Vieja. Ninguna de estas circunstancias resulta ajena al proyecto de *Orígenes*.

⁸ “Un libro maravilloso”, reseña originalmente publicada en *Diario de la Marina* (29/06/1958).

⁹ En su libro de poemas publicado por Ediciones Orígenes en 1949, *En la calzada de Jesús del Monte*, Eliseo Diego trazaba un recorrido por los lugares de su memoria habanera: “Por la Calzada de Jesús del Monte transcurrió mi infancia, de la tiniebla húmeda que era el vientre de mi campo al gran cráneo ahumado de alucinaciones que es la ciudad. [...] En el orbe tumultuoso si bien estático de sus velorios, metido en el oro de su pompa, allí se abren por primera vez mis ojos; de allí me vuelvo al origen” (1993: 13). Estos poemas pueden verse así como un repertorio de aquella ciudad de la nostalgia: “Las columnas”, “Los

competencia con la planificación abstracta de las ciudades racionales, las grandes urbes que habían diseñado desde comienzos del siglo XX los arquitectos del futurismo, el funcionalismo y el estilo internacional. A esas ciudades hechas para el futuro empezaban a parecerse algunos sectores de La Habana (Iriarte 2017: 187-193), aunque no era solo esa pérdida de un estilo propio aquello que Lezama estaba rechazando, sino también la monumentalidad inorgánica de los “grandes estados contemporáneos, preocupados en los juegos de una política que ya se puede llamar planetaria” (LH, 78). En las crónicas de Lezama se desliza ese temor a la prepotencia de los poderes estatales que imponían formas homogeneizadoras de orden y convivencia. Esos grandes estados contemporáneos, piensa Lezama, “no pueden tener la levadura de donde salieron las interrogaciones metafísicas y las respuestas de forma y expresión” (LH: 78). Su temor a la pérdida de estilo puede compararse a la preocupación bajtiniana por la extinción de la cultura popular en las sociedades burguesas, y más aún a la desazón benjaminiana frente a la desaparición de la figura del narrador tradicional, portavoz de una experiencia compartida. “El hombre contemporáneo ya no trabaja en lo que no es abreviable”, escribía Benjamin en “El narrador”, citando palabras de un escritor muy estimado por Lezama, Paul Valéry. La percepción lezamiana era semejante en lo que respecta al papel del poeta como autor de una “Casa para todos”. En una época de grandes formaciones nacionales, la ciudad origenista apelaba a esta política de escala menor: la del pequeño burgo, la ciudad-estado con el tamaño suficiente para caber en la memoria de un artista que “siente” su ciudad, “su contorno, la historia de sus casas, sus chismes, las familias en sus uniones de sangre” (LH: 78).

La Habana de horas lentas, de largos paseos y conversaciones, de lazos duraderos, es la que Lezama construye en *Paradiso*. También es, en muy buena medida, el espacio imaginado en el que se asienta su propio estilo literario, su escritura “difícil”, derivativa y arborescente, su estilo de lenta asimilación o de innumerables asimilaciones. Severo Sarduy subrayó este aspecto

portales”, “En la esquina”, “La iglesia”, “La casa”, “El desconocido”, “El sitio en que tan bien se está” son algunos de sus títulos.

de la economía neobarroca de Lezama, dilapidadora de lenguaje “en función de placer”, contraria al sentido utilitario y a la instrumentalización del discurso “en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación” (OC: 1250). Ámbito del goce y la demora, del gasto improductivo, esta ciudad y esta literatura se contraponen a los principios de la funcionalidad propios de las sociedades industrializadas. Organismo, no máquina, la ciudad “no surgida en una semana de planos y ecuaciones” (LH: 57) se expresa fundamentalmente en el arte y en los ritos, en la celebración cotidiana de las costumbres y en las delicadezas familiares.

Las columnas del *Diario de la Marina* no son ingenuas, aunque parezcan inocentes. Buscan intervenir en el ámbito de las representaciones urbanas, reconfigurando la ciudad de acuerdo al paisaje de una comunidad deseada. La Habana lezamiana es una ciudad a su medida, cristalizada en su literatura con voluntad de resistencia. En tanto que la ciudad real seguía un camino diferente, marcado por las crisis políticas y definitivamente transformado luego de la Revolución, esta otra *polis* del anhelo pasó a integrar el archivo de las ciudades posibles.

3. *Paradiso* (i). La novela y el origen

Una obra de arte es buena cuando ha sido creada necesariamente. En esta forma de originarse está comprendido su juicio: no hay ningún otro. He aquí por qué, estimado señor, no he sabido darle otro consejo que éste; volver sobre sí y sondear las profundidades de donde proviene su vida; en su fuente encontrará la respuesta a la pregunta –si *debe* crear. Admítala como suene, sin utilizarla. Acaso resulte que usted sea llamado a devenir artista.

R. M. Rilke, *Cartas a un joven poeta*

Paradiso (1966) no sólo construyó su soledad marginándose del consumo masivo y llevando al límite el gesto innovador de la novela moderna, sino que abrió una fractura extraordinaria entre las expectativas de sus destinatarios y lo que podríamos llamar, con Umberto Eco, las condiciones interpretativas de la *intentio operis* (1998: 21-46). Su opacidad introduce una brecha que desdobra al lector real en esa otra figura espectral e inalcanzable ideada por el texto: su lector modelo. Desde el punto de vista de este destinatario, “lo difícil” de esta novela supone un trabajo de lectura arduo y laborioso, una sensibilidad proclive a la deriva, una actitud disciplinada y, para decirlo con San Juan de la Cruz, un “espíritu dotado/ de un entender no entendiendo/ toda ciencia trascendiendo”.¹ Lezama inventa un lector insólito, escindido e idealmente total, a la vez dócil y vigilante, dúctil y lleno de suspicacia; un receptor atípico para un género particular: el lector lezamiano.

Si *Paradiso* genera perturbaciones en la crítica es precisamente porque tiende a desestabilizar las delimitaciones categóricas, rompiendo con la distinción entre géneros literarios y fusionando ensayo, poesía y narración en la malla híbrida de un texto que Lezama mismo definió como una “súmula”:

¹ Versos del poema “Entreme donde no supe”.

Yo no soy lo que propiamente se puede considerar un novelista profesional. He escrito mucha poesía, mucho ensayo, cuento y entonces, ya al final de mi obra, como una sùmula –lo que en realidad es el *Paradiso*– como se decía en la Edad Media, creí que debía llegar a una novela para decir las cosas que tenía que decir en una forma más amplia, tal vez más visible y que estableciera la comunicación de una manera más armoniosa. (Simón 1970: 19–20)

Pese a las intenciones de Lezama, *Paradiso* está lejos de establecer una comunicación “armoniosa” con sus lectores, y de hecho tampoco fue escrita al final de su obra. Quizás “final” deba entenderse aquí en términos teleológicos, como la realización de un proyecto largamente meditado y muy ligado al corpus de una obra concebida orgánicamente como una totalidad.

Lezama sin dudas suscribiría la exigencia de Rilke: “Una obra de arte es buena cuando ha sido creada necesariamente”. En efecto, *Paradiso* se sostiene sobre esta afirmación, presentándose como la respuesta a un llamado (una vocación: *vocatio*) que se hace oír desde el centro de la novela, como el fundamento de una tarea plagada de peligros y dificultades. También Rilke le aconseja a su poeta que se atenga a “lo difícil”, alejándose de los lugares comunes: “Poco sabemos, pero que debemos mantenernos en lo difícil es una certeza que no nos abandonará”.² En alemán, el adjetivo “schwer” significa al mismo tiempo “difícil” y “pesado”. Es lo que cuesta, lo que en verdad “significa” porque exige esfuerzo y al ser trabajoso se constituye en un bien de alto valor. También *Paradiso* lleva a pensar en este concepto de dificultad, generando la impresión de ser un texto grave, laborioso, escrito *necesariamente*. Imagen que se desprende tanto de la propia narración como del lugar que Lezama le asigna en el seno de su obra: el sitio de la “suma”. En este sentido, *Paradiso* no sólo pide leerse como un *Bildungsroman* o novela de forma-

² “Wir wissen wenig, aber daß wir uns zu Schwerem halten müssen, ist eine Sicherheit, die uns nicht verlassen wird” (Rilke 1932: 37). Vale citar todo el párrafo, traducido por Luis Di Iorio y Guillermo Thiele: “La gente, con ayuda de convencionalismos, tiene todo resuelto yendo a lo fácil, y a los aspectos más fáciles de lo fácil; pero está claro que debemos atenernos a lo difícil [...] Poco sabemos; pero que debemos mantenernos en lo difícil es una certeza que no nos abandonará” (Rilke 1991: 87).

ción, tal como se presenta desde el texto mismo,³ sino también como un relato sobre los orígenes de la propia novela, en el doble sentido de esta palabra, tanto de génesis como de principio o razón. En ese “volver sobre sí y sondear las profundidades de donde proviene su vida”, como reza la cita de nuestro epígrafe, la novela se torna a la vez reflexiva y filosófica. En su breve ensayo de 1944 llamado “Poema y sistema”, María Zambrano le exigió a la filosofía esa vuelta sobre sí para dar razón de su existencia: “Justificarse no es otra cosa que mostrar los orígenes, confrontar el ser que se ha llegado a ser, con la necesidad originaria que lo hizo surgir” (1979: 199-200). Esa brecha entre el “ser que se ha llegado a ser” (la obra concluida) y “la necesidad originaria que lo hizo surgir” es precisamente lo que según Lezama constituye a *Paradiso* en una sùmula: un texto realizado, según sus palabras, para “decir las cosas que tenía que decir en una forma más amplia, tal vez más visible”. Bajo esta perspectiva, la novela se constituye en un retorno a sus comienzos, un despliegue de sus principios y una respuesta al llamado que la justifica. No se trata de un relato posible entre otros, sino de uno que *necesariamente* debe realizarse, de acuerdo a lo que en la novela se presenta como un deber convenido entre el hijo y su madre, o sea entre el escritor y quien se muestra como el fundamento de su vida.

El llamado de la madre

Si la justificación consiste en confrontar el propio ser con su necesidad originaria, *Paradiso* en efecto cumple con este deber de regresar al momento de su concepción y mostrar su fidelidad a esos inicios. La representación de este retorno tiene lugar en la propia ficción cuando Rialta, la madre de José Cemí, le pide a su hijo que cumpla la misión de escribir y de ese modo restituir el sentido de sus existencias: “No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil”, le aconseja en una de las líneas

³ A continuación del discurso de Rialta que comentaremos en este capítulo, el joven Cemí relee unas líneas del *Wilhelm Meister* de Goethe y a su lado escribe “Yo” (P: 234).

centrales de la novela (P: 231). Esa dificultad a la que refiere la madre está en el propio acto de escribir a partir de y como respuesta al anonadamiento de la muerte. Es la muerte del padre como columna de la familia aquello que motiva este pedido: “A mí ese hecho”, sigue Rialta, “de la muerte de tu padre me dejó sin respuesta, pero siempre he soñado, y esa ensoñación será la raíz de mi vivir, que esa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta” (P: 231). Situado no sólo en la raíz imaginaria del relato, sino exactamente a la mitad del libro, este llamado oficia como origen de la novela. Es tanto su génesis como su razón de ser. Se diría que en ese punto se encuentra el *corazón* del texto, teniendo en cuenta la importancia de este órgano como metáfora de la vida. Precisamente del corazón de la madre será extirpado el tumor en cuya descripción es posible encontrar una versión miniaturizada de toda la novela.⁴

El llamado de Rialta sucede cuando Cemí, adolescente, regresa a su casa después de la violenta refriega callejera que en la novela evoca la protesta estudiantil contra Gerardo Machado ocurrida en setiembre de 1930. Lezama Lima participó en aquella manifestación en la que murió el líder estudiantil Rafael Trejo como consecuencia de la represión policial. La protesta de 1930 fue la única movilización en la que Lezama participó o de la que dejó registro.⁵ Su huella sin embargo fue durable y el poeta la consideró como una de sus grandes experiencias

⁴ Véase el capítulo “*Paradiso* (iii). El paraíso ausente” más adelante en este libro.

⁵ Vale citar el párrafo en extenso porque es muy notable su paralelismo con los hechos que se narran en la novela. Estos son los momentos enumerados por Lezama: “La muerte de mi padre me alucinó desde niño, esa *ausencia* me hizo hipersensible a la *presencia* de la imagen.// Mi niñez con mi madre y mis dos hermanas, en la casa de mi abuela en el Paseo del Prado.// El comienzo de la infinita posibilidad histórica de lo cubano en lo que va del siglo, el 30 de septiembre de 1930, en la muerte del estudiante Rafael Trejo.// Mi amistad con el poeta Juan Ramón Jiménez, cuando visitó La Habana en 1936.// Los doce años en que trabajamos en los cuarenta números de la revista *Orígenes*.// La muerte de mi madre, el 12 de septiembre de 1964, me vuelve a alucinar de nuevo.// Mi boda con María Luisa Bautista, que me acompaña todos los días, como acompañó a mi madre y a mis hermanas.// Así ha transcurrido entre esas imágenes de la ausencia infinita encarnada en la presentica inmediata de la metáfora, con su libre y absoluta compañía” (“Interrogando a Lezama Lima”, Simón 1970: 12-13).

formadoras. Cuando en una entrevista se le preguntó por “los momentos más importantes de su vida”, Lezama incluyó ese episodio entre los más significativos.

En la novela, este episodio marca un punto de inflexión. Hasta ese momento la vida de Cemí había transcurrido en la esfera “placentaria” del hogar,⁶ pero cuando el joven ingresa en la vida pública, o toma ese primer contacto con la política, la madre le dedica un largo discurso de iniciación, que bien puede tomarse también como una advertencia sobre los peligros que acechan al país, peligros de muerte y desintegración, y el tipo de respuesta por la escritura que el hijo deberá asumir. La situación es de una solemnidad religiosa: con su rosario en la mano, Rialta espera al hijo rogando que regrese sano y le comunica a su llegada un discurso que parece labrado en piedra. La gravedad de su alocución parece provenir de un tiempo mítico: “Algunos impostores pensarán que yo nunca dije estas palabras, que tú las has invencionado, pero cuando tú des la respuesta por el testimonio, tú y yo sabremos que sí las dije y que las diré mientras viva y que tú las seguirás diciendo después que me haya muerto” (P: 231).

Paradiso confirma la realidad de ese discurso al presentarse como la realización del llamado materno. Se debe asumir entonces que el pedido es verdadero por cuanto lo es el testimonio que se da como respuesta. El narrador en persona da fe de esa verdad: “*Sé* que esas son las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida, después de las que leyó en los evangelios, y que nunca oírás otras que lo pongan tan decisivamente en marcha” (P: 231, énfasis mío). De modo que la novela se funda en este pliegue: creer en la verdad de Rialta supone confiar en la palabra del narrador, quien al decir “yo

⁶Lezama compuso la novela con un esquema tripartito, de acuerdo a su propia descripción: “En la novela, José Cemí tiene tres momentos. Uno, el primero, es el que pudiéramos llamar placentario, del sumergimiento en la familia, de desenvolvimiento en la placenta familiar. Luego la salida, su apertura al mundo exterior, en el momento de la amistad, en el momento en que se encuentra Cemí con Fronesis y con Foción y luego ya la participación de Cemí en la imagen, en la poesía y en el reino de los arquetipos que es lo que significa su encuentro con Oppiano Licario –una figura arquetípica que representa la destrucción del tiempo, de la realidad y de la irrealidad” (Simón 1970: 22).

sé” se presenta como testigo del hecho que puso a Cemí “decisivamente en marcha”. Los frecuentes pasajes de la tercera a la primera persona sugieren que este narrador podría ser el propio Cemí, ya que tales deslizamientos no sólo cumplen la función de atestiguar, sino que asumen como propia la memoria del personaje.

Si seguimos el hilo de esta hipótesis, debemos concluir que la novela exige leerse como una autoficción. La distancia gramatical abierta entre el narrador y Cemí –es decir entre la primera y la tercera persona– no haría, en ese caso, más que invocar la fractura que el tiempo instaura en la continuidad del yo; recurso empleado en la narración autobiográfica para realzar el hiato interpuesto por el transcurso de la experiencia. Si las palabras de la madre son el motivo original de un “ponerse en marcha” que supone el intento de una transfiguración, el narrador y el personaje a la vez son y no son la misma persona. El gesto de autofigurarse ya comporta una duplicidad que complica toda ilusión de consistencia subjetiva, pero autofigurarse en el pasado, en una instancia previa a las experiencias de formación, implica una escisión todavía más aguda. Quien dice “yo sé” en el presente de la escritura solicita nuestra creencia en la verdad de lo dicho, pero no se presume necesariamente idéntico al objeto de su enunciado.

Lezama intensifica esta afirmación de autenticidad mediante otro relato, externo a la novela, que tiende a reforzar la significación nuclear del mandato de la madre. En el anecdotario autobiográfico que divulgó luego de publicarse *Paradiso*, la escena del llamado materno reaparece nuevamente, pero en este caso como parte de su propia biografía literaria. De acuerdo con este otro relato, fue la madre de Lezama, Rosa Lima Rosado, quien lo incitó a escribir y le dictó un destino literario luego de la muerte de su padre. Lezama justifica allí el surgimiento de su vocación como una respuesta a ese requerimiento:

Tenía mi padre al morir treinta y tres años. Él estaba en el centro de mi vida y su muerte me dio el sentido de lo que yo más tarde llamaría el latido de la ausencia. El sitio que mi padre ocupaba en la mesa quedó vacío, pero como en los mitos pitagóricos, acudía siempre a conversar con nosotros, a la hora de la comida. Era un vasco típico, hijo de vas-

cos: representaba la alegría, la fuerza expansiva, la salud de la familia. La otra alucinación se precipitó hace tres años [1964] cuando mi madre, de setenta y seis, me dejó también. Se habían conocido en la calle San Nicolás y Lagunas, al centro de La Habana, y al unirse crearon un mundo de plenitud y simetría: él era de raíz hispánica, ella se había educado en la tradición separatista, cuya figura prócer, José Martí, era a la vez un escritor prodigioso. Mi madre guardó siempre el culto del coronel Lezama: una tarde, cuando jugábamos a los yaquis (payana de Cuba cuya gracia consiste en levantar pequeñas crucetas del suelo, al compás de un movimiento de pelota), advertimos, en el círculo que iban formando las piezas, una figura que se parecía al rostro de nuestro padre. Lloramos todos, pero aquella imagen patriarcal nos dio una unidad suprema e instaló en Mamá la idea de que mi destino era contar la historia de la familia. Tú tienes que ser el que escriba, decía ella, tú tienes que. La muerte me ofrendó un nuevo concepto de la vida, lo invisible empezó a trabajar sobre mí. Todo lo que hice está dedicado a mi madre. Su acento me acompaña en la noche cuando me duermo y en la mañana cuando me despierto. Oigo su voz de criolla fina que me repite: Escribe, no dejes de escribir. No sé si mis obras son dignas de ese mandato. ¿Pero qué? La grandeza del hombre es el flechazo, no el blanco. (Simón 1970: 12)

Lo que nos interesa de este relato no es su veracidad, sino su valor como mito de origen. Si la obra lezamiana es una respuesta al mandato de la madre (“Tú tienes que ser el que escriba”), debemos decir que aquel mandato resultó efectivo por cuanto lo es la respuesta de quien la invoca. En un doble movimiento, centrípeto y centrífugo, Lezama hace provenir todo su proyecto literario del mandato materno; situación que Lorenzo García Vega juzgó ridículamente edípica e indigna de un hombre adulto (1979: 336), pero que encierra toda una concepción poética, para la cual la literatura constituye una justificación y un comparecimiento ante los fundamentos de la vida. Entre Rosa (Rialta) y Lezama (Cemí) se sella así una deuda infinita que el hijo deberá pagar con una escritura también incesante. Tanto en el plano de la ficción como en el de la narración autobiográfica, la novela se ofrece como un tributo y una donación.

De modo que el episodio del mandato de Rialta se sitúa en el origen imaginario de *Paradiso*. Y más aun: no solo está en el

principio de la novela, sino que dramatiza en clave de ficción la escena nuclear de *toda* la obra lezamiana. Este sistema de reflejos que proyecta la biografía en la ficción no puede considerarse externo a la obra, ya que *Paradiso* se presenta como una novela orgánica, la “suma” de un proyecto largamente meditado. El “homolenguaje” que impera en la novela (Albala 1985: 14-23), es decir el hecho de que todos sus personajes sientan, piensen y se expresen con la inconfundible voz lezamiana, lleva al colmo la impronta de esta subjetividad proliferante y abarcadora, poniendo al descubierto la porosidad de un corpus cuyos límites internos son harto difusos. Lezama no sólo propuso *Paradiso* como la cúspide de su sistema poético y la sùmula de su labor intelectual, sino que hizo de su propia vida una novela cuya cima y cuyo centro estarían cifrados en este libro, realización simultánea de un destino literario y existencial.

En esta especie de “protonovela” –el relato autobiográfico del autor– todo parece destinado a constituirse en un símbolo céntrico: los padres se conocen en “el centro” de La Habana, capital de Cuba; la imagen del padre queda fijada en el centro de la vida del hijo como el “latido de la ausencia” (nuevamente la metáfora del corazón); la madre es la voz que lo incita a contar la historia familiar bajo la advocación unitiva de la tutela del padre, un padre que muere a la edad de Cristo; y Lezama por último se presenta a sí mismo como el centro cardinal de todas esas confluencias, el heredero en cuya palabra se concilian las dos grandes vías nacionales: la “raíz hispánica” y la “tradición separatista”, que al unirse crean “un mundo de plenitud y simetría” (Simón 1970: 12). Lejos de ser un recinto privado, esta familia se muestra como la síntesis de una Cuba ideal, una patria secreta que en *Paradiso* se reconstruye bajo el signo de la ausencia y la añoranza.

Claro que la novela no busca incluirse netamente en el género autobiográfico, de la misma forma en que se resiste a los efectos del realismo. Lo que desarrolla es la trama de un espacio interior: el sitio de una subjetividad incorporativa y aglutinante, un mundo de valores, ideales y evocaciones en cuyo origen no cabe más que el “yo” tácito del autor, un yo subrogado en la topografía de este espacio, diseminado en sus personajes y comprendido en el despliegue narrativo de su sistema poético.

No puede sorprender entonces el extenso espacio que *Paradiso* destina a la reconstrucción de la ascendencia familiar: siete capítulos sobre catorce de la novela. Ese linaje que el texto recompone minuciosamente, se diseña a la manera de un árbol genealógico cuyas ramificaciones convergentes efectivamente conforman “un mundo de plenitud y simetría” (Simón 1970: 12). *Paradiso* corporiza esta herencia como el tronco en el que confluyen las ramas de ese metódico trenzado (figura 1). En los senderos concurrentes de la familia de José Cemí, el texto va entretejiendo no solamente los hilos de su ascendencia, sino también, junto con ellos, los de una poética que implícitamente se presume como la depositaria de todas las afluencias. El texto se presenta así, según veremos a continuación, como el cuerpo literario en el que se enlazan las múltiples ramas del estilo insular. Ese “yo” no es un sujeto psicológico sino cultural: es un espacio, un paisaje, *un estilo*, engendrado por la suma de distintas generaciones.

El lado de los Olaya

En el árbol familiar de Cemí, la línea materna de los Olaya es la que aporta la memoria de la emigración del siglo XIX:

José Cemí había oído de niño a la señora Augusta o a Rialta, o a su tía Leticia, decir cuando querían colocar algo sucedido en un tiempo remoto y en un lugar lejano, como si aludiesen a la Orplid o a la Atlántida, o como los griegos del período pericleo hablaban de la *lejana Samos*. Comentar cosas de *cuando la emigración*, o *allá en Jacksonville*. Era una fórmula para despertar la imaginación familiar, o esa condición de arca de la alianza resistente en el tiempo, que se apodera de la familia, cuando conservando su unidad de cercanía, se ve obligada a anclar en otra perspectiva, que viene como a tornar en mágica esa unidad familiar rodeada de una diversidad que tocan como desconocida sus miradas. Hablar de aquellas Navidades en Jacksonville, era hablar de la Navidad única, desventurada, escarchada, terrible, pero acompañada de rebrillos, llegadas indescifrables, manjares encantados, cobrando la familia el misterioso calor bíblico de sentirse asediada por todos sus bastiones y torres. Pero esperando la llegada, que sucediese algo, un ópalo frío y errante surcando con su variada cola de avisos. (P: 43-44)

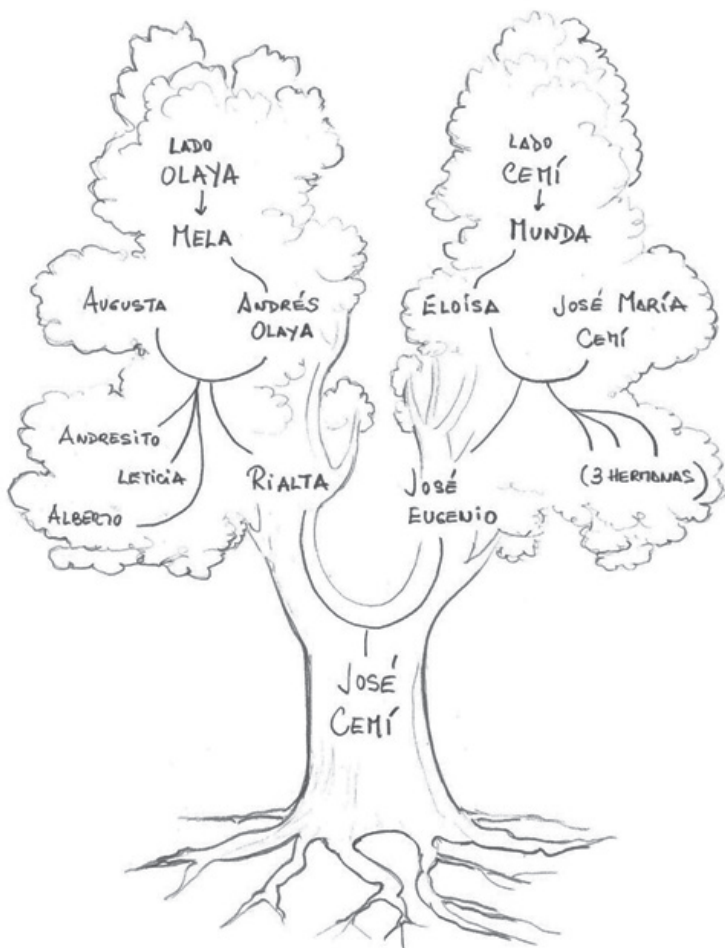


Figura 1

“Cuando la emigración”: con esta fórmula la familia Olaya desataba recuerdos ligados a los tiempos heroicos de la independencia. “Navidad única, desventurada, escarchada, terrible” (P: 44), ya que aquellos recuerdos provenían del período inmediatamente previo a la guerra, “navidad” de la nación largamente esperada, si bien marcada por el infortunio. Cuba, en efecto, logró su libertad a finales del siglo XIX, al cabo de una cruenta guerra y al precio de quedar sujeta al dominio norteamericano. Situación ya temida por José Martí y agravada al comienzo de la República por las condiciones impuestas en la Enmienda Platt. En la Navidad de 1894, en el umbral de aquella lucha, nada de esto podía esperarse, y sin embargo el ambiente parecía estar lleno de malos augurios. El párrafo citado reúne referencias a sitios utópicos (la Orplid o la Atlántida), a períodos áureos (el siglo de Pericles) y a promesas bíblicas (el arca de la Alianza, la tierra prometida), con alusiones a la inminencia de un acontecimiento trágico: “un ópalo frío y errante surcando con su variada cola de avisos” (P: 44). Todo el capítulo está hilvanado por el tema del destino, el cambio de fortuna y el paso abrupto de la dicha a la desgracia. Es interesante descubrir cómo este argumento trágico se articula, a su vez, con una representación de la cultura cubana tramada a partir de los contrastes entre el Norte y el Sur.

Confrontando la familia Olaya con los Squabs, sus vecinos en Jacksonville, el tercer capítulo de *Paradiso* recrea el sistema de oposiciones con que fueron distinguidos desde el siglo XIX los estilos de las dos Américas. La familia norteamericana aparece caracterizada por los rasgos del “frío” mundo anglosajón, mientras que los Olaya representan la calidez y sensibilidad latinas. Mr. Squabs es presentado de forma caricaturesca: aficionado al órgano, pero completamente inhábil para la ejecución musical, afectado por una enfermedad laríngea “con indicación de clima cálido”, el puritano Frederick Squabs había “descendido” (tal “era el término que él siempre empleaba”) de North Carolina a Florida, sin conseguir liberarse de la tensión nerviosa que le impedía interpretar correctamente su música. Es por esto que “los insignificantes vecinos de Jacksonville se burlaban de que, no obstante ver su mano regordeta e inquisitorialmente larguirucha, incorreccionaba las octavas, y la intervención del

registro flauta de su instrumento provocaba chirridos nerviosos, como los cortes en el membrillo helado” (P: 38-39). Con ironía, el texto invierte la devaluación implícita en la mirada de Squabs hacia los Olaya (sus *insignificantes* vecinos del Sur, la región *de abajo*), quienes a su vez se ríen de las pretensiones musicales del organista anglosajón, cuya mano mórbida es incapaz de placer o virtuosismo. La misma tensión nerviosa se percibe en su esposa Florita, descendiente de cubanos, pero “de baratona sensibilidad”, y por lo tanto falta del “refinamiento” y la “cortesanía” que distinguen a la familia Olaya, que obviamente representa a la *buena* tradición de Cuba. La hija, Flery Squabs, es la única con cierta sensibilidad para el arte, y es por ello la única que se aparta del estilo de la familia Squabs, al enamorarse de un joven cubano con el que huye.

La antítesis Norte/ Sur está llena de giros caricaturescos. El episodio inicial ilustra este tratamiento de la antinomia, cuando a partir de una travesura infantil (el robo de unas nueces) se da lugar a una discusión teológica para definir las diferencias entre cubanos y norteamericanos. El episodio se inicia cuando Rialta, de diez años, trepa al nogal de los vecinos para tomar unos frutos. La rama comienza a crujir y la señora Squabs grita “Rialta, *don't steel the nuts*” (P: 38). La impropiedad de la orden es admitida por Florita cuando al día siguiente se disculpa ante Augusta, la madre de Rialta, diciendo: “¿Qué pensarán los Olaya, me digo, veo a su hija en peligro, y sólo se me ocurre gritarle que no se robe las nueces?” (P: 40), disculpas con que se da lugar a una disertación sobre la impotencia humana frente a los designios divinos: “Puedo influir en evitar que se coja las nueces”, razona la señora Squabs, “pero no puedo evitar que ella hubiese seguido deslizándose por aquellas ramas [...] No creo –dijo para cerrar su párrafo–, que los Olaya crean que yo pueda ser tan influyente para intervenir en el destino último de sus hijos” (P: 41).

El párrafo de Florita, quien “baritonizaba como si acompañara a su esposo el organista” (P: 41), tan falta de tacto como su marido, parodia la moral económica del protestantismo.⁷ Pen-

⁷ Este episodio bien podría leerse junto con *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* de Max Weber.

semos en el siguiente detalle: mientras que para Rialta el fruto del árbol no es más que la meta de un goce gratuito, para Florita se trata de un bien protegido por la interdicción moral: *no robarás*. El texto pone de relieve esa diferencia al contrastar la economía verbal de la prohibición (“Rialta, *don’t steel the nuts*”), con la cadencia sensual del discurso narrativo: “Rialta, casi somnábula en el inasible penetrar vegetativo de sus diez años, se iba extendiendo por los ramajes más crujientes, para alcanzar la venerable cápsula llena de ruidos cóncavos que se tocaban la frente blandamente” (P: 38), donde el objeto –la nuez– no es indicado por la concisión de su nombre, sino por sus cualidades sensibles.

La discusión teológica de Florita y Augusta retoma una cuestión que había sido crucial en los debates del Concilio de Trento, la doctrina de la predestinación sostenida por el calvinismo, contra aquella de la gracia defendida por los jesuitas (al respecto, véase Vitier 1993a: 467-468). No se trata únicamente de parodiar el discurso protestante, sino de mostrar las raíces de la “cortesanía” cubana. Augusta es portavoz de la tradición en la que se inscribe el propio texto: “usted”, le reprocha a su vecina, “se fía demasiado de su voluntad y la voluntad es también misteriosa, cuando ya no vemos sus fines es cuando se hace para nosotros creadora y poética. *Su voluntad* –añadió subrayando–, quiere escoger siempre entre el bien y el mal, y escoger sólo merece hacerse visible cuando nos escogen” (P: 41). Augusta predica el misterio de la condición humana y la precariedad de sus juicios racionales, contra el optimismo de Florita y su confianza en el juicio práctico. Esta diferencia no sólo establece una distinción entre protestantes y católicos, sino que también habla del propio barroquismo de la novela.

Al tiempo que se distinguen territorialidades culturales, la discusión entre doña Augusta y la señora Squabs despliega aspectos de la poética lezamiana y los sitúa en un escenario concreto: el exilio cubano como antesala de la guerra de independencia. La frustración de la gesta independentista con la intervención norteamericana y la consiguiente penetración del “gigante” del Norte, como llamó Martí a los Estados Unidos, hacen que la defensa de los valores vinculados al catolicismo cobre un sentido militante, estrechamente ligado al resguardo

de las raíces latinas e hispánicas de la cubanidad. El propio estilo de la novela sería la forma manifiesta de esta distinción: el goce pleno de la nuez arrebatada. El texto remite en este aspecto a las definiciones lezamianas de la expresión americana, su economía del disfrute, su “vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado” (OCII: 303), su cultura del “fiestón de la alharaca excesiva de la fruta” y del “opulento sujeto disfrutante”.⁸

En la segunda parte del capítulo, la antítesis Norte/ Sur se articula mediante la alternancia de dos secuencias trágicas: la que conduce a la muerte de Andresito Olaya y la que prepara la fuga de Flery. Aquí el contrapunto se anuda a partir de dos acontecimientos simultáneos: por un lado, la tómbola que preparan los emigrados cubanos para los festejos navideños, y, por otro, la fiesta de cumpleaños de Flery en casa de los Squabs. Mr. Squabs propicia, sin saberlo, ambas desgracias. Al requerir a Carlitos que coloque las luces de su fiesta, impide que termine de clavar el barandal del elevador que prepara para la tómbola, por donde luego caerá Andresito. Todo converge y difiere al mismo tiempo. Ambas celebraciones transcurren en climas opuestos: la fiesta de los Squabs se desarrolla en una atmósfera gélida: “La iluminación de la casa y el jardín remedaba una planicie donde las parejas al danzar se trocaban en árboles escarchados, y ya con la nueva perspectiva de la medianoche parecían guardianes de las fronteras polares enfundados en sus trajes de lana blanca de una sola pieza” (P: 60-61). La celebración de los cubanos, en cambio, transcurre en un ambiente de alegría, matizado por malos augurios:

Los pitos terminados en boca de tiburón; la melaza del guarapo, como un barroco crecimiento de la circulación linfática; el ala del yarey temblorosa como la hoja del algodón; las alegorías de las cajas de tabaco, con la imaginación del período María Cristina: una gran rueda de carreta homérica se recuesta en un trono, donde el rey esboza que se va a poner de pie para descender una cortina, tambaleándose la corona. (P: 59)

Para los Squabs, la fiesta es el principio de una cadena de

⁸ “Corona de frutas” (Lezama Lima 1981: 134).

infortunios: Mr. Squabs hace traer a Carlitos para felicitarlo por la iluminación, sin imaginar que tres años más tarde escapará junto con Flery y que por esta causa él mismo enloquecerá, todo lo cual confirma la desconfianza de Augusta en la previsión y el sentido práctico. Para los Olaya, la caída de Andresito es la experiencia más inmediata de una pérdida mayor, ya que aquella Navidad “única” y “desventurada” de 1894 era también el umbral de una guerra de independencia que finalmente sería malograda. En el episodio de la caída, es Mr. Squabs quien provoca sin advertirlo el accidente que cierra este capítulo:

De pronto, la plancha mal clavada por Carlitos, tironeado por el organista, cedió y el coro prorrumpió en un grito salvaje, y después la fiesta se detuvo, y cuando la frágil figura con su smoking de ejecutante, quedó extendida en el suelo, y la sangre empezó, gota tras gota, a correrle por la boca, la antístrofa que luchaba con los gritos del coro, impuso la maldición de su silencio. El coro volvió a levantarse muy lentamente: –Es el hijo de don Andrés, es su hijo ¿por qué tenía que ser el hijo de don Andrés?” (P: 60)

Convertida de repente en un coro trágico, la asistencia se constituye en portavoz de una comunidad que súbitamente pasa de la dicha a la desgracia. La caída de Andresito ocurre simultáneamente en el plano familiar y en el colectivo, dos órdenes que se implican mutuamente.

El lado de los Cemí

Si la memoria de los Olaya está marcada por el exilio, la de los Cemí se liga a la cultura de la tierra. Más precisamente, a los dos cultivos capitales de la economía cubana: el tabaco y el azúcar. Roberto González Echevarría (1984) analizó la importancia de este aspecto en *Paradiso* y destacó, en particular, la significativa simetría con que la novela construye el doble linaje de José Eugenio Cemí (cultivo del tabaco por vía materna/ cultivo del azúcar por vía paterna), siguiendo la lógica de oposiciones delineada por Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Si el azúcar, según Ortiz,

es un “oficio” industrializado, el tabaco es un “arte” de espíritus libres.⁹ Si el azúcar “va glotonamente paladar abajo”, el tabaco “va picarescamente paladar arriba hasta los meandros craneales en busca del pensamiento”; si el azúcar “alela el cerebro y provoca el embrutecimiento”, el tabaco “excita la mentalidad, inspirándola diabólicamente” (Ortiz 1987: 17). Si el azúcar es “prudencia pragmática”, el tabaco es “audacia soñadora e individualista hasta la anarquía” (Ortiz 1987: 22). El azúcar finalmente designa el peligro imperialista, mientras que el tabaco contiene las reservas del espíritu cubano. En la visión de Ortiz, ambas producciones luchan en constante divergencia. De allí el tenor agónico de su interpretación histórica y la formulación final de un deseo salvador: “la boda del tabaco con el azúcar” (Ortiz 1987: 88).

Resulta por eso muy significativo que en el linaje de José Eugenio Cemí converjan ambas tradiciones, y que ellas se reúnan, no por antagonismo, sino por matrimonio. En este idilio cubano todas las oposiciones tienden a confluir guiadas por la fuerza unitiva del amor. La abuela Munda describe el matrimonio de su hija Eloísa Ruda Méndez (de familia tabacalera) con José María Cemí (dueño de un ingenio azucarero), como una “incomprensible unión y religación casi sagradas” (P: 68) de dos naturalezas diametralmente opuestas; algo así como la insólita “boda del tabaco con el azúcar” de la que habla Ortiz. En su desprecio de la cultura azucarera, con sus “escandalosas y malolientes extensiones de verdes”, sus “sembradíos de caña vulgarota y como regalada por la naturaleza”, Munda reproduce, casi idénticas, las palabras de Ortiz, y de hecho se puede ver que los personajes de Eloísa y José recrean en sus caracteres físicos y psicológicos las condiciones antitéticas de ambos cultivos (refinamiento/tosquedad, intensidad/extensión, arte/oficio, etc.). A diferencia del *Contrapunteo*, aquí la producción del azúcar no aparece ligada al adormecimiento de las facultades mentales o a la molicie femenina, sino, por el contrario, a la energía y la determinación. El hijo de ambos, José Eugenio, tiene según

⁹ “Diríase que el trabajo del azúcar es un oficio y el del tabaco es un arte. En aquel predominan máquinas y braceros, en este siempre se exige la pericia individual del artesano” (Ortiz 1987: 42).

Munda “la delicadeza de su madre y, cuando la oportunidad se entreabre, la increíble energía acumulada de su padre” (P: 76), es decir que recoge en su herencia los dos mayores paisajes de la cultura insular.

Sin embargo, este aspecto positivo del mundo azucarero sólo se limita a las bodas ideales de los abuelos paternos de Cemí. Otros pasajes de la novela sugieren que, tal como escribe Ortiz en su *Contrapunteo*, la producción de azúcar conspira contra el afianzamiento de la nacionalidad. Así, por ejemplo, cuando José Eugenio es presentado a don Andrés Olaya, el padre de su novia, este se muestra encantado por el hecho de que la familia de José Eugenio se dedique al “cultivo” de las hojas, pero no así al “negocio” del azúcar. Pensaba don Andrés

Que las hojas, entre nosotros, donde había pocas raíces, las reemplazaban. Que las raíces al aire, le parecía que echaban tierra en las nubes. Que él prefería la ganadería y el periodismo al negocio del azúcar. Su tutor comercial, Michelena, decía que el azúcar era como la arena y que su suerte dependía del frío que sintiesen las cordilleras de la luna. Que el colibrí, señor del terrón, pasa del éxtasis a la muerte. Y que el cubano, en un sarcófago de cristal, rodeado de bolsitas de arena en dulce, está como extasiado, tirado por cuatro imanes. Hasta que un día un príncipe [...] decapite con su espada los cuatro surtidores y rompa el sueño del hechizado. En realidad, pensaba en su hijo durmiendo en Jacksonville, en una palabra que recogiese de nuevo su cuerpo congelado. (P: 111)

El peligro del monocultivo es el riesgo que implica una mala cosecha, la concentración de capitales y sobre todo, en el caso del azúcar, del monopolio comercial de los Estados Unidos –aquí aludido por el recuerdo fatídico de Jacksonville– capaz de llevar del “éxtasis a la muerte” (P: 111), tal como había sucedido con la muerte de Andresito y tal como efectivamente ocurrió a comienzos de la década del veinte luego de la “Danza de los Millones”.¹⁰ En concordancia con el *Contrapunteo*, aquí sí se asocia el azúcar

¹⁰ La “danza de los millones” fue el nombre que se dio al periodo de bonanza económica producto del incremento de las exportaciones de azúcar durante la Primera Guerra Mundial. El vertiginoso ascenso y la abrupta caída del precio en 1920 generó una severa crisis financiera que llevó a la ruina a banqueros y capitalistas, poniendo en evidencia, entre otras cosas, los altos riesgos del monocultivo.

a la dispersión, la extranjería y el entorpecimiento intelectual (el sarcófago de cristal recuerda a la bella durmiente y a otra figura que aparecerá más adelante en la novela: Juan Longo, momificado en vida por su mujer, quien a fuerza de alimentarlo con leche y azúcar lo convierte en una especie de niño acunado en su urna de cristal), suspensión que detiene el tiempo, que retiene a Cuba fuera de su destino. “Hasta que un día”, dice don Andrés, “un príncipe [...] rompa el sueño del hechizado” (P: 111). Esta esperanza del “príncipe” atraviesa todo *Paradiso*. Si entre los cubanos “había pocas raíces”, de acuerdo con don Andrés, “las hojas” se ocuparían de reemplazarlas. No solo las hojas del tabaco, asociadas a la inteligencia, sino las hojas escritas del trabajo intelectual, que también puede echar raíces y fructificar. De hecho, como observó González Echevarría, “todos los personajes de naturaleza creadora en la novela están asociados al tabaco” (1984: 41-42), es decir, al arte, a la ensoñación y la poesía; asociación ligada en *Paradiso* a la sensibilidad, pero también a la enfermedad de los seres sentimentales, que en Cemí se expresa, no casualmente, como afección respiratoria. Una de las oposiciones más fuertes en la ascendencia familiar de Cemí es precisamente esta: la de una actitud “clásica” y vigorosa contrapuesta a otra “demoníaca” y disipada. Sería difícil comprender *Paradiso* sin considerar esta arquitectura alegórica y la función vertebral de sus maridajes y contrapunteos.

La unión

El matrimonio de los Olaya y los Cemí sella la reconciliación con el pasado. Todo el relato del casamiento está lleno de referencias a la unión, con sus figuras de encuentro, enlaces y tejidos. El día de la boda, dice el texto, Rialta “comenzaba un extenso trenzado laberíntico, del cual durante cincuenta años, ella sería el centro, la justificación y la fertilidad” (P: 122). También José Eugenio es descrito como eje de atención: “era un punto de rara confluencia universitaria, era igualmente querido y buscado por los estudiosos que por los remeros, por los profesores maduros y por los novatos de ojos avizores” (P: 123). La escena del casamiento se dispone como una gran coreografía: en el

medio, la pareja consume la unión de linajes complementarios, mientras que a su alrededor un gran coro de asistentes celebra al unísono la consagración del amor:

Como en la ceremonia del himeneo de un rey de Borgoña, como se ve en algunas catedrales, los oficios habían agrupado a los asistentes, los oficios, no los barrios, pues se veía la integración de un coro de estudiantes de ingeniería, de todas las clases sociales; allí alternaban los casimires y gabardinas de los estudiantes de familias ricas, con las americanas de entreestación de los estudiantes más pobres, usadas durante todo el año, reforzadas con chalecos tejidos por la familia, en la ternura benévola de una hermana casadera, que disimulaba sus ocios en las pacientes agujas, y usados después como una marca de familia, con variantes propias en rameados e iniciales, que les daban su linaje muy criollo, al diferenciarlos de los adquiridos en tiendas, anónimos, grises y sombríamente homogéneos. (P: 124)

En ese “coro de estudiantes” se encuentran representadas las diferentes gamas de la clase media cubana, la joven burguesía profesional que corporizaba, a principios del siglo XX, la construcción de la República. “Al verlos José Eugenio, la alegría de la noche pareció que adquiriría la visibilidad de su símbolo, una forma que se alzaba y obligaba a la consagración y al acatamiento más cariñoso” (P: 124). Eran tiempos de edificación, tiempos primaverales que *Paradiso* evoca en este clima de exultación colectiva. Una época en la que reinaba la familia como artesana del tejido social, la gran familia cubana que protegía a sus hijos como esas “hermanas casaderas” que tejen los chalecos de los estudiantes pobres, acobijados por un “linaje muy criollo”, resistente al avance de la modernidad masiva, con sus productos “grises” y “homogéneos” (P: 124).

Este idilio familiar consagrado con el matrimonio es sin embargo el preludio de otra caída, un nuevo pasaje abrupto del “éxtasis a la muerte” (P: 111). Así como el capítulo III concluía con la caída y la muerte de Andresito, el capítulo VI termina con la de José Eugenio Cemí. Su muerte, de nuevo fuera del país, en los Estados Unidos, clausura ese breve momento dorado en el que la familia reinaba como un magnífico coro de voces entrelazadas. Con la muerte del padre sobreviene otro momento de separación, un momento que coincide con lo que

Lezama consideró como una fase de disolución nacional. “Lo que fue para nosotros integración y espiral ascensional en el siglo XIX, se trueca en desintegración en el XX”, escribió en su famoso editorial de *Orígenes*, “Señales. La otra desintegración” (1949: 60).¹¹ La muerte del padre y la consiguiente dispersión del coro que lo circundaba, es un reflejo de esa “desintegración” del cuerpo colectivo del país. Esta segunda caída impone una misión a quienes la sobreviven, tal como Rialta le dice a Cemí. Esta misión de reponer sentido allí donde el sentido ha sido desbaratado, queda en manos del sucesor, quien deberá entonces recoger los fragmentos del cuerpo roto para construir una imagen nueva (Vitier 1993b: XXII). La escena del juego de yaquis que vimos descripta por Lezama en la cita sobre el origen de su vocación (*vide supra* p. 42), reaparece en *Paradiso* con el mismo sentido epifánico. A través de los yaquis, la familia descubre el rostro del padre en el trazo invisible de las pequeñas piedras esparcidas sobre el suelo:

De pronto, en una fulguración, como si una nube rompiera para dar paso a una nueva visión, apareció en las losas apesadas por el círculo, la guerrera completa del Coronel, de un amarillo como oscurecido, aunque iba ascendiendo en su nitidez, los botones, aun los de los cuatro bolsillos más brillantes que su cobrizo habitual. Y sobre el cuello endurecido, el rostro del ausente, tal vez sonriéndose dentro de su lejanía, como si le alegrase, en un indescifrable contento que no podía ser compartido, ver a su esposa y a sus hijos dentro de aquel círculo que los unía en un espacio y en un tiempo coincidentes para su mirada. (P: 162)

Tras la muerte del Coronel ya no hay coros que acompañen con voz unánime las acciones de la familia. Lo que sigue es el

¹¹ Se trata del editorial que precede a la publicación del primer capítulo de *Paradiso*. En él, Lezama se refiere a la degradación moral de Cuba como una “desintegración”, una especie de caída en lo inorgánico. Esa “corriente, honda en lo negativo, indetenible casi, hubiera podido ser contrastada si en otros sectores del gusto y de la sensibilidad, se hubiera proyectado un deseo de crear, de mantener una actitud de búsqueda de lo capital y secreto” (1949: 60). La formación de un gusto y una sensibilidad propiamente cubanas son así, para Lezama, los únicos medios que permitirían recomponer ese “tejido” desintegrado, el mismo que se exalta en la escena del casamiento, donde el coro de asistentes celebra al unísono la unión matrimonial.

camino solitario del protagonista en la búsqueda de ese trazo invisible –la *imago*– que reúne en su unidad todos los fragmentos.

El heredero

A diferencia de su padre, el Coronel, Cemí es un niño frágil, enfermizo, hipersensible. La novela llena de sentido esta debilidad, sugiriendo que su asma es el ingreso a otro mundo, distinto del de sus mayores. Este otro espacio vital, más secreto, menos diáfano, estará regido por la respiración y su ritmo entrecortado, por el ahogo y la sensación de estar sumergido en un elemento líquido y mortal, relacionado metafóricamente con las profundidades del sueño, las visiones nocturnas, las metamorfosis y lo poético.

El asma es lo primero que se muestra de Cemí en la novela. Es también su primera entrada en ese espacio de raptos y pesadillas que prepara su camino hacia la poesía. “¿Qué es lo que ve en esa excursión?”, se pregunta el padre: “Siente el sueño como un secuestro. Curarle los nervios, hacerlo dormir, es eso lo que lo puede mejorar. Cada sueño que no puede contar lo ahoga, ahí está ya el asma” (P: 131). El camino que recorrerá Cemí hasta su encuentro con Oppiano Licario consistirá en eso, justamente: en aprender a “contar” lo que sucede en esas excursiones al mundo de los sueños. Como zona limítrofe entre la solidez paterna y el terror a lo que se deshace en el agua profunda, el asma cumple una función ambivalente: es una muerte momentánea de la que se regresa, pero también, en la medida que produce una retirada al caos de lo innominado, es una potencia regeneradora cuya fuerza procede de su propio impulso disolvente. La noción lezamiana de “barroco” se define de modo significativo a partir de esta ambivalencia: es “fuego originario que rompe los elementos y los unifica”, diabolismo, lepra, corrupción proliferante (Lezama 1977), y por eso es también, paradójicamente, la forma de una vitalidad exacerbada, una creación que se alimenta de aquello mismo que destruye.¹²

¹² Es interesante notar la importancia de la enfermedad en el sistema poético de Lezama. La enfermedad no implica allí una disminución de la vida, sino que,

El asma cumple la función de iniciar al niño en la experiencia de los límites. El peligro de la muerte o la locura, el temor a la disolución en el vapor o el humo, la ambivalente atracción y repulsión de una sexualidad polimorfa, el pánico a la incapacidad de convertir esa experiencia en obra e imagen, todos estos son los riesgos que atraen a Cemí hacia una experimentación del límite, un juego con la “infinita posibilidad” de la existencia corporal que se refleja a su vez en el cuerpo de la escritura, hasta llegar al límite de la legibilidad. Por eso la enfermedad que distingue a Cemí del Coronel y que parece relegarlo bajo su enorme sombra, es la que al mismo tiempo forja su carácter y termina convirtiéndolo en el custodio de la memoria familiar. Del testimonio del hijo depende la posibilidad de “llenar esa ausencia” (P: 231) implorada por la madre. De su palabra depende todo el pasado. Enrico Mario Santí enfatizó la importancia de esta función de Cemí como heredero, pero no para subrayar su lealtad al legado del padre, sino para mostrar su rebeldía frente a la autoridad de su ley, una indisciplina que ve reflejada en las deliberadas erratas del texto, en su diseminación, sus “malas” citas y sus ambigüedades. Difícilmente un texto de estas características podría realizar el “sentido pleno” que se promete en esa pretendida “unión con el padre” (1979b: 350). Se trata más bien, según Santí, de un texto que realiza un acto parricida: un “Edipo sin complejo” que asume su herencia pero solo para transformarla.

La lectura “disidente” de Santí discute en forma ostensible con la de Cintio Vitier (editor principal de la obra lezamiana),¹³ para quien Cemí realmente cumple ese papel de heredero fiel que se le atribuye en la novela. Vitier considera que el respeto del hijo por la investidura paterna va incluso más allá del culto familiar a la figura del Coronel, en tanto metaforiza el respeto

al contrario, implica una victoria sobre el terror al exceso de vida. La lepra del Aleijadinho es la gran metáfora del barroco americano, “arte de la contraconquista”. El tumor de la madre, en *Paradiso*, es una metáfora del propio texto como cuerpo que se expande y prolifera.

¹³ Entre 1975 y 1977 Vitier edita y comenta toda la obra de Lezama en los dos volúmenes publicados por la editorial española Aguilar. La edición de *Paradiso* de la Colección Archivos que utilizamos aquí también estuvo a cargo de Vitier.

sagrado de Lezama por el héroe patrio, José Martí.¹⁴ La sucesión de los “José” en la familia de la novela en efecto sugiere esta identificación: José Cemí es hijo de José Eugenio, y José Eugenio hijo de José María. El padre de Cemí cumple a su vez en la familia un papel fundacional equivalente al del padre de la patria, también llamado José. Pero esa continuidad entre los orígenes de la patria y la línea patriarcal no implica necesariamente que el texto pretenda satisfacer en plenitud la ausencia del padre. La identificación del padre ausente con el Ausente por antonomasia (Dios) insinúa la imposibilidad de llevar a término esa unión que solo podría darse en una instancia escatológica. En tanto, el texto se constituye en un cuerpo que espera, una encarnación parcial y tentativa, llena de laberintos y símbolos oscuros. De manera que, por cierto, es difícil reducir esta novela a la unidad de un Ser alegorizado.¹⁵ Múltiples indicios nos llevan en diversas direcciones, hacia el culto a los ancestros, por un lado, pero también hacia la reinscripción de ese culto en un régimen de escritura pluralente que no desdeña el cuestionamiento de la autoridad.

La enfermedad de Cemí no solo es la puerta de entrada a la novela, sino también a ese territorio *otro* que da asiento al relato. En pugna con el culto paterno a la salud y el recto sentido, este otro paradigma recupera el aprovechamiento romántico de la enfermedad, “la idea de que la enfermedad ‘es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara’, un nuevo nacimiento, que en Lezama tendrá el sentido de la resurrección” (Bravo 1992: 54).¹⁶ Desde esta perspectiva, la relación del texto con la autoridad paterna no está solamente regida por una vocación renovadora, sino también por una voluntad de asimilación, in-

¹⁴ “A esa luz la obra de Lezama resulta una respuesta antifonal a la obra de Martí, el puente que lleva su ausencia a la otra orilla, mientras por otros caminos los héroes y los hechos se dirigen al punto de la nueva convergencia de la imagen y la historia, de la nueva encarnación de la poesía en el acto” (Vitier 1975: LXIV). La respuesta de Vitier a Santí se puede ver en la edición de *Paradiso* de la Colección Archivos (P: 532-535).

¹⁵ Esta es una de las grandes diferencias entre *Paradiso* y la novela autoficcional de Vitier, *De Peña Pobre* (1978).

¹⁶ La referencia a una “ciudadanía más cara” remite al ensayo *La enfermedad y sus metáforas* de Susan Sontag, un texto indispensable para comprender los usos culturales de la enfermedad.

corporación y transfiguración (Heller 1997). Tal como propuso Arnaldo Cruz Malavé (1991; 1994), esta introyección del padre en la obra bien puede relacionarse con las especulaciones freudianas sobre el “banquete totémico” en *Totem y tabú*. El padre devorado es a la vez idolatrado y sublimado por el hijo. Es *incorporado*, como se incorpora el cuerpo de Cristo en la comunión. El padre, en otras palabras, es “hecho carne”, asimilado a la materia textual, no tanto para someterse a su autoridad, sino para asumir todas sus prerrogativas y de ese modo hacer un uso soberano de la herencia.

El tejido

Paradiso trenza y reconstruye el árbol familiar como un gran sistema de lazos y uniones. Pacientemente urdido, el sistema se compone de ramas simétricamente entrelazadas (figura 1): de un lado, la parte criolla y separatista de la familia, del otro, la parte española. Estas fibras de la historia familiar, que a su vez son las fibras del cuerpo patrio, se anudan en el matrimonio de José Eugenio y Rialta, cuya unión representa el momento de confluencia de la tradición insular. Los padres expresan dentro de la novela un estilo “clásico” y recto (prominente en el caso de José Eugenio, calmo y circunspecto en el de Rialta), conformando un mismo universo de valores: el “estoicismo” familiar, regido por el buen gusto y la “cortesanía criolla”.

La contraparte de ese estilo es el “demonismo” del tío Alberto, el hermano de Rialta. En Alberto aparece un rasgo de la cultura cubana que hasta aquí no tenía representación en la familia: el choteo, esa actitud irreverente, burlona e indisciplinada que los intelectuales de la época republicana (Ortiz 1913; Mañach 1928) señalaron como un rasgo típico del *ethos* insular. Alberto le presta a la familia esa nota faltante de su cubanía:

Alberto Olaya respondía a los imanes del demonismo familiar más cubano. [...] Para la dinastía familiar de los Cemí y los Olaya, la pequeña dosis demoníaca de Alberto, era más que suficiente. Se pensaría que la familia vigilaba y cuidaba esa pequeña gota del diablo, como contrapeso a un desarrollarse clásico, robusto, de sonriente buen sentido, como

aliada del río de lo temporal en el que flotaba esa arca, con sus alianzas enlazadas por las raíces. Si no fuese por muy breves excepciones, el tío Alberto formaría parte inasible e invisible de ese familiar tejido pulimentado, como para recibir la caricia de las sucesiones. (P: 167)

Si el Coronel era la voluntad plena y la energía disciplinada, Alberto, permanentemente envuelto en las volutas del humo de tabaco, indolente y juguetón, representa la fuerza creativa que introduce a Cemí en los misterios del azar. Alberto es la primera alternativa de Cemí frente a su padre. Es quien le muestra el carácter visionario de la superación de los fines –la “hipertelia” – y la enorme seducción del demonismo.

Entre el padre y el hijo, el ausente y el heredero, se abre, en fin, una distancia generacional. La época de Cemí, en la que se han perdido todas las seguridades de aquella primera generación nupcial, requiere una actuación distinta. Cada etapa de la historia familiar que *Paradiso* narra en sus primeros siete capítulos coincide con una época del país: la etapa de las luchas de independencia, la de la primera República y la de la “ruina” republicana. La familia, con sus momentos de unión y desunión, felicidad y desdicha, constituye la metáfora de ese espacio-tiempo nacional desplegado en la novela. En esta familia-nación de los Cemí, el padre cumple una función capital en tanto presencia moral, fundamento cuya caída el hijo busca salvar con su testimonio. Esa respuesta del hijo, que se afirma en el texto que leemos y que de hecho es ese texto que leemos, surge del anonadamiento frente al hecho de la muerte y la ruina que el texto busca revertir, volviendo a enlazar los elementos disgregados. Como descendiente de ese tejido por re-anudar, Cemí se constituye en el depositario de todas las uniones, y en cuanto narrador de esta crónica arborescente, también se convierte en el nuevo padre de su pasado. Cemí recupera aquel tiempo perdido, y al hacerlo se transforma tanto en un heredero como en un fundador. Todas las ramas familiares convergen en su testimonio, en el que también confluyen, capa sobre capa, todos los estilos de la familia nacional, con sus variantes hispánicas y criollas, clásicas y barrocas, estoicas y demoníacas. La salud y la enfermedad de los cuerpos del padre y del hijo se constituyen así, finalmente, en figuras de una escisión que el

texto sutura. Mientras que el padre es el campeón de una efímera edad dorada, Cemí es el héroe de una época crepuscular en cuyo seno, sin embargo, se gesta un nuevo origen. Ese nuevo comienzo no supone ni el rechazo ni la tachadura del pasado. No pretende hacer *tabula rasa*, sino todo lo opuesto: busca dar cuerpo a una “transfiguración”, a partir de los restos recompuestos en la malla de este cuerpo-tejido-imagen a la vez personal y colectivo: *Paradiso*.

4. *Paradiso* (ii). Erotismo, literatura, homosexualidad

¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso allí donde la vestimenta se abre?

R. Barthes, *El placer del texto*

Cuando en 1966 las oficinas culturales del estado cubano ordenaron retirar los ejemplares de *Paradiso* de las librerías, debido a sus “deformaciones de la conducta sexual” y a su “sibilino estigma metafísico”,¹ no previeron, seguramente, que al hacerlo estaban contribuyendo a fortalecer la fama internacional de su autor.² El breve periodo de prohibición de *Paradiso* motivó la redacción de uno de los textos críticos más influyentes sobre la novela, el ensayo de Julio Cortázar “Para llegar a Lezama Lima” (1966). La intervención de Cortázar, quien era amigo de la Revolución, fue una contribución decisiva para que la novela fuera repuesta y Lezama saliera indemne de la censura.³

¹ Así lo testimonia Julio Triana: “A la semana de estar puesta en las librerías, la novela fue recogida, porque, según la versión oficial –entonces yo (J. T.) trabajaba en la Editora Nacional, en el Departamento de Ediciones y Publicidad, junto con Virgilio Piñera, Ambrosio Fornet, Edmundo Desnoes y Luis Agüero, y la información que ofrezco es exacta–, la novela describía inquietantes y escabrosas situaciones y deformaciones de la conducta sexual, igualmente estaba, según los funcionarios culturales, de un sibilino estigma metafísico. Se consideró que la lectura de la obra podría ser perjudicial para los jóvenes revolucionarios. Incluso se adujo en su contra muestras de ‘diversionismo ideológico’. El escándalo fue tal, que muchos de los amigos de Lezama temíamos por lo que le pudiera suceder. En este contexto se publicó un decisivo ensayo de Julio Cortázar” (Lezama 1998: 111).

² Sobre las primeras repercusiones de *Paradiso* dentro de Cuba, véase Espinosa Domínguez (2006a, 2006b).

³ Cortázar explicó el episodio intentando no dañar la imagen de la Revolución: “Acusado de inmoralidad y de pornografía, *Paradiso* entraba en una especie de clandestinidad de la que habría de salir más brillante y más revolucionario que nunca apenas los auténticos responsables de la cultura, Fidel Castro el primero, enderezaban el timón de esa barca que había estado a punto de perderse en la mediocridad y el conformismo. [...] Mientras estas cosas sucedían en Cuba, yo salía de la lectura de *Paradiso* y casi de inmediato escribía de un tirón el texto que luego incluí en *La vuelta al día en ochenta mundos*, y que se llama ‘Para

Durante mucho tiempo se debatió cuál era el sentido de la fascinación de *Paradiso* con la temática sexual. Por algún motivo Lezama decidió que proliferaran en su novela las figuras fálicas y anales, los juegos eróticos y las más variadas prácticas sexuales, en abierta divergencia tanto con la moral burguesa republicana, como con la socialista. Mario Vargas Llosa y Emir Rodríguez Monegal sostuvieron una famosa polémica acerca de este punto en 1967.⁴ El foco de su desacuerdo estaba en determinar cuáles eran los verdaderos alcances de la temática sexual en *Paradiso*. Mientras que Vargas Llosa intentaba restarle importancia al tema, para llamar la atención sobre otros aspectos de la novela, Rodríguez Monegal pedía superar los prejuicios y reconocer la condición “francamente homosexual del libro”, más allá del tan discutido capítulo octavo. Tal era el protagonismo del falo y la homosexualidad en toda la novela, que incluso la gran amiga de Lezama, María Zambrano, consideró que en este aspecto Lezama justamente! no había podido encontrar “la metáfora”.⁵

El punto sensible para la crítica ha girado por lo general en torno a la orientación axiológica del tema, es decir: en decidir si *Paradiso* defiende, condena o mantiene un juicio moral ambiguo respecto de la homosexualidad, cuya presencia a lo largo del texto es en cualquier caso innegable. No puede ser casual que las lecturas se hayan dividido en opiniones tan contradictorias unas de otras, como las respectivas de Reynaldo González, para quien las escenas de contenido sexual funcionan como casos ejemplares por la vía negativa,⁶ y Emir Rodríguez Monegal,

llegar a Lezama Lima’. Se lo envié, y más tarde supe que había contribuido de alguna manera a cerrarles el pico a los cuervos literarios y burocráticos que graznaban contra el libro” (Cortázar 1984: 15).

⁴ La discusión tuvo lugar en el número 16 de la revista *Mundo Nuevo* (Vargas Llosa 1967; Rodríguez Monegal 1967).

⁵ “¿Por qué no encontró la metáfora? Hoy, después de muchos años, me he contestado: ‘Lo que él estaba buscando era la generación en el agua por la mirada fecunda y virgen, de la cual Narciso, el tardío mito neoplatónico, puede ser un eco que se transformó en impostura’” (Zambrano 1993: XIX).

⁶ “Lezama da al homosexual idéntico castigo al imaginado por Dante en el Infierno” (González 1988: 36). Y agrega después: “[Los] personajes bestializados ya se incluyen en las filas de los condenados. Ellos irán al infierno. Por consiguiente, para no ir al infierno nosotros debemos evitar hacer lo que ellos” (1988: 44).

para quien la novela tiende hacia una “total liberación sexual” (1972: 142). El texto de *Paradiso* es deliberadamente evasivo, y lo es, probablemente, por razones ligadas a la personalidad del autor y a los límites morales de la época. Durante los casi veinte años que demoró la composición de la novela, Lezama trabajó en una relativa soledad: prácticamente no existía una tradición de literatura homosexual en América Latina y todavía habría que esperar algunos años para que la oleada de la liberación sexual se hiciera presente en el terreno literario. Hay que reconocer entonces, con Rodríguez Monegal, la valentía de esta novela, sobre todo si se tiene presente el ambiente conservador en el que se movía Lezama durante los años cincuenta y la distancia generacional que lo separaba de la juventud más rebelde –por ejemplo de Reinaldo Arenas– de los años sesenta.

Una de las interpretaciones habituales sobre la homosexualidad en *Paradiso* consiste en leer los capítulos controvertidos como parte de una etapa en la formación de Cemí (Junco Fazzolari 1979; Pellón 1989; Mateo Palmer 2002). El relato en cierto modo propicia esta lectura, en la medida en que se plantea como una novela de aprendizaje en la que las experiencias vitales del joven constituyen jalones en el camino hacia la madurez dentro de un trayecto sembrado de amenazas. Lezama explicó el plan de su novela como un desarrollo compuesto de tres partes, cuya meta narrativa es “la participación de Cemí en la imagen, en la poesía y en el reino de los arquetipos” (Simón 1970: 22). El problema de una lectura que solo considera este aspecto es que tiende a pasar por alto el hecho de que el descubrimiento de la sexualidad no es solamente un episodio en la formación del personaje, sino que el erotismo impregna todo el texto, de principio a fin. La imponente presencia verbal del sexo en una cuantiosa gama de expresiones, serias y jocosas, metafóricas y literales, revela la propia fascinación de la escritura con la sexualidad. Fascinación que brota del propio acto de escribir, un acto “de goce”, como diría Barthes, que “pone en estado de pérdida, desacomoda”, que hace “vacilar los fundamentos” del lector (1974: 22).

Enrique Lihn vio con claridad este doble movimiento por el que la novela sublima la cuestión homosexual en el plano de su discurso ético, al tiempo que, con un ademán inverso, hace

estallar esta misma pulsión en el terreno de la escritura. *Paradiso*, escribe Lihn, “escenifica escandalosamente el retorno de lo prohibido, una correntada ante la cual mal podría tenerse en pie verdaderamente la categoría superior al sexo por la que ha optado el buscador, en la palabra, de ‘una finalidad desconocida’, Cemí” (1979: 13). Esta “dialéctica de historia y discurso” (Lihn) tiene momentos de notable intrepidez literaria, que no obstante se eclipsan cuando la historia gira al plano de la imagen y la búsqueda poética.

En *Paradiso* la homosexualidad no es simplemente un tema narrativo, un asunto de discusión entre personajes o de reflexión para el texto. Toda la novela está impregnada de un erotismo homosexual para el cual únicamente son deseables los cuerpos masculinos. Las mujeres erotizadas producen horror: la esposa de Michelena, convertida en manatí durante un ritual de fertilidad; la entrepiera de Isolda, asomando como “una tripita de apéndice intestinal” (P: 273); la vulva de Lucía, descrita como “un informe rostro fetal, deshecho, lleno de cortadas, con costurones” (P: 287). Estas mujeres que se describen como serpientes, babosas, manatíes, cuerpos viscosos que succionan con avidez letal, son el exacto reverso de las mujeres amadas en *Paradiso*: las madres y hermanas, las “buenas” mujeres asexuadas que protegen a los hombres sin someterlos a sus apetitos. Para la imaginación erótica del texto es inconcebible el deseo heterosexual. Fronesis cumple con dificultad su deber con Lucía, así como su padre había superado en la juventud un amor homosexual para cumplir con la obligación del matrimonio.⁷ Incluso el deseo del eminente Coronel, el padre de Cemí, se constituye a partir de una abnegada renuncia al contacto de otros hombres, contacto que secretamente había ansiado desde su adolescencia. El padre, en efecto, había sentido la poderosa

⁷ En su juventud, el padre de Fronesis había sido amado por el bailarín ruso Diaghilev, quien, incapaz de ser correspondido, le da su lugar a una bailarina de su compañía, “la Sunster”, que se convierte en amante del padre de Fronesis, pese a que secretamente amaba a Diaghilev. Luego de dar luz a Fronesis como fruto de ese amor desplazado (un amor en primera instancia homosexual que aquí se consume por interpósita persona), “la Sunster”, que tan solo es medio y no fin, es sustituida en el matrimonio por su más sensata hermana, María Teresa (P: 281-282).

atracción de otros jóvenes en las duchas del colegio, y esa atracción, reprimida, “quedaría para él como una infinita sexualidad engendrada en la memoria de un tacto imposible, que a ciegas reconstruiría los cuerpos en la lejanía y en el rumor de las cascadas filtradas por los muros de una cárcel” (P: 88). No es un solo personaje o escena o capítulo el lugar propio de la temática homosexual, sino que el texto entero es un cuerpo deseante, un vasto cuerpo de palabras que solo puede imaginar el erotismo en clave homoerótica. Pero ¿cómo entonces se llega a negar lo evidente, a tapar con el acto poético este deseo diseminado, ocultando lo que se hace ver a todas luces?

Faloroscopías

El capítulo VIII quedó fijado en la memoria crítica como el núcleo del escándalo, en parte debido al eco todavía audible de la primera censura, en parte porque para algunos lectores las hazañas sexuales de Farraluque y Leregas siguen provocando un divertido escozor. Algo en lo que sin embargo no parece haberse reparado es el hecho de que la novela no pudo *no* premeditar estos efectos, no pudo ignorar que estaba deslizándose un poco más allá de lo que su época toleraría.⁸ El escándalo no es un efecto secundario o, por así decir, exterior a la novela: ya está escenificado en el propio texto. Al poner en escena el espectáculo de lo íntimo, el capítulo VIII explora los placeres y peligros de la exhibición.

Comparando *Paradiso* con *La carne de René* de Virgilio Piñera, Antón Arrufat propuso algo interesante: “¿Cómo –cabría preguntar– ve Lezama el cuerpo humano en *Paradiso*?” (2002: 52), es decir: ¿cómo ve Lezama *la carne* en una novela más bien dispuesta a diluir la materia de los cuerpos en el orden etéreo de

⁸ Como puede verse en una carta a su hermana, donde Lezama protesta por la reacción de “cierto público mojigato”: “Creo que tendrán que pasar unos años para que la novela sea captada en su esencia. El coro de ocas se levantó lleno de resentimiento y de envidia tronante. Yo creo, sencillamente, que es algo muy importante que ha sucedido en la literatura cubana. Si tengo tiempo, le añadiré un primer piso, para que todo quede resuelto y aclarado. Mi única respuesta es seguir trabajando, los venzo porque son unos vagos” (Lezama 1998: 117).

la imagen? Hacer esta pregunta implica rotar el eje de atención, ya que *Paradiso* va en el sentido opuesto: busca estimular la lectura figurada, incluso cuando presenta los cuerpos con toda la crudeza de su carnación. Los “ejemplares priápicos” del capítulo VIII son un buen punto de partida para entrar en este análisis.

A diferencia de Cemí, Fronesis y Foción, la “tríada pitagórica” de la novela, los personajes de Farraluque y Leregas son ante todo *cuerpos*. Más precisamente: son la expresión hiperbólica de ciertas partes del cuerpo determinadas por un intenso apetito sexual. En ambos se da una suerte de isomorfismo por el cual los órganos genitales deciden la conformación total de la apariencia: “El órgano sexual de Farraluque reproducía en pequeño su leptosomía corporal. Su glande incluso se parecía a su rostro. La extensión de su frenillo se asemejaba a su nariz, la prolongación abultada de la membranilla a su frente abombada” (P: 200). Por su parte, el “órgano sexual de Leregas, no reproducía como el de Farraluque su rostro sino su cuerpo entero. En sus aventuras sexuales, su falo no parecía penetrar sino abrazar el otro cuerpo. Erotismo por compresión, como un oseznó que aprieta un castaño, así comenzaban sus primeros mugidos” (P: 200). La desmesura genital de estos personajes se impone también en el texto. El “aguijón del leptosomático macrogenitosoma” de Farraluque ejemplifica esta mimesis entre la forma del objeto designado y el lenguaje que lo representa.

Más que reparos morales, Lezama tenía motivos estéticos para repudiar las interpretaciones que lo acercaban a la pornografía. “¿Cómo puede ser pornográfico un capítulo donde se habla del golpe de dados de Mallarmé, un capítulo que es un papiro aljamiado de jeroglíficos?” (Pereira 1993: 614). El grotesco, la risa, el juego con el lenguaje, y sobre todo el uso irreverente de lo culto y lo sagrado en su más amplio registro, otorgan a estos episodios una riqueza que pocos textos eróticos podrían alcanzar. No hay razones para suponer que el grotesco de estas escenas implique un rechazo moral. Más acertado sería leerlos como una puesta en escena del acto de transgresión, donde lo que está debajo es lo que emerge, lo que se encontraba frenado por el reparo social es esto que despunta en las dislocaciones festivas del lenguaje y en las fuerzas imperiosas que este lenguaje sostiene.

En ningún otro capítulo de la novela se describen los ímpetus del falo con esta intensidad. Se trata de “representar” en el sentido propio de la palabra: *prae-sentare* (poner en frente, ante la vista) la potencia oculta, vestida o negada del órgano que epitomiza el deseo masculino. La narración descubre aquello que sucede bajo la ropa, bajo la mesa, en la intimidad de los baños y habitaciones, en sitios oscuros y bajos como la carbonería. Y revela todo esto rompiendo las limitaciones de la prohibición moral, reuniendo lo sagrado y lo profano en un régimen textual saturado de contrastes.

Uno de los tantos neologismos que Lezama inventa en el capítulo VIII facilita la clave de estos episodios: “faloroscopia”, observatorio del falo. La parodia del vocabulario médico agudiza los efectos del humor, a la vez que sugiere la disposición de los cuerpos a una inspección minuciosa. Mientras que el discurso describe con abundancia de detalles los diversos modos de mostrar y de ver, y mientras que detalla no solo la extravagancia de los miembros, sino su avidez de miradas y el suspenso de los ojos, todo transcurre en el más completo mutismo. El sigilo de los personajes, colocados siempre alrededor del falo como objeto central, escenifica lo que la narración a su vez hace por sí misma: exponer, ante la vista de todos, un placer escópico no permitido.

Tomemos como ejemplo la hazaña de Leregas en el aula, hazaña por la cual, según dice el narrador, Cemí “tuvo la oportunidad de contemplar otro ritual fálico” (P: 200). La escena reproduce la distribución de una sala de espectáculos. Sentado de frente a sus compañeros, junto al profesor, el “ejemplar” Leregas descorre el telón e inicia el acto:

Con total desenvoltura e indiferencia acumulada, Leregas extraía su falo y sus testículos, adquiriendo, como en un remolino que se trueca en columna, de un solo ímpetu el reto de un tamaño excepcional. Toda la fila horizontal y el resto de los alumnos en los bancos, contemplaba por debajo de la mesa del profesor, aquel tenaz cirio dispuesto a romper su balano envolvente, con un casquete sanguíneo extremadamente pulimentado. La clase no parpadeaba, profundizaba su silencio, creyendo el dómine que los alumnos seguían morosamente el hilo de su expresión discursiva. Era un corajudo ejercicio que la clase entera

se imantase por el seco resplandor fálico del osezno guajiro. El silencio se hacía arbóreo, los más fingían que no miraban, otros exageraban su atención a las palabras volanderas e inservibles. (P: 201)

Las miradas de “la clase entera” son “imantadas” (atraídas y puestas en suspenso) por esta irrupción que mantiene a los alumnos en un silencio “arbóreo”. El texto mismo queda retenido en la visualización casi táctil de ese “dolmen fálico”. Leregas, por supuesto, es castigado, pero a su “corajudo ejercicio” le sigue la otra secuencia de proezas sexuales de Farraluque, en las que nuevamente se describen con minuciosidad las formas escultóricas de los miembros sexuales.

¿Qué lleva implícito este detenimiento en los deleites de la faloroscopía? Pensemos en el siguiente detalle: mientras que todo esto sucede, mientras que el relato abunda en pormenores anatómicos, también la mirada del lector deviene partícipe del juego. Junto con Cemí y el resto de los alumnos, este lector asiste callado a la exhibición, deja que su mirada sea conducida al lugar del acontecimiento procaz, sigue de habitación en habitación los pasos de Farraluque y se pliega al ojo del narrador, hechizado por el encantamiento de cada escena. En este juego cómplice de extraer y de contemplar, el lector no puede sustraerse al lugar que le asigna el texto: el sitio de un *voyeur*.

Las aventuras de Farraluque y Leregas abren el camino de una casuística errática, una imposible clasificación del erotismo. Cada uno de estos actos constituye una puesta en escena, una especie de ritual, y a su vez la serie compone un *crescendo* con variaciones. En la secuencia del capítulo VIII hay elementos que se repiten: el secreto, el silencio, la amenaza de castigo. Y el goce del texto parece estar justamente ahí, en esa sucesión de actos prohibidos. La transgresión ocurre al mismo tiempo en el plano de lo representado y en el acto de representar, en el montaje de la escena *voyeur* y en el hecho de hacer abiertamente visible, casi palpable, esa “cicatriz luminosa” (Balderston 2004) por la que lo pudendo se revela. Lo que estaba tapado sale a la luz, brilla espléndidamente como el “tenaz cirio” de Leregas, con su “casquete sanguíneo extremadamente pulimentado”. Invade el discurso, así como el falo invade la anatomía de estos cuerpos. En todos los casos, aquello que sale a la luz como una

“emergencia” manifiesta y urgente se coloca al filo de una amenaza. Porque no solamente son los personajes quienes corren el peligro de mostrar y de ver, sino que también el texto entra en una zona de peligro al mostrar con todo su brillo pulimentado esas partes del cuerpo que debían permanecer cubiertas, al igual que el propio goce.

Discusión

Esta abertura del texto, jocosa y desafiante, no queda liberada a la pura excitación. A la serie de situaciones iniciadas en el capítulo VIII, que culminan con el castigo de Baena Albornoz, sigue una larga y complicada discusión acerca de la naturaleza de la homosexualidad. Como si la novela tuviese que tomar partido, no pudiendo ignorar el hecho de que los modos no siempre ortodoxos de la sexualidad pueden producir consecuencias peligrosas, el texto ofrece su propio comentario, y este se encuentra a cargo de Cemí, Fronesis y Foción, en cuya amistad florecen pudorosamente todas las tentaciones y temores del amor prohibido.

Si bien ahora la cuestión se torna explícita, es justamente al salir del secreto y convertirse en un asunto de debate cuando el deseo comienza a ser dominado. Hay una gran diferencia entre mostrar y *hablar* de aquello que se muestra. Al salir a la luz como tópico de conversación, el goce de la exhibición se esfuma instantáneamente. A la puesta en escena le sigue una “puesta en discurso” que funciona como malla protectora para estos conversadores que, en su diálogo, persiguen y al mismo tiempo difieren el oscuro objeto de su discusión. Descubiertos por la obsesiva recurrencia del sexo en sus conversaciones, y a la vez protegidos por sus palabras, los amigos se atraen con las figuras incorpóreas del lenguaje, postergando indefinidamente aquello que los atemoriza: el tacto no permitido de sus cuerpos. Como clave de esta seducción platónica, la noción de “lejanía” se torna central al transformar los cuerpos reales en imágenes intangibles. Las palabras se convierten así en puentes hacia esa región etérea en la que la imagen salvaguarda a estos buscadores del saber de la turbadora situación de ser hombres erotizados.

El diálogo del capítulo IX sobre la homosexualidad, el más extenso de la novela (veintidós páginas en la edición de Archivos), se desarrolla en dos momentos y en dos planos. Por un lado, plantea un contrapunto entre Fronesis y Foción, seguido de una conclusión de Cemí; por otro, se presenta como una situación de diálogo al estilo platónico, en la que se superponen dos niveles: el de la conversación y el de la tensión dramática. El disparador de este diálogo sobre la homosexualidad es el escándalo del atleta Albornoz, “notición saltado a las empalizadas” de las habladurías universitarias (P: 247). La propia discusión de los tres amigos parece en sí misma una especie de torneo intelectual entre atletas de la retórica. Solo que en este caso no existen ganadores, sino dialogadores que intercambian posiciones y se desafían con destrezas intelectuales. La discusión sigue un circuito espiral que vuelve una y otra vez sobre los mismos puntos, sin cerrarse nunca. Más allá de ocasionales divergencias, no hay una verdadera antítesis, y ciertamente no hay una salida a la primera pregunta moral. El diálogo gira alrededor de un núcleo hueco, se enrosca y se abre en lo que Fina García Marruz describió, alguna vez, como “la imagen que no regresa”.⁹

El primer momento de esta discusión comienza con la propuesta de Fronesis de que “el desvío sexual” es una manifestación del “paideuma” infantil:

Por eso el Dante describe en el infierno a los homosexuales caminando incesantemente, es el caminar del niño para ir descubriendo lo exterior, pero es lo exterior que forma parte del propio paideuma, que es esa sustancia configurativa que permite al primitivo, al niño y al poeta ser siempre creadores. (P: 247)

La tesis de Fronesis se apoya en la teoría de Leo Frobenius, para quien la cultura constituye un “paideuma”, un “organismo viviente” o, como se dice aquí, una “sustancia configurativa” (Frobenius 1934). Como Spengler, Frobenius trazaba una analogía entre la evolución de las culturas y la de la vida humana, desde la infancia hasta la senectud. La “edad infantil”, según

⁹ “La imagen en Lezama no sólo no regresa a su sentido inicial, sino que prolifera y se aleja cada vez más de ella, busca, como él dice, ‘un hechizamiento’, un faraónico ‘dilatarse hasta la línea del horizonte’” (García Marruz 1984: 253).

Frobenius, cumple dentro de este esquema la función de inventar y abrir caminos hacia la creación. Es la energía matinal de la cultura, la capacidad intuitiva y creadora que la impulsa hacia lo nuevo y desconocido.¹⁰ Al hablar de “infancia” Frobenius piensa en términos que implican no solamente al niño, sino también a los pueblos “primitivos” y a los hombres “geniales” (“pues genial significa demoníaco”, sostiene). En este sentido, el creador y el poeta se distinguen del intelectual erudito, así como los niños de los adultos y los innovadores de los conservadores. “Saber” es acopiar lo que ya existe, en tanto que “crear” implica dar lugar a nuevas existencias, para lo cual se requiere no solo de inocencia, sino también de “demonismo”.¹¹ Requiere, en fin, ir más allá de lo aceptado para entrar en zonas de peligro.

Volviendo entonces al argumento de Fronesis, cuando cita la *Divina Comedia* lo hace en efecto “demoníacamente”, en tanto juega con las palabras de Dante. La condena dantesca para los sodomitas de vagar “*qual sogliono i campion far nudi e inti*” (“Cual desnudos y untados campeones”, *Inferno*, XVI, v. 22) en las llamas eternas del séptimo círculo no tiene nada que ver con “el niño caminando para ir descubriendo lo exterior” del que habla Fronesis. La figura del niño se relaciona con Frobenius, quien por otro lado no establece ninguna relación entre el paideuma infantil y el homosexual. Este enlace genera por lo tanto una figura nueva, inexistente en aquellos dos textos citados. Al acoplar la imagen del sodomita condenado (Dante) y del paideuma infantil (Frobenius), Fronesis sitúa conjuntamente al

¹⁰ Frobenius relaciona la infancia con el demonismo creador: “¿Qué significado tienen los momentos demoníacos? [...] La vida en y con lo demoníaco, cuyas formas de exteriorización fueron denominadas hasta ahora a secas ‘impulso de juego’, es *el* crear, *el* transformar, *lo* creador de por sí. El paideuma infantil es, por lo tanto, capaz de vivir y de desarrollarse solo mientras tenga capacidad de crear” (1934: 99-100).

¹¹ “Lo demoníaco representa, en contraposición a los hechos obtenidos por comprensión espiritual, en el paideuma la vida constructiva. Es, por lo tanto, la expresión del *devenir* del paideuma, así como los ‘ideales’ son la del *ser* y los ‘hechos’ la del *haber llegado a ser*. Por esto es casi equivalente a ‘vida’, a la *plenitud* de la vida, y forma el contraste al ‘saber’. Puede lograr, al trasladarse a la conciencia lógica, bien una forma expresiva comunicable, pero siempre queda individual y en su sentido *propio* intransmisible, intraducible” (Frobenius 1934: 103).

homosexual y al poeta en el marco de una misma narrativa: la de quienes salen de su “contorno”:

Los niños cantando en el horno babilónico, el poeta que al realizarse tiene que haber dominado el caos, el primitivo que cree poder forzar la aparición de lo invisible, tienen el mismo paideuma, la misma sustancia que es espacio y tiempo, pues señala la región del hechizo y el devenir dentro de sus contornos. Es el tiempo de una transfiguración, que es el momento en que se puede volver a habitar ese estado de inocencia, salvo los que estén en estado de gracia, que tal vez puedan habitarlo a perpetuidad, pero hoy en día un hombre que sabe aprovechar su lucidez para perseguir ese enemigo y esa fatalidad, es decir, un poeta, se siente inocente porque atrae el castigo, se siente creador porque no puede domesticar el contorno, o lo domestica con demasiada finalidad y entonces no vale la pena. (P: 248)

Fronesis establece así la siguiente cadena de asociaciones: homosexual → niño → primitivo → inocente → demoníaco → poeta → creación → ruptura del contorno → castigo. Esta serie que culmina con un acto de castigo y a la vez de redención invierte el signo negativo de la valoración social de los “desviados” al incorporarlos en el régimen valorativo de los “hombres geniales”. Fronesis no condena la homosexualidad, como se ha pensado (Junco Fazzolari 1979: 88-91), sino que la integra en la serie de los creadores *virtuosos*, a la vez malditos y geniales.

En todo caso, su respuesta final queda en suspenso. Cuando toma la palabra, Foción le señala tres errores: que considere la homosexualidad como un desvío, que la remita a un estado de inocencia, y que se afane en explicar aquello que “no se puede justificar, porque es más profundo que toda justificación” (P: 249). Sin embargo, tampoco Foción deja él mismo de ser errático. Así como antes Fronesis se había alejado del tema inicial para hablar del paideuma infantil y del *pathos* del poeta incomprendido, Foción termina su discurso reivindicando “la historia de los grandes hechizados”, una historia de seres réprobos y extravagantes. Los últimos párrafos de su largo discurso están dedicados a un “hechizado” excepcional, el conde de Villamediana (1582-1622), enemigo de la monarquía decadente, amigo de Góngora y de otros “poetas de la rebelión verbal” que realiza en su biografía una revolución análoga a la del barroco: “se

destruye para construir”.¹² El ideal de Foción es heroico, de un plutonismo semejante al que Lezama describió en el arte barroco americano. El propio Foción encarna ese perfil demoníaco del que habla Fronesis; es “inocente” *porque atrae el castigo*, “creador” *porque no puede domesticar el contorno*. De manera que, por mucho que jueguen a discutir, en el fondo los argumentos dicen la misma cosa y esto que dicen es reflejado por el propio texto, extravagante, rebelde y difícil de dilucidar. Una ilustración de este pliegue metatextual puede encontrarse en el siguiente párrafo de Foción, en defensa de “lo desconocido”:

Quando Electra creyó que había parido un dragón, vio que el monstruo lloraba porque quería ser lactado; sin vacilaciones le da su pecho, saliendo después la leche mezclada con la sangre. Aunque había parido un monstruo, cosa que tendría que desconcertarla, sabía que su respuesta tenía que ser no dejarlo morir de hambre, pues la grandeza del hombre consiste en que puede asimilar lo que le es desconocido. Asimilar, en la profundidad, es dar respuesta. (P: 249)

La imagen de la madre que engendra un dragón y lo alimenta sin poner reparo a su monstruosidad anticipa la figura del tumor extirpado del corazón de Rialta, figura en la que es posible leer una referencia al propio cuerpo de la novela. A su vez, estas palabras de Foción hacen resonar las que poco antes Rialta le había dirigido a Cemí: “No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil”. Palabras solemnes en las que también se escucha la voz del propio Lezama, con su defensa de la poesía como asimilación de lo desconocido, el intento de “meter al dragón en una biblioteca” (OC: 915). En el diálogo sobre la homosexualidad, las opiniones migran de una boca

¹² “Villamediana enamorando a la esposa del rey, raptando a su sobrina, escandalizando en las corridas de toros, jugando al tahúr y despilfarrando el dinero en caballos y piedras preciosas, haciendo burlas con sus costumbres secretas y sus amigos clandestinos, fue una energía diabólica utilizada contra la monarquía decadente, por eso este hechizado permanece con los brazos abiertos en cruz ante el desfile del pueblo, en rendimiento a su aliado secreto, en la rebeldía, aliado también con los poetas de la rebelión verbal. Este hechizado se destruye para destruir. Cuando lo matan, lo muestran con los brazos abiertos en cruz ante el misterio de su vida. El raptor continúa escapándose con un cuerpo sin sexo, el tahúr adelanta su baraja para forzar un destino sellado” (P: 255).

a la otra, prueban la porosidad de los discursos y la impureza alegórica de las voces. No parece un simple error el hecho de que la fórmula de Foción, “hipertelia de la inmortalidad”, luego sea tres veces adjudicada a Fronesis.

Al cabo del discurso de Foción, Fronesis vuelve a insistir: para él la homosexualidad sigue siendo, a pesar de todo, un desvío, “aunque no se pudiera señalar en relación con qué centro se verificaba ese desvío” (P: 257). Sin un centro claro, tampoco hay condena. “El cuerpo, como se ve en el *Charmides* de Platón, es el súbito de la reminiscencia. El cuerpo es la permanencia de un oleaje innumerable, la forma de un recuerdo, es decir, una imagen” (P: 259). Como si hablase desde la misma caverna platónica, Fronesis dice no ver en el erotismo otra cosa que un febril laberinto de ilusiones. Por eso, concluye, “es para mí casi imposible hablar de cualquier forma de sexualidad” (P: 259). Fronesis en definitiva coincide en todo con Foción: la sexualidad es un misterio inescrutable, ese misterio se remonta a un origen desconocido y ese origen es tanto un recuerdo como una meta. Foción había dicho poco antes que el hombre es en esencia un ser andrógino. Fronesis cierra su discurso coincidiendo con esta proposición:

Por la presión de los mitos androginales, por la reminiscencia de su organismo sutilizado por todo el recorrido de la escala animal de la que su cuerpo se constituye en un centro de prodigiosa concurrencia, por el encantamiento de su situación entre el ángel caído y el esplendor de la resurrección de los cuerpos, el hombre no ha podido encontrar ningún pensamiento que lo destruya, superando así la creación del demiurgo. (P: 262)

Antes, Foción había comparado el discurso de Fronesis con el *Lisis* de Platón. Sugestiva referencia, ya que, como apunta Emilio Lledó Íñigo al comentar el texto platónico: “el *Lisis* concluye sin que hayamos podido precisar, tras varios intentos, el marco concreto en el que situar el tema del diálogo: la amistad. Este fracaso dialéctico deja ver, sin embargo, la riqueza de planteamientos y pone de manifiesto, una vez más, el carácter abierto y creador de la filosofía platónica” (Platón 1981: 273).¹³

¹³ La referencia a *Lisis* enmarca el diálogo en la teoría platónica del amor, luego

A su turno, en lo que vendría a ser la conclusión de este debate, Cemí hace referencia a la circulación errática de los argumentos anteriores. Al margen del “delirio poético” y del “delirio científico” (aunque “tal vez me quedaría con los dos a la vez”), elige el marco de la teología. Con el propósito de poner orden, Cemí organiza su razonamiento según el método escolástico. Su punto de partida es la siguiente proposición: “Aristóteles nos afirma que la sustancia de un ser consiste en ser lo que era”, a la que contrapone esta otra: “San Agustín parece estar convencido de que el amor es un germen que se siembra también en la muerte. [...] El amor, dice, mata ‘lo que hemos sido’, la sustancia que recuerda, los mitos previos al dualismo de los sexos, para que lleguemos ‘a ser lo que no éramos’” (P: 264). De allí el planteo del problema: “¿los deseos sexuales surgen de la reminiscencia, o del intento de formar una nueva especie, un nuevo ser, un nuevo cuerpo?” (P: 264). La *quaestio* vuelve así al asunto planteado desde un principio, es decir, al vínculo entre la homosexualidad, la inocencia y la creación.

En lo que vendría a ser el *respondeo* escolástico, Cemí recurre a la *Suma Teológica* de Tomás de Aquino. Su tono sugiere que por fin se va a llegar a una conclusión. Pero la solución no surge de esa fuente teológica, y además Cemí altera completamente la doctrina tomista, de modo que, en vez de cerrar el problema, de hecho lo complica y, como advirtió Cruz-Malavé (1994: 110), lo deja abierto.

Los artículos 11 y 12 de la *quaestio* 154 de la *Suma teológica* (“Sobre las especies de la lujuria”) declaran que la homosexualidad no solo es un acto lujurioso *contra natura*, sino uno de los más graves.¹⁴ Cemí vierte esta afirmación en un sentido con-

desarrollada en las grandes obras de madurez, el *Simposio* y el *Fedro* (Jaeger 1993: 565-566).

¹⁴ “Donde existe una deformidad especial en el acto venéreo, allí se da una especie nueva de lujuria. Esto puede proceder de dos principios. Ante todo, de la oposición a la recta razón, motivo en que convienen todos los vicios. Y en segundo término, de la oposición especial que dice al orden natural del acto venéreo dentro de la especie humana. A este vicio, y en este orden, se denomina vicio contra la naturaleza. El modo de realizarlo puede ser múltiple. Primeramente se da cuando, sin coito carnal, por puro placer venéreo, se procura la polución; esto pertenece al vicio de “inmundicia”, que también se llama “mollicie”. En segundo lugar, si el coito se realiza con seres de diversa especie;

trario, justamente *contra* la naturaleza del texto, diciendo que según Tomás el *sodomiticum vitium* “no es especie de lujuria” y que (notemos la contradicción con lo antedicho) los “vicios contra natura no son los pecados más graves entre los pecados de la lujuria” (P: 268). Luego agrega otra aseveración que no se encuentra en la *Suma*: que este pecado “no se contiene bajo la malicia, sino bajo la bestialidad” (P: 269). Aunque en realidad lo que establece el artículo 11 es que la bestialidad es otra forma de la lujuria, apenas menos nefanda que la sodomía. Pero con esta leve confusión Cemí realiza un gran cambio, ya que por un lado le atribuye al sodomita una bestialidad que no consta en el texto tomista y, por otro, vuelve a sugerir la cercanía entre la homosexualidad, el primitivismo y la inocencia.

Aprovechando esta modificación, Foción propone que, si la sodomía es bestialismo, y si las bestias no pueden pecar, luego no hay pecado. Y para acrecentar todavía más el equívoco surgido de la mala cita, menciona una paradoja de Pascal, también apócrifa como advierte Cintio Vitier (1993a: 499, nota 51): “el hombre es tanto más bestia cuanto más quiere ser ángel” (P: 268).

La última respuesta de Cemí va todavía más allá en la alteración de la doctrina: Tomás, dice, no puede llevar la cuestión del bestialismo hasta sus últimas consecuencias porque carece de las “luces” necesarias:

nada de eso le puede interesar a él, pues no quiere llevar al tema final de su obra, la resurrección, un hombre con esta mancha, pero sabe que como las bestias no resucita, por eso cuando tuvo que comentar el pasaje de San Mateo, de los eunucos en el paraíso, declaró que sus luces no le permitían ver claro en ese misterio. (P: 268)

Tanto la referencia al evangelio de Mateo como la supuesta declaración de Tomás de Aquino son apócrifas (Vitier 1993a:

esto se llama “bestialidad”. En tercer término, si se realiza con uno del mismo sexo, por ejemplo, de hombre con hombre o de mujer con mujer; este vicio se llama “sodomítico”. Y, por fin, si no se observa el modo correcto de realizar el acto humano, sea introduciendo instrumentos de placer, sea empleando otras formas bestiales y monstruosas de pecado” (Tomás de Aquino 1955: 236-237 [2-2, q. 154, a. 11]).

499, nota 52). No obstante, esa humilde y falsa confesión de derrota del teólogo falto de “luces” define la verdadera posición de la novela frente al “misterio” de la homosexualidad. Como Fronesis y Foción, Cemí termina admitiendo la completa oscuridad del problema. Si se trata de un “desvío” respecto del orden natural, el propio discurso de Cemí, con su “Aquino heterodoxo”, como lo define Foción (P: 269), no hace más que recrearlo en sus continuas desviaciones.

La conclusión a la que se llega luego de estas veintidós páginas de arduo debate es que no existe una doctrina válida que pueda dictaminar sobre la incorrección de este “mal”. No parece existir ningún “centro”, como concluye Fronesis, respecto del cual se efectúe el desvío, de modo que no hay razón para la condena. Desde este punto de vista, el diálogo podría ser interpretado como una deformación paródica del *Corydon* (1920) de Gide. En un sentido más amplio, el episodio también puede verse como una protesta por la arrogancia de los discursos racionales, tanto científicos como teológicos, que dictan sentencia sobre aquello en lo que no tienen, en realidad, verdaderas “luces”. Pues a diferencia de los episodios del capítulo VIII y de la historia del atleta Albornoz, aquí lo que se representa no es el flujo desordenado del deseo, sino el inútil flujo de los discursos reguladores. Si antes el erotismo impregnaba el texto con un placer festivo, ahora el placer radica en la burla de ese conocimiento ineficaz. A medida que se desenvuelve, la disquisición se aleja cada vez más de su objeto, lo difiere detrás de un espeso ropaje de palabras, hasta sugerir, finalmente, su completa indefinibilidad.

Sublimación

En este enorme gasto de palabras, sin embargo, no todo es elusión ni se resuelve en el juego de las falsas citas. A través de este gran teatro retórico se insinúa una respuesta, que dice paradójicamente lo siguiente: que la sexualidad escapa al orden de los discursos porque se trata, como dice Foción, de un “desconocido”, un misterio que se retrotrae a ese mismo lugar al que apunta el saber poético: la naturaleza inocente, anterior

a la división de los seres y a las designaciones del lenguaje. En la repetición de este *locus* que retorna una y otra vez en los discursos de Fronesis, Foción y Cemí reside el centro de gravedad de la discusión, la clave de una poética que se propone la “difícil” aventura de llegar con sus palabras al silencio andrógino.

Sería reduccionista suponer que la fábula del andrógino es simplemente un mito de connotación sexual. Según Jean Libis (2001), esta fábula introduce en el mito de la edad de oro un elemento inesperadamente trágico: “la tragedia del deseo”, tal como fue narrada, fundamentalmente, en el *Banquete* de Platón. El andrógino expresa en su figura compuesta de hombre-mujer el mito de la unidad original y de la condición mítica plena del ser humano, sin fallas ni carencias, antes de ser dividido y condenado a penar en busca de su parte escindida, la parte añorada y amada. Persiguiendo afanosamente el recuerdo de aquella primera unidad, ahora experimentada en fugaces momentos de dicha, el amante sueña con una fusión imposible y vaga por el mundo lamentando su tragedia.¹⁵ Es por ello que, dice Libis, esta imagen de opuestos reunidos constituye una especie de monstruosidad, un “escándalo ontológico”:

Escándalo, porque lo que se dice en estos vocablos [androginia, hermafroditismo] parece ir en principio en contra de lo que está dado, a saber, la pertenencia del ser humano a un sexo y no a otro. Escándalo también porque en ellos se tejen deseos, poco confesables, de una transgresión de lo que viene dado a priori como límite y que encierra quizás una angustia fundamental. Escándalo, en definitiva, porque el “hombre-mujer” no es solamente el lugar de una paradoja sexual, sino también el símbolo privilegiado de la imposible yuxtaposición de los contrarios, desafío para la razón y a la vez sueño eternamente frustrado de una pacificación general, de una reabsorción de todas las oposiciones bipolares, de todas las contradicciones que gravan la condición humana. (Libis 2001: 22)

¹⁵ Haciendo referencia a la fábula del andrógino del *Banquete* de Platón, Freud sugirió en “Más allá del principio de placer” (1920) que, en el límite de esta búsqueda, existe una pulsión de muerte, ya que la regresión al momento de plenitud inicial implicaría la disolución del sujeto y su reintegración a un estado indiferenciado. Esta paradójica reunión de lo erótico y lo tánático en el mito del andrógino está presente en la lectura lezamiana del mito de Narciso.

La figura del andrógino reúne todos los elementos que obsesionan a los tres amigos de *Paradiso*: la indeterminación sexual, la conciencia de la falta, el deseo como impulso de una búsqueda incesante, el anhelo de reunión con la parte perdida y la unión como triunfo sobre las antinomias. El mito del andrógino, figura por excelencia de la superación del corte binario, permite pasar de la discusión sobre la homosexualidad a la reflexión sobre la apetencia de absoluto, pasaje habilitado en el diálogo por la teoría platónica del amor y por la tradición hermética presente tanto en este episodio como en el resto de la novela.

El arte alquímico de transmutar los elementos bajos en superiores, nobles o puros juega un importante papel en la poética del texto. El procedimiento de sublimación tiene aquí, en el diálogo sobre la homosexualidad, una función por demás decisiva, dado que se trata, justamente, de someter las imperiosas energías sexuales del capítulo octavo a una disquisición intelectual, que canaliza esos ímpetus por la vía de un erotismo filosófico. En este sentido, la novela realiza un proceso de sublimación análogo al que describe Freud cuando propone que la actividad intelectual se alimenta de pulsiones sexuales, cuyas energías son redirigidas hacia otro objeto de “valoración social o ética superior” (Freud 1975), tal como la creación artística. El nuevo destino que se da en *Paradiso* a la pulsión sexual está, en efecto, orientado a la poesía, pero el paradigma filosófico al que responde la novela no es directamente el de la teoría psicoanalítica de Freud, sino de la antigua mitología que la inspiró. Todo este pequeño tratado erótico inserto entre los capítulos ocho y diez de *Paradiso*, puede leerse en el marco de los textos platónicos sobre la amistad y el amor, o sea en el contexto del idealismo filosófico y de la cultura griega clásica, para la cual el ejercicio intelectual, propio del género masculino, no estaba reñido con el amor entre hombres. El diálogo de Fronesis, Foción y Cemí convierte, efectivamente, la erótica de los cuerpos en una erótica del saber. Pero no se trata simplemente de redirigir las energías hacia el plano intelectual, sino de ir *más allá* de la disquisición para llegar a las puertas de una región trascendental. En concordancia con la dialéctica platónica del amor, expresada en el *Banquete* por Diotima, la novela va migrando de los cuerpos a las ideas y de las ideas a su meta final: la *imago*.

Cuando Cemí se reencuentra con Licario, la sexualidad ya no es un conflicto. La tentación ha quedado atrás, junto con Frone-sis y Foción, y la pulsión erótica se ha sublimado. Convertido en metáfora del *eros cognoscente*, el deseo se libera del cuerpo y las políticas que lo constriñen, se libera también de la circularidad del autoerotismo y la complacencia estéril en el disfrute narcisista del reflejo. Se torna, en fin, hacia la paz silenciosa del Uno androginal.

Conclusión

¿Pero qué ha sido de aquellos ímpetus del falo que el capítulo octavo exponía a todas luces?, ¿debemos concluir que en su dialéctica ascendente *Paradiso* los modera y domestica, hasta finalmente superarlos como un episodio menor y vergonzoso de este aprendizaje espiritual? Por mucho que el candor impida a Cemí el contacto de otro hombre, el deseo no es sometido a disciplina en la novela, sino que, lejos de ser condenado, aflora por todas partes. Largas páginas son destinadas a discernir el significado de esa transgresión, pero el texto finalmente no decide si ponerla del lado del bien o del mal. *Paradiso* desafía con su profusión de escenas sexuales y sus evasivas y laberínticas reflexiones el juicio moral de su época. Dirige a sus contemporáneos un gesto de provocación que se refleja en la propia escena del diálogo, diálogo que no por casualidad tiene lugar en el exterior del claustro estudiantil, en los pasillos o escaleras de la universidad, al margen de las clases formales y a distancia del resto de los alumnos. Al igual que el texto, separado del habla cotidiana y de todos sus fines prácticos, los tres amigos se consideran ajenos al “coro” indiferente que los rodea. “Aplaudir y reírse es su función de circo” (P: 328), dice Frone-sis sobre la masa de curiosos que se acerca a ellos durante las conversaciones. Resulta muy claro, entonces, que este diálogo no aboga por un ideal “democrático” de cercanía y mutua comprensión, sino por una ética y una poética heroicas. La tarea de los “hechizados”, los “creadores”, los que “rompen” el “contorno” y “transmutan” sus valores, ocupa las profusas conversaciones de estos tres jóvenes intelectuales. Desde luego, Nietzsche es una de sus

referencias, junto con el filósofo Max Scheler, como indicó Vitier (P: 504, nota 20), con su defensa del cristianismo.¹⁶ La filosofía práctica de Scheler ofrecía el modelo ético para esta versión cristiana del superhombre creador y demoníaco. Scheler disenta con la idea nietzscheana de que el cristianismo es “la flora del resentimiento”, ya que la religión de Cristo, sostenía, no propugna una moral de esclavos, sino de hombres libres que “auxilian” con la abundancia de su “propia fuerza vital, de la seguridad y la firmeza” (1944: 104). Así, Scheler salvaba al cristianismo del anatema nietzscheano, y a la vez conservaba su valoración del hombre excepcional y el desprecio de “lo cuantitativo”. Este héroe, al igual que en *Paradiso*, es un hombre fuerte cuya grandeza se mide por la gracia y la exuberancia, por su “alegre, ligera, valiente, caballeresca indiferencia hacia las circunstancias de la vida” (Scheler 1944: 95).

Esta ética heroica fundada en la idea del genio condenado se proyecta en el propio desafío de *Paradiso* a los límites y resentimientos de su época. La novela –piedra del escándalo– busca producir esa fractura, incomodando a sus lectores con extravagantes retos al pudor y con un lenguaje insólitamente híbrido, al mismo tiempo que se asigna, por medio de las disquisiciones de sus personajes, la penalidad correspondiente para un texto que rompe tan ostensiblemente con el orden de la doxa. El propio texto, como acto de lenguaje, sufre así el mismo destino de sus fábulas eróticas. Llevado por el deseo más allá de lo admitido, impulsado hacia lo desconocido por sus ansias de conocimiento, corporiza ese *pathos* de la extralimitación al que aluden los tres amigos cada vez que relacionan al homosexual con las figuras del condenado, el genio, el niño y el poeta. La relación entre la infancia, la transgresión y la poesía puede verse así en los términos elaborados por Giorgio Agamben: si “in-fante” es “el que aún no habla”, o sea el que no participa en el continuo coloquio de la historia, entonces la infancia, aquel momento previo a la articulación de las palabras, sería un punto final de lo inteligible, el “límite trascendental del lenguaje” (Agamben 2007: 70-71). Ese límite detrás del cual se abre el silencio im-

¹⁶ Cfr. *El resentimiento en la moral*, traducido por José Gaos y publicado por Revista de Occidente en 1927.

penetrable de la naturaleza es la meta de la poesía lezamiana. De modo que la “tragedia del deseo”, como la llama Libis, aquel anhelo de recuperar la mítica totalidad perdida, es al mismo tiempo, y por las mismas razones, la tragedia del poeta. Ambas tragedias se encuentran entrelazadas en *Paradiso*, sin que ello suponga el freno de los propios apetitos homosexuales ni el escamoteo de las apetencias de transgresión. Con su moral heroica, escindida entre la prudencia (de Fronesis) y el furor (de Foción), *Paradiso* quebranta la doxa, desafía a los lectores y se expone a la censura. Sus clandestinos deseos sexuales no solamente no se contradicen con sus anhelos poéticos y metafísicos, sino que hacen sistema con ellos. De modo que Cemí será tan casto, puro y candoroso como haya sido necesario para su época, pero el texto no se contiene ni se priva de escandalizar. En esa rasgadura entre la inocencia del alter ego y la voluptuosidad de la escritura, tiene lugar, precisamente, el gesto transgresor de *Paradiso*.

5. *Paradiso* (iii). El paraíso ausente

Como la verdadera naturaleza se ha perdido,
todo puede ser naturaleza.

J. Lezama Lima

Es notable que una novela que cita en su título a Dante no contenga ninguna referencia al sentido dantesco de su nombre. Al contrario de la *Divina Comedia*, donde la visión del Cielo es plena y deslumbrante, en la novela de Lezama el paraíso se sustrae de nuestra visión.¹ Esta sustracción nos recuerda el consejo de Mallarmé: “Es necesario que en poesía haya siempre enigma, y el fin de la poesía –y no existen otros fines– es el evocar objetos” (1987: 15).² La evocación en este caso toma un carácter teológico, dado que lo que se elide es justamente aquello que el pensamiento religioso considera “ausente” por excelencia: el paraíso como *locus* de la primera naturaleza perdida. Si al principio de la novela lo paradisiaco parece referirse al pasado familiar, una época dorada en la infancia de Cemí, de a poco se va comprendiendo que la imagen va más allá de esa primera percepción e involucra a todo el texto, en tanto relato de una formación espiritual cuya meta es alcanzar “la fe en la sobrenaturaleza”.³ Pero ¿cómo se produce ese efecto sobrenatural? ¿De qué manera el texto crea su misterio e induce a pensar en la existencia de aquel secreto bien guardado, esa clave escondida o encriptada que permitiría, con mucho trabajo, lograr una visión del paraíso ausente?

¹ También Dante se muestra perturbado por la insuficiencia del lenguaje humano para describir la perfección divina en el canto xxiii de *Paradiso*, pero ello no le impide proseguir con el relato de su viaje al luminoso orbe celestial.

² En otro texto Mallarmé recomienda que la literatura imite a la religión: “Todo lo sagrado si quiere permanecer sagrado se rodea de misterio. Las religiones se escudan tras la protección de arcanos que les son desvelados solo a los elegidos: el arte tiene los suyos” (1987: 19 [“Herejías artísticas. El arte para todos”]).

³ Al final de la novela, Inaca Eco le entrega a Cemí el último poema escrito por Oppiano Licario, una suerte de testamento poético que unge al joven como su sucesor. En una de sus estrofas el poema dice: “La razón y la memoria al azar/ verán a la paloma alcanzar/ la fe en la sobrenaturaleza” (P: 458).

El fin como principio

Así como otras novelas de artista o *Künstlerromane*, tales como las de Proust o Joyce, concluyen en el momento en el que el protagonista define su vocación estética tras pasar por distintas experiencias,⁴ también *Paradiso* culmina en el exacto punto en el que Cemí se encuentra preparado para iniciar su obra. Así lo sugieren las últimas palabras de la novela: “Ritmo hesicástico, podemos empezar” (P: 459). Ellas insinúan que la novela se niega a concluir, que no existe un fin para su historia, o que acaso ese fin es su comienzo. Sin embargo, el sentido propio de esta instrucción no deja de ser enigmático.

Resulta llamativo, ante todo, que esa frase al final de la novela no aluda a la poesía sino a la música, y que no remita a una teoría estética, sino a una teoría *ética* de la música. La distinción de los ritmos hesicástico y sistáltico proviene de la antigua Grecia y tiene raíces pitagóricas. Según aquella teoría de los efectos musicales, el ritmo hesicástico es el que induce a la quietud y el silencio interior (*hesychía*), en contraposición al ritmo sistáltico, proclive a la sensualidad, y a un tercer ritmo, no mencionado en *Paradiso*, el diastáltico, propiciador del heroísmo (Tatarkiewicz 2011: 233). Los hesicastas fueron a su vez una secta mística del

⁴ *Paradiso* en efecto responde al género de la novela de artista (*Künstlerroman*). Entre los textos con los que se la ha relacionado se encuentran *Enrique de Ofterdingen* de Novalis, *En busca del tiempo perdido* de Proust y *Retrato de un artista adolescente* de Joyce (Rodríguez Monegal 1975; Cruz-Malavé 1991, 1994; Salgado 2001). La filiación romántica del género y el influjo de Novalis resultan especialmente notorios en el caso de *Paradiso*. En cuanto a sus modelos, Lezama sostuvo que el autor que tuvo en mente no fue tanto Proust como Goethe, justamente por el carácter educativo de la historia centrada en la formación (*Bildung*) de la sensibilidad del joven Cemí: “Alguien que me parece inteligente ha comparado *Paradiso* –en su intención, desde luego, no en su realización– con *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe. Me parece esa afirmación certera, porque esa novela intenta enseñar a formarse, es una novela esencialmente formativa. [...] En cuanto a Marcel Proust, algunos ingenuos, porque yo en mi obra demuestro una gran devoción por mi madre y porque soy asmático, y porque Proust también fue edípico y asmático, eso ya es suficiente para hablar de un poeta. Pero si damos un paso más y buscamos cosas más esenciales, nos damos cuenta de que el tema que preocupó toda la vida a Marcel Proust fue el tema del tiempo. A mí el tema que me interesa es el tema de la imagen, un tema que no tiene que ver con Proust” (Lezama 1976: 45).

siglo XIV cuya práctica consistía en meditar inclinando la cabeza sobre el pecho y mirándose fijamente el ombligo, con el fin de alcanzar el éxtasis espiritual (Pike 1960: 214). De la misma forma, en *Paradiso* se suspenden las palabras apenas se pronuncia esta frase al final del libro: “Ritmo hesicástico, podemos empezar”, frase que a su vez evoca un episodio previo en el que Cemí había recibido de Licario aquella lección fundamental que lo había iniciado en la “fe en la sobrenaturalidad”. La frase “podemos empezar” resulta así paradójica. Por un lado habilita el comienzo de una actividad, y por otro se rehúsa a continuar con el relato. Tanto la escena de la lección como el propio texto de la novela llegan con esa frase a su fin, pero ese fin indicaría que se está preparado para empezar. Si lo que empieza es la escritura, y si la misión de Cemí es dar el testimonio requerido por su madre, entonces el final es el principio y *Paradiso* envía, una y otra vez, infinitamente, a sus comienzos.

Ese reenvío circular de un extremo a otro de la novela no aclara, sin embargo, el contenido elidido de la lección. De modo que es la elisión, no el contenido, aquello que *sí* nos otorga el texto. Esa frase final puede por lo tanto ser leída como un llamado al silencio: apenas Licario la pronuncia, el episodio de la lección concluye, y nada sabemos, pues, de lo que sucede en esa reunión de la que Cemí sale transformado.⁵ La reserva de este momento clave –el momento de la iniciación– reproduce dentro del texto la acción propia de las prácticas esotéricas. Es un punto de oclusión que contiene una tácita instrucción dirigida a los lectores: *aquí no entrarás*.⁶ Mientras que Cemí sí pasa al otro lado de la puerta que lo ha esperado por más de veinte años,⁷ los lectores quedamos excluidos de esta escena capital.

⁵ Licario cumple, según Lezama, la función de introducir el mundo sobrenatural del sistema poético en el mundo secular del protagonista. “Licario ha puesto en movimiento las inmensas coordenadas del sistema poético para propiciar su último encuentro con Cemí. Era necesario que Cemí recibiese el último encuentro con la palabra de Licario” (OCII: 1218).

⁶ “Trobar clus; oclusión, práctica cerrada, hermetismo”: así describió Héctor Libertella el estilo barroco de Lezama (1993: 62).

⁷ Así le dice Licario en la nota de invitación: “Era un hecho esperado por mí durante más de veinte años. Venga a esperarme en Espada 615” (P: 415). El hecho de que el domicilio de Licario se encuentre en la calle Espada lleva a su vez a pensar en ciertos textos de la tradición alquímica en los cuales se recomendaba

De nuestro lado, el lado del texto, la novela solo deja un laberinto de enigmas, y la sola certeza de una privación.

Laberinto

En su *Tratado de Narciso* (1891), André Gide enlazó la pérdida originaria del paraíso con la condición misma del poeta que busca en el fluir de las aguas los reflejos del Edén. Del mito de la expulsión Gide extrajo su teoría del símbolo, en la que el poeta es alegorizado como un Narciso intelectual, reclinado sobre las imágenes cambiantes de las aguas del tiempo para leer los signos desdibujados de la primera naturaleza perdida: “El Poeta piadoso contempla; se inclina sobre los símbolos, y silencioso desciende profundamente hasta el corazón de las cosas” (Gide 1962: 19).

Si bien probablemente no fue Gide, sino el Valéry de “Narcisse parle” (1891) y “Fragments du Narcisse” (1922) el modelo más cercano para la creación de un poema como “Muerte de Narciso” (1937),⁸ el primer gran poema de Lezama, la fábula cristianizada de Gide coincide más con *Paradiso* por cuanto conjuga los mitos de Narciso y el Paraíso con una teoría poética. Esta cristianización del mito pagano también se encuentra en *El divino Narciso* (1689) de Sor Juana Inés de la Cruz, con la obvia salvedad de que el auto barroco no incluía una teoría poética moderna como la que vemos en Gide o Lezama. Gide le atribuye al poeta la misión de leer en las aguas del mundo los símbolos de la eternidad, una misión hermenéutica que también se atribuye a sí mismo el sistema poético lezamiano. El nexo que une todo esto se encuentra en la idea cristiana del mundo como escenario de la expulsión, como libro abierto y bosque de signos. El deseo de aprehender lo divino a través del lenguaje y la imposible correspondencia de ese lenguaje con la *imago* de Dios –o sea la doctrina de la naturaleza como creación hecha a

que hubiese “siempre, a la puerta del laboratorio, un centinela armado con una espada flamígera para examinar a todos los visitantes, y rechazar a los que no merezcan ser admitidos” (Hutin 1968: 19).

⁸ Véase Bejel (1994: 69-101) y Chazarreta (1998, 2012).

imagen y semejanza divina-, conecta en el texto de Gide ambos mitos: el del enamorado que muere al pretender unirse con su imagen inasible y el del expulsado (Adán, arquetipo del poeta) que intenta recomponer la lengua perdida del Uno original.

Mallarmé trató el tema de la inalcanzable aprehensión de lo viviente en uno de sus poemas más famosos, “Don du poème” (1865), texto que habla, según la lectura de Lezama, de la imposibilidad de “alcanzar la tierra prometida de las palabras” (OCII: 527).⁹ El poema mallarmeano comienza con este verso: “Je t’apporte l’enfant d’une nuit d’Idumée!”, traducido por Alfonso Reyes así: “¡Te traigo la criatura de una noche de Idumea!”¹⁰ En el ensayo “A partir de la poesía” de *La cantidad hechizada* (1970), Lezama cita este verso con la siguiente traducción: “Te ofrezco el fruto de una noche de Idumea” (OCII: 835), en la que “fruto” sustituye a “criatura”. Y con esta curiosa acotación: en ese verso, escribe Lezama, “se alude a las reproducciones del periodo mitológico” de la “era filogeneratriz”, la primera de las “eras imaginarias”. Lezama cita aquí el verso mallarmeano sobre todo por su referencia a los idumeos, antiguos pobladores de la región palestina, “levemente aludidos en el Génesis” (OCII: 835). O sea que se aparta del sentido metapoético del texto mallarmeano para inscribirlo en un contexto cosmogónico, con lo cual equipara el nacimiento de la cultura humana con el surgimiento del acto poético.

Pero también hay algo más: “Don du poème” habla de “solitude bleue et stérile” del poeta, padre de una criatura inerte, en tanto que la era filogeneratriz trata sobre la autofecundación en los tiempos míticos de la androginia, tiempos en los que, según Lezama en ese mismo texto, se “adormece el hombre, es decir, el tiempo se borra, de su costado empieza a crecer un árbol, de sus ramas se desprende la nueva criatura” (OCII: 835). Tanto el verso mallarmeano como esta otra imagen mitológica representan la creación como un punto de origen, a través de la metáfora del brote y el desprendimiento (Lezama de hecho dice

⁹ “Nuevo Mallarmé”, *Tratados en La Habana* (1958).

¹⁰ Anota Reyes al pie de la traducción citada: “Sabemos que este poema fue provocado por el nacimiento de Genoveva Mallarmé, cuya presencia le causó al poeta por algún tiempo, más que el orgullo natural, cierta extraña desazón metafísica” (Mallarmé 1991: 42).

“criatura” donde en este caso podría haber escrito “fruto”). La estrambótica imagen del árbol que nace del costado del cuerpo o, según otras versiones, del falo del hombre dormido, no es una invención lezamiana sino que forma parte del repertorio visual hermético. Una imagen con esta representación se encuentra en el *Codex Laurentianus* y fue reproducida por C. G. Jung en su libro *Psicología y alquimia* (figura 2), lo cual nos proporciona algunos indicios del tipo de biblioteca de la que se nutre la imaginación lezamiana. En “A partir de la poesía” Lezama da vagas pistas sobre sus fuentes. Menciona el Zohar y la teología heterodoxa, “desde el zapatero Boehme al sueco Swedenborg” (OCII: 835). Sus referencias son lejanas y heteróclitas, se mezclan sin importar su precedencia, todas ellas al mismo nivel, como si el mundo que describen fuera un arcón lleno de jeroglíficos por descifrar.

Negatividad

Si hemos dado este largo rodeo para regresar a *Paradiso* es porque así funciona la poética asociativa de Lezama, y porque ese laberinto de signos que constituye su mundo literario se corresponde con el mito capital en su obra: el mito de la expulsión paradisíaca.

Julio Cortázar detectó inmediatamente este efecto de sofocante abigarramiento: “¿Por dónde saco la cabeza para respirar, frenético de ahogo, después de esta profunda natación de seiscientos diecisiete páginas, *Paradiso*?” (1970: 146). El propio Lezama lo sabía: *Paradiso*, le escribe a Carlos M. Luis, “ha producido un verdadero sofoco [...], ha dejado sin respiración a los más, y aun los mejores sintieron que el mundo temblaba bajo sus pies” (Lezama 1998: 327).

Es evidente que la novela no pretendía emular a Dante, ni recrear el orbe celestial de la literatura gótica, sino que expresaba todo lo contrario del orden y la luz. En un ensayo tardío donde nuevamente procuró explicar el simbolismo de la novela, “Confluencias”, Lezama propuso la siguiente imagen como metáfora de su régimen poético:



Figura 2

Una antigua leyenda de la India nos recuerda la existencia de un río, cuya afluencia no se puede precisar. Al final de su caudal se vuelve circular y comienza a hervir. Una desmesurada confusión se observa en su acarreo, desemejanzas, chaturas, concurren con diamantinas sime-trías y con coincidentes ternuras. Es el Puraná, todo lo arrastra, siempre parece estar confundido, carece de análogo y de aproximaciones. Sin embargo, es el río que va hasta las puertas del Paraíso. [...] Dichosos los efímeros que podemos contemplar el movimiento como imagen de la eternidad y seguir absortos la parábola de la flecha hasta su enterra-miento en la línea del horizonte. (OCII: 1228)

Este fabuloso río que arrastra todo “hasta las puertas del Paraíso”, nos recuerda el camino de Cemí hasta las puertas del gabinete de Oppiano Licario, puertas que son, a la vez, la meta y el límite de todo el texto.¹¹ El aplazamiento indefinido del secreto oculto en esa lección a partir de la cual Cemí puede por fin “empezar”, tiene como correlato el desarrollo de una poética del acarreo y el movimiento incesante. Resulta claro entonces que Lezama no buscó en ningún momento producir un texto dantesco paradisiaco, sino dar forma a ese enorme río de intensidades, lleno de confusión y desmesura. Según esta imagen, la recreación de ese torrente no debía sin embar-go leerse como un fin en sí, sino de manera paradójica: como un gran movimiento que refleja la quietud, una “imagen de la eternidad”.¹² Como el poeta de Gide, que busca en el río del

¹¹ El silencio que impone esa puerta es una parte importante de la poética leza-miana, como advierte Susana Cella (2003): “El silencio de Dios, como lo divino inescrutable es un silencio en el que la palabra del filósofo y del teólogo en-cuentran su límite que se extrema en el Dios silencioso de la teología negativa, que se reafirma en la advertencia de Wittgenstein, y que el místico ronda inter-rogándolo incompletamente. La muy citada expresión de Wittgenstein: ‘De lo que no se puede hablar hay que callar’, señala ese confín” (Cella 2003: 246-247).

¹² Vale subrayar una vez más el carácter trascendente de la imagen lezamiana, muy bien explicado por Jorge Luis Arcos en *La solución unitiva*: “La apetencia lezamiana por la unidad, por la ‘católica tomista solución unitiva’ [*Analecta del reloj*, 1953], tratará de establecer una unidad, una encarnación, entre estos dos reinos. Por un lado, la metáfora, la vivencia oblicua, la caridad; por otro, el descendimiento órfico de la imagen, el súbito, la gracia. Ahora bien, estas analogías, estas categorías de relación no se orientan en el pensamiento poético de Lezama hacia una síntesis de contrarios, sino que acogen una unidad en la poesía, pero esa unidad supondrá siempre la relación de trascendencia de la imagen, del súbito, de la gracia, por sobre la metáfora, la vivencia oblicua, la

tiempo las figuras eternas del paraíso perdido, también la novela apunta hacia ese otro lado de su umbral o desembocadura. El paraíso no sería entonces aquello que se lee, sino lo que *no se puede* leer: la parte inasible del texto, su silencio (*besychía*), la escena de una pérdida original.

Fibroma

Ninguna imagen expresa de manera tan palpable el motivo de la pérdida como la descripción del tumor de la madre de Cemí. En este fragmento, inserto en el relato como una súbita incisión visionaria, la novela produce una concentración de sentido que varios críticos coincidieron en leer como un momento de particular significación, dado que allí el texto de pronto “se abre” para reflejarse a sí mismo (Jitrik 1979; Pellón 1989; Ulloa 1991).¹³

Según la enciclopedia médica, un fibroma es una forma particular de tumor: una “neoplasia benigna derivada del tejido conectivo fibroso”. Por “neoplasia” se entiende:

1. Proceso patológico que tiene como consecuencia la formación y crecimiento de un tumor o bulto similar. 2. (*neoplasm*) Nuevo crecimiento; tumor; tejido anormal que crece por proliferación celular más rápidamente que el tejido normal, y sigue creciendo aunque desaparezcan los estímulos que iniciaron el nuevo crecimiento. Las neoplasias muestran “falta parcial o total de organización estructural, y forman generalmente una masa definida de tejido que puede ser benigno (*tumor* benigno) o maligno (*carcinoma*). (Stedman 1993: 81)

Así como los hilos constituyen un tejido (un *texto*), este cuerpo anómalo y proliferante se compone de fibras conectadas entre sí. El mismo fibroma es un cuerpo desprendido, un fragmento a la vez distinto y derivado del organismo del que procede, de manera que su descripción podría ser leída como una refe-

caridad, puesto que para Lezama la poesía es hipertélica, es decir, se orienta *anagógicamente* hacia más allá de su finalidad, porque tiende a alcanzar como suprema imagen la sobreabundancia en la resurrección” (Arcos 1990: 13).

¹³ Para otra interpretación de este fragmento, véase Bravo (1992: 110-111).

rencia simultáneamente metonímica y metafórica al organismo-madre de la novela, del cual es, al mismo tiempo, una parte y una representación miniaturizada. Para comprender la complejidad de esta conexión es preciso recordar la descripción del tumor, que el doctor Santurce presenta a Cemí como si fuese una joya extraordinaria: “Ven conmigo, ven, ven, quiero que seas de los primeros en ver esa monstruosa adherencia que el cuerpo es capaz de asimilar y nutrir. Ven para que veas un fibroma de diez y siete libras, con todos sus tejidos bien regados por el trabajo del corazón” (P: 318). A los ojos de Cemí el fibroma es, en efecto, un tesoro grotesco, formado por una acumulación de figuras que van mutando y llevándolo gradualmente al terreno metafórico. Vale citar el fragmento completo para desglosarlo y analizar sus procedimientos:

Dentro de una vasija transparente, *como una olla de cristal*, se encontraba el fibroma del tamaño de un jamón grande. En las partes de la vasija donde se apoyaba, el tejido se amorataba por la más pronta detención de la sangre. El resto del fibroma mostraba todavía tejidos bermejados, debilitados hasta el rosa o crecidos a un rojo de horno. Algunas estrías azules se distinguían del resto de aquella sobrante carnación, cobrando *como una cabrilleante coloración* de arcoiris, rodeado de nubes todavía presagiosas. Los tejidos por donde había resbalado el bisturí, lucían más brillantados, *como si hubiesen sido acariciados* por el acero en su más elaborada fineza de penetración. En su fragmento visible *semejaba una península* recortada de un mapa, con sus huellas eruptivas, los extraños recorridos de la lava, sus arrogancias orográficas y sus treugas de deslizamiento hidrográfico. Aquellas insensibles fibras *parecían*, dentro de la vasija de cristal, un dragón atravesado por una lanza, por un rayo de luz, por una hebra de energía capaz de destruir esas minas de cartón y de carbón, extendiéndose por sus galerías *como una mano* que se va abriendo hasta dejar inscripciones indescifrables en paredones oscilantes, *como si su base estuviese aconsejada* por los avances y retrocesos de las aguas de penetración coralina, somnolientas, que llegan hasta montes estallantes del apisonado de la noche húmeda y metálica. El fibroma *parecía todavía un coral* vivaz en su arborescencia subterránea. Las fibras que mostraban su sonroso *hacían pensar en la esclerosis aórtica*, cómo aquellas células se habían ido endureciendo y esclerosando por un trabajo que las dañaba al estar destinado al enriquecimiento de las células sobrantes, monstruosas, pero necesitadas también del riego que evitaría la putrefacción de aquella

monstruosidad derivada. *De la misma manera* la hipertrofia ventricular izquierda se había formado por el excesivo trabajo para satisfacer la demanda sanguínea del crecimiento progresivo de la adherencia. Aquellas diecisiete fibras inservibles, le habían hecho al organismo una demanda perentoria *como si se tratara de un sustitutivo* logrado por el mismo cuerpo para restablecer un equilibrio tan necesario como fatal. En la satisfacción de aquella excrescencia, el organismo había tenido que destruir el desarrollo normal, la simple estabilidad vital, de las más importantes vísceras. Deshecha la elasticidad aórtica y agrandando hasta el exceso el ventrículo izquierdo, el organismo lograba emparejarse con el monstruo que lo habitaba. Para conseguir una normalidad sustitutiva, había sido necesario crear nuevas anormalidades, con las que el monstruo adherente lograba su normalidad anormal y una salud que se mantenía a base de su propia destrucción. *De la misma manera*, en los cuerpos que logra la imaginación, hay que destruir el elemento serpiente para dar paso al elemento dragón, un organismo que está hecho para devorarse en el círculo, tiene que destruirse para que irrumpa una nueva bestia, surgiendo del lago sulfúrico, pidiéndoles prestadas sus garras a los grandes vultúridos y su cráneo al can tricéfalo que cuida las moradas subterráneas. El fibroma tenía así que existir *como una monstruosidad* que lograba en el organismo nuevos medios de asimilación de aquella sorpresa, buscando un equilibrio más alto y más tenso. El aceite de rábano (como en las destilaciones alquimistas, un líquido oro pálido), iba predominando en aquellos tejidos sobre el color agua de lluvia, más amarillo potencial que el agua de la lámina fluyente. Tanto el aceite de rábano como el agua de lluvia, *parecían* que le iban dando a esos desprendidos tejidos una coloración amarillenta, *como una lámina de oro* conservada prodigiosamente en el Libro de las Horas. El agua que envolvía aquellos tejidos *tenía algo* de *theion budor*; del agua divina, grotesca agua sulfurosa de los alquimistas, con su facultad de colorear los cuerpos sobre los que resbalaba con una lentitud invisible. El amarillo de los iluministas, brillantados por el *theion budor*; comenzaba a encuadrar los azules, los violetas, los rosados, con los que aquellas fibras en su frasco para la secularidad, disimulaban su monstruosidad con los colores con que se van desprendiendo de la noche las botacillas del alba. (P: 318-320, énfasis míos)

Como nos permiten ver estos subrayados, el símil es la figura dominante del fragmento. Por medio de conectores del tipo “como”, “parecía” o “de la misma manera” la imagen cobra movimiento y rehúye el estatismo descriptivo. La preponderancia de esta figura sugiere la posibilidad de una comparación mayor

que albergaría un inquietante oxímoron: la de *Paradiso*, en su totalidad, como un gran fibroma. Esta macro-metáfora, urdida a su vez con otras metáforas que la van nutriendo, estaría entonces refiriendo a la novela como un *cuerpo*. No por supuesto un cuerpo cerrado, “clásico”, con límites definidos, sino un organismo abierto, en expansión, cuyo “tejido anormal”, como dice el diccionario médico, “crece por proliferación celular más rápidamente que el tejido normal, y sigue creciendo aunque desaparezcan los estímulos que iniciaron el nuevo crecimiento” (Stedman 1993: 81). La metáfora estaría así refiriéndose a la novela como un tejido que se desenvuelve de manera análoga a la “gran lepra creadora” del Aleijadinho, imagen por excelencia del barroco americano. Cabe entonces detenerse a considerar la importancia de este fragmento a través de su encadenamiento de símiles, ya que la descripción del fibroma de Rialta recrea en pequeñas proporciones la belleza extravagante de toda la novela:

1. El fibroma se parece a un “arco iris”, un objeto de “elaborada fineza”, tal vez una joya cincelada por el bisturí. La “presencia de lo nauseabundo contrastando con el esplendor” (P: 140) había sido una de las primeras lecciones de estética recibidas por Cemí en la infancia. Las palabras chocantes en labios de la abuela Augusta (“La caca del huérfano hiede más”), habían despertado en el pequeño Cemí la intuición de que la belleza puede surgir del violento contraste, idea que no solo recuerda el gusto barroco por el concepto y el claroscuro, sino también la atracción modernista por los objetos raros y ambiguos.¹⁴ En la descripción del fibroma parece aflorar aquella vieja lección de la abuela, combinando la visión naturalista de lo repugnante con escultóricas reminiscencias parnasianas. El fibroma es un objeto paradójico, en el límite de la belleza y el horror. El refinado grotesco de la imagen no es circunstancial: el texto juega con los efectos estéticos y simbólicos del contraste.

¹⁴ La alusión al modernismo es explícita: “[A]l paso de muchos años, [la sentencia de la abuela, *la caca del huérfano hiede más*] casi le daba la clave de algo que para José Cemí había resultado incomprensible, la estrofilia aquella de José Martí, ‘ofendido del hedor’, ‘a mis pies vi de repente’, ‘un pez muerto, un pez hediondo’, es decir, la presencia de lo nauseabundo contrastando con la del esplendor, lago seductor, barca, oro puro, alma como sol” (P: 140).

2. A continuación el fibroma se compara con un territorio separado de la tierra, una “península recortada”, solitaria y vacilante, “como si su base estuviese aconsejada por los avances y retrocesos de las aguas de penetración coralina, somnolientas, que llegan hasta montes estallantes del apisonado de la noche húmeda y metálica”. Al mencionar la isla, la descripción del fibroma repone el motivo lezamiano de la insularidad, en su doble concepción cultural y metapoética: la isla “aconsejada” por el flujo de las olas, a la vez distinta e indistinta en el universo, como había escrito Lezama en su presentación de la revista *Espuela de Plata* (1942). Juan Pablo Lupi (2012; 2013) analizó esa doble orientación del *topos* insular, que en Lezama remite tanto a su visión de la sensibilidad cubana, como a su idea del espacio poético.¹⁵ La insularidad refleja así no solamente una percepción de lo nacional, sino también una visión de la poesía como un lenguaje distinto (recortado: separado) del habla cotidiana. Una palabra, para decirlo con Mallarmé, “total, nueva, ajena a la lengua y como mágica”; en completo “aislamiento” (Mallarmé 1987: 240).

3. Junto a la imagen de la isla se entrelaza la figura del dragón: las “invisibles fibras” del fibroma se parecen ahora a “un dragón atravesado por una lanza, por un rayo de luz, por una hebra de energía capaz de destruir esas minas de cartón y de carbón...”. El símil orienta la descripción al terreno hermético. En la iconografía hermético-cristiana, el dragón atravesado por una lanza representa a San Jorge triunfando sobre el demonio, figura que en la novela había surgido ya en las conversaciones de Cemí, Fronesis y Foción del capítulo xi. Allí, el dragón expresaba lo material e informe, de acuerdo con el dualismo neoplatónico, y se refería a una pérdida de finalidad histórica, que reclamaba como respuesta el tallado de una “forma”.¹⁶ Así

¹⁵ Ambas visiones del *topos* insular son respectivamente desarrolladas en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1938) y en su ensayo “X y XX” incluido en *Analecta del reloj* (1953).

¹⁶ En su acalorada discusión, Fronesis deploraba la pasividad de la muchedumbre: “Como hay la poesía en estado puro, hay también el coro en estado puro en los tiempos que corren, que tiene la obligación impuesta de no rebelarse, de no participar, de no enterrar a su hermano muerto” (P: 328). Frente a la inercia del coro como masa o materia informe, la función del intelectual es introducir un

también, en el fragmento del fibroma la lanza-bisturí (“rayo de luz”, “hebra de energía”) es el remedio quirúrgico que se aplica al cuerpo enfermo de la madre. Los elementos opuestos de materia y forma, masa e inteligencia, pasividad y actividad, multitud e individualidad, se expresan de múltiples maneras en la novela y constituyen un régimen plurívoco de interpretación, que en este caso se aplica al cuerpo como metáfora de aquello que se desintegra o descompone y demanda una intervención: un corte.

4. Inmediatamente después, el signo negativo del dragón-materia se invierte, y en la más importante inflexión del fragmento, el fibroma es comparado con “los cuerpos que logra la imaginación”. Se ha realizado un deslizamiento que enlaza el par *fibroma-cuerpo* con un término final e implícito: el texto. En estos “cuerpos de la imaginación” se hace ahora necesario “destruir el elemento serpiente para dar paso al elemento dragón, un organismo que está hecho para devorarse en el círculo, tiene que destruirse para que irrumpa una nueva bestia”. Se ha producido así, junto con el pasaje metafórico del fibroma al texto, una inversión de sentidos, ya que si antes el fibroma-dragón constituía una adherencia mortal, ahora se dice que el monstruo *debe* existir. La serpiente circular (ouroboros) es relacionada en varios momentos de *Paradiso* con el ensimismamiento del texto sobre el texto, circularidad esteticista y narcisista que se debe romper para llegar a la imagen. El dragón atravesado por la lanza no solo es una figura de triunfo (el bien sometiendo al mal, la idea informando la materia), sino que también alude a la cópula y la concepción (figura 3). El texto-fibroma es a la vez un don y una aberración, un complejo organismo que emula con su despliegue de símiles y emparejamientos el impulso erótico de la vida.

5. La última y más importante comparación involucra a todo el fragmento y en cierta forma justifica todos sus símiles, puesto que se trata de una similitud que remite a un antiguo arte de las analogías y las transformaciones: el arte de la alquimia. Tanto al principio como al final de la descripción, el fibroma

corte que esculpa una forma, como dice el narrador: “ser, como en las grandes épocas, creador de valores, de formas” (P: 326).

de Rialta es comparado con la sustancia de una operación alquímica. Colocado en una “vasija transparente, como una olla de cristal”, sumergido en un aceite de rábano parecido al “líquido oro pálido” de “las destilaciones alquimistas”, el texto-fibroma se muestra como la materia de una gran transmutación. Esta comparación, que envuelve a todo el fragmento como su recipiente aislante, no sólo indica el recorte del pequeño cuerpo respecto del organismo de la novela (su insularidad), sino que también subraya el espacio de esta separación, espacio en el que se realiza la gran conversión del fibroma inerte en una segunda naturaleza *viva*.

El cuerpo vivo

La relación entre lo vivo y lo muerto, la letra que mata y la que resucita, es el hilo conductor de esta sucesión de símiles que componen el fragmento del fibroma. El fibroma, en sí mismo una parte desgajada, estaría hablando del proceso por el cual los signos se constituyen en una segunda naturaleza derivada: un tejido que nace de la vida para sustituirla, no suprimiéndola sino remitiéndose a ella. No es un simple detalle el hecho de que el fibroma provenga del corazón de Rialta, si se considera que la madre es la figura por excelencia de la naturaleza creadora. “El corazón”, decía Zambrano en *Orígenes*, “es el símbolo y representación máxima de todas las entrañas de la vida” (1944: 3).

El texto-fibroma se muestra así como un cuerpo nacido del seno de la naturaleza, pero no como su prolongación, ya que entre aquella primera fuente –el cuerpo de la madre– y este cuerpo desprendido –el cuerpo del hijo (el texto)– existe una diferencia fundamental. Convertido en segunda naturaleza, el fibroma constituye un artefacto sustitutivo, un objeto recortado, caído y exiliado, configurado por una pérdida. Es un cuerpo *im*-perfecto en el sentido propio de la palabra: no acabado, no terminado. Pero nunca, y en ningún caso, una existencia puramente artificial, dado que en su propia forma –la forma positiva respecto de un hueco anterior, de una concavidad negativa o de un vacío genésico– el fibroma retiene la memoria

del ser originario del que procede: la vida que le dio origen y de la que se constituye en un desprendimiento.

El hecho de que el lenguaje alquímico recorra toda la novela y se encuentre especialmente presente en este fragmento dice mucho acerca del tipo de operación que se trama en *Paradiso*. La Gran Obra alquímica, el Opus Magnum, consiste en la búsqueda del proceso por el cual los elementos bajos podrían transmutarse en valores nobles, eternos o preciosos, revirtiendo así la degradación de los cuerpos originada en la caída.¹⁷ Para el saber alquímico la cópula simboliza la reunión de los elementos disgregados por medio de la cual se generaría una sustancia superior y sublimada. En la medida en que *Paradiso* pretende ser un “regressus ad uterum” (un camino de retorno a esa primera naturaleza)¹⁸ también aquí opera una lógica similar. La novela hace de la cópula su metáfora matriz, la fuerza que rompe los “límites del contorno” en un acto de continua desmesura.¹⁹ En este sentido, el texto se comporta como el cuerpo hermafrodita que Jean Libis define como un “escándalo ontológico”,

¹⁷ En “La biblioteca como dragón” Lezama dedica varios párrafos a la descripción de la alquimia china, cuyo fin es revertir el proceso y lograr el elixir de la inmortalidad: “La búsqueda de la gota de oro, del licor de la inmortalidad, se hacía equivalente con el concepto de lejanía, llegar a la isla poblada por los inmortales. La preocupación del alquimista era liberarse de la sucesión del tiempo, lograr lo que pudiéramos llamar un precipitado temporal, acelera su ritmo, lo retarda o lo enreda en una madeja propicia a su lectura y desciframiento” (OCII: 898).

¹⁸ En el mismo ensayo, “La biblioteca como dragón”, Lezama define la operación alquimista como un regreso al útero materno: “A los temas taoístas como el espejo, el andrógino, el Gran Uno, la esfera, el tigre blanco, el búfalo, se añade el del *regressus ad uterum*, que se reitera con mucha frecuencia como esencia de tales experiencias para conseguir la inmortalidad. En ese ‘retorno a la matriz’ coinciden los autores taoístas y los alquimistas occidentales” (OCII: 899).

¹⁹ En este sentido, es posible conjeturar el trazado de una relación simbólica entre el carácter “plutónico” de esta poética (plutonismo referido por Lezama en su caracterización del “señor barroco” en *La expresión americana*), y la figura de la operación cardíaca. Cabe citar como referencia el significado simbólico del planeta Plutón según el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier: “Este planeta encarna en astrología la fuerza que preside las grandes mutaciones de las eras geológicas y de las especies, las profundidades de la materia, el mundo atómico, la conquista del espacio, el láser y *la cirugía cardíaca*. Es el símbolo de la reconstitución radical, sobre nuevas bases y rechazando los elementos dañinos o *superfluos*” (1986: 845, énfasis míos).

una alegoría de la imposible conciliación de los contrarios y, en consecuencia, un “desafío para la razón” (2001: 22).²⁰ Texto híbrido y compuesto, *Paradiso* frustra cualquier anhelo de pureza. Emula el despliegue incesante de la vida, se compara con ella y prolifera como un opulento cuerpo arcimboldeco, un cuerpo que afirma: “la Naturaleza no se detiene jamás” (Barthes 1986: 150-151).

Claro que este experimento de retorno se sabe condenado a fracasar, como siempre fracasaron los intentos alquimistas de llegar al secreto de la vida eterna. La materia proliferante de este cuerpo caído (el fibroma) separado de su primera naturaleza (el corazón de la madre) sugiere la imposible realización del experimento alquímico y a su vez la voluntad de persistir en el intento mediante la experimentación poética. Lo que resta de esta aventura que desde un principio se sabe infinita es una escritura que se multiplica y se desdobra con el ansia de capturar lo inasible, recreando en sus mutaciones el incesante movimiento de la vida. La propia descripción del fibroma lleva a pensar en esta locura del lenguaje. Separado de su fuente original (su primera naturaleza), el fibroma “vive” (crece, se trans-

²⁰ La figura del andrógino cumple un papel importante en la filosofía hermética. El siguiente resumen de su simbolismo nos permite comprender su función en el sistema lezamiano: “El alto grado de simbolización que implica el andrógino resuelve muchos aspectos para un sistema que, como el alquímico, pone en primer lugar los elementos de una síntesis. La Edad Media y el Renacimiento, bajo la égida de Hermes Trismegisto, descubren que los contrarios esenciales, sol y luna, macho y hembra, azufre y mercurio, se hacen andróginos cada vez que hay concepción y nacimiento en la naturaleza. El proceso de androginización se desarrolla en tres etapas: la mineral, la vegetal y la animal. En la primera, el andrógino embrionario tiene lugar en las entrañas de la Tierra cuando esta se impregna de vapores corrosivos y de la luz solar que penetra los minerales bajo la forma de rocío. De ahí resulta la materia original, también conocida como ‘rebis’ o andrógino de fuego. En una segunda etapa interviene el salitre, que corroe y sutaliza al andrógino, lo que se conoce como el baño del andrógino o cúpula real. Por último, emerge de esta mezcla una pasta helada y viscosa que tiene transparencia de vidrio y que lleva el nombre de ‘piedra filosofal’, ‘ojo de pescado’ o ‘primer imán’. Esta sustancia, comúnmente llamada por los alquimistas ‘resina’, atestigua la terminación perfecta del andrógino, cuyo estado final es el oro puro, esencial, fluido, oro rojo distinto del oro común, que sólo es un trazo residual y muerto del primero. Para los alquimistas la tierra está cubierta de esencias andróginas sutiles, y en arreglo a esto infinitud de grabados de complejas simbologías lo demostrarían” (García 2008: 259-260).

forma) como un cuerpo que no se cierra ni se concluye. Si el fibroma es una réplica miniaturizada de *Paradiso*, y si el cuerpo de la madre juega un papel análogo al paraíso ausente del cual el texto es un fragmento desprendido y una reminiscencia, la novela tendrá que verse (ya que así lo exige) como un relato de retorno a la unidad. Esa unidad final en la paz hesicástica del paraíso será la meta de esta “suma” narrativa, una meta que sin embargo es sustraída o postergada por el texto, así como el hermetismo oculta indefinidamente, tras capas y capas de símbolos arcanos, su inalcanzable secreto final.²¹ Tal es la clave de esta gran operación: la construcción de un misterio aplazado al infinito, la suspensión de una lección que se interrumpe apenas comienza, la introducción de un punto de fuga que produce en el relato un efecto abismal.

Teopoética negativa: de esto habla en definitiva el título de la novela: de una retirada que pone todo en actividad, atrayendo un torrente de palabras hacia sí. Como esa lección de Licario que la novela se reserva y de la que solo deja una instrucción: “ritmo hesicástico, podemos empezar”.

²¹ Es por esto que Lezama se presta a las lecturas que se interesan en los mecanismos de la semiosis ilimitada. Umberto Eco señaló un parentesco entre la tradición hermética y la teoría derrideana, por cuanto ambas implican una regresión al infinito. En el pensamiento hermético, dice Eco, esa regresión se basa en la centralidad del secreto último: “Cada vez que se piensa haber descubierto un secreto, este solo será tal si remite a otro secreto, en un movimiento progresivo hacia un secreto final. [Ahora bien:] No puede haber secreto final. El secreto final de la iniciación hermética es que todo es secreto. El secreto hermético debe ser un secreto vacío” (1998: 53-54).

6. Lezama en los ochenta. Las imágenes posibles

La creación de imágenes estuvo relacionada con la muerte desde muy temprano en la historia de la cultura occidental. Georges Didi-Huberman (2008: 83-118) señala como un momento relevante la *Historia natural* de Plinio (77 d.C.), en la que se describe la antigua práctica romana de moldear bustos (*imagines*) a partir del rostro de los muertos. La razón de ser de aquellas *imagines* no era por lo tanto artística sino genealógica; consistía en certificar la identidad del ancestro, para lo cual existía un método particular de fabricación: la *imago* se realizaba colocando un molde de yeso sobre el rostro del cadáver y haciendo con él una máscara de cera, que luego era expuesta en el atrio de la casa. Esta imagen cumplía así una función jurídica, civil y ritual. Estaba allí para rendir homenaje a los mayores, establecer el linaje de la familia y sostener su memoria. Era la máscara de la muerte, pero también el signo de una supervivencia y un bien para la posteridad.

Otro historiador de la imagen, Hans Belting (2007: 177-232), retrocede todavía más y sitúa el nexo entre la imagen y la muerte mucho antes de la historia romana. La práctica de fabricar imágenes a partir de restos humanos se remonta al periodo neolítico, aproximadamente al 7000 a.C., y su primer testimonio son las máscaras de Jericó, realizadas directamente sobre cráneos. Belting estudia también otros ejemplos posteriores del arte funerario, para examinar desde una perspectiva antropológica la relación que ha existido, y sigue existiendo, entre las imágenes y la muerte. Su conclusión es que el arte funerario, en el cual se incluyen tanto las máscaras como las tumbas, realiza una “transformación ontológica” (la expresión es de Louis Marin) por la cual se le cede a la imagen “el poder de presentarse en el nombre y en el lugar del difunto” (Belting 2007: 181). Es decir, el poder de *representar*, poniendo ahí, ante la vista, una imagen vicaria del individuo ausente.

En latín, el verbo *praesento* significa hacer presente, poner ante los ojos, reproducir, por el arte o la palabra, aquello que se

encuentra ausente. De aquí la segunda conclusión de Belting, de carácter todavía más general: la imagen y el cadáver comparten el rasgo fundamental de exponer algo que los precede, algo de lo cual son un excedente. “La contradicción entre presencia y ausencia, que aún hoy se manifiesta en las imágenes, tiene sus raíces en la experiencia de la muerte de otros. Las imágenes se tienen frente a los ojos así como se tiene frente a los ojos a los muertos: a pesar de ellos, no están ahí” (Belting 2007: 177).

Imagen y testimonio

En 1986 fue publicado en La Habana el libro *Cercanía de Lezama Lima*, una compilación de testimonios y documentos realizada en 1983 por Carlos Espinosa Domínguez. El propósito de este libro era presentar al escritor en sus facetas más personales a través de un conjunto de testimonios que mostraban sus distintas actitudes como estudiante, amigo, maestro, poeta, funcionario o colega.¹ El compilador, especialista en teatro, se define a sí mismo como un lego en asuntos lezamianos, ya que no había conocido al escritor ni había sido “siquiera un lector asiduo” (C: 5). Espinosa es así uno de los tantos lectores para quien Lezama había sido siempre un enigma a descifrar, el poeta hermético de la calle Trocadero. Con el fin de ir más allá del

¹ El libro se compone de tres partes y un apéndice. La primera parte, “Para una imagen posible”, se destina a la recopilación de testimonios (17-302); la siguiente se titula “Segunda glorieta de la amistad” y reúne poemas dedicados a Lezama por amigos suyos (305-345); la tercera consiste en una cronología y bibliografía (349-356). El apéndice contiene una selección de textos y declaraciones de Lezama (359-384). Las personas que dan testimonio en la primera parte son, en orden: José Antonio Portuondo, Eduardo Robreño Depuy, Nicolás Guillén, Ángel Gaztelu, René Portocarrero y Raúl Milián, Virgilio Piñera, Mariano Rodríguez, Fina García Marruz y Cintio Vitier, Eliseo Diego, Cleve Solís, Manuel Moreno Friginals, Loló de la Torriente, Roberto Fernández Retamar, Pablo Armando Fernández, Antón Arrufat, José Agustín Goytisolo, César López, Manuel Díaz Martínez, Julio Cortázar, María Julia Rodríguez, Ofelia Gronlier, Antonia Soler, Reynaldo González, Umberto Peña, Miguel Barnet, Julio Ortega, Ciro Bianchi Ross, Pedro Simón, Manuel Pereira, Roberto Pérez León.

mito para comprender al verdadero “hombre”,² *Cercanía* reúne treinta y dos testimonios provenientes de entrevistas realizadas por el compilador a distintas personas que lo frecuentaron.³ La conversación y el trato directo son así los medios elegidos para producir ese efecto de proximidad buscado por el libro, un cuerpo-a-cuerpo con quienes estuvieron cerca del *verdadero* cuerpo de Lezama.

Pero el gran valor documental de *Cercanía* no se debe únicamente a esta notable recolección de impresiones, sino también al hecho de reflejar la reparación oficial de la imagen de Lezama Lima al cabo de más de una década de marginación. El libro es así un archivo de memorias y a la vez un documento de ese proceso de rectificación destinado a recrear la memoria lezamiana. Es por eso doblemente significativo que el acento sea puesto en el “hombre” y no en la obra, puesto que había sido precisamente el “hombre” aquello que se había cuestionado con el escandaloso caso Padilla (1971) que dio comienzo a su proscripción. La imagen de *Cercanía* abona indirectamente este proceso reparador. No solo se trata de construir su perfil privado, sino de erigir junto con él un semblante público, una efigie provista de rasgos destinados a su rehabilitación. El rostro del escritor, desdibujado durante una década, es ahora fijado y colocado en el atrio de la casa nacional, lo cual decide efectivamente los aspectos de su figura que se quieren reconstruir y aquellos otros que se prefiere relegar.

Haremos ahora un ejercicio de lectura: recortaremos determinadas identificaciones que se reiteran a lo largo del libro y tomaremos nota de los aspectos que particularizan a Lezama en el conjunto de estos textos. Este ejercicio no presupone que todos los que dan su testimonio respondan a una misma in-

² Así lo explica Espinosa: “Más que el escritor, me interesaba el hombre, pues a la larga su obra está ahí y se explica por sí misma. Marcel Schwob afirmó que ‘las ideas de los grandes hombres son el patrimonio común de la humanidad; lo único que en realidad cada cual posee son sus extravagancias’. Me planteé precisamente la búsqueda de esas extravagancias en Lezama, sus costumbres, sus hábitos cotidianos, todo aquello que lo hizo individual, único, y que en lugar de clasificarlo lo diferenciar y distingue” (C: 7).

³ De los 32 testimonios recogidos, sólo tres –los textos de Julio Cortázar, Virgilio Piñera y Julio Ortega– no fueron producto de las entrevistas realizadas por Espinosa.

tención, pero sí que la imagen resultante es producto de una selección en la que ciertos rasgos y ciertos valores se acentúan y predominan sobre otros.

El maestro

Cuenta Ángel Gaztelu, el amigo más antiguo de Lezama, que ya desde la década del treinta se lo conocía en La Habana como “el Maestro”. Entre las personas a quienes este título les molestaba se encontraba el reconocido intelectual Jorge Mañach, con quien Lezama sostendría años después una resonante polémica. Cierta día, recuerda Gaztelu, en el que Mañach y Lezama coincidieron en la librería La Victoria, Mañach quiso provocar al poeta con este comentario: “‘Así que según dicen por ahí, a usted lo llaman el Maestro’, le dijo. A lo cual Lezama contestó: ‘Mejor es que lo llamen a uno Maestro en broma y no Profesor en serio’” (C: 31).

Esta distinción de alguna manera resume el fondo de las diferencias que se harán públicas en la polémica de 1949.⁴ Como revelan los testimonios de *Cercanía*, Lezama era percibido por muchos de su entorno con un aura magisterial que lo distinguía no solamente como una persona extraordinariamente culta, sino como un modelo a seguir. A juzgar por los testimonios,

⁴ Vale mencionar aquí que esta diferenciación entre “maestros” y “profesores” estuvo también presente en el enfrentamiento con Rodríguez Feo que concluyó con el cisma de la revista en 1954. En el número 32 de *Orígenes* (1953) Jorge Guillén había publicado el poema “Los poetas profesores”, aludiendo con ironía a Juan Ramón Jiménez y su acostumbrada crítica del escritor profesional, que ofendía especialmente a aquellos que, como el propio Guillén, integraban el sistema académico. En el número 34 de *Orígenes* Juan Ramón contesta con otro texto polémico que decide, en un plano paralelo, la ruptura entre los directores de *Orígenes*. Lezama se pone del lado de Juan Ramón y Rodríguez Feo de los así llamados “profesores” (Kanzepolsky 2004: 41-80). Reaparece así aquella misma diferencia con Mañach, sólo que ahora invirtiendo la relación generacional: Lezama se ubica en este caso junto con una generación anterior a la suya (la de Juan Ramón, único poeta al que llamó “maestro”), en tanto que Rodríguez Feo se alinea con un estilo más moderno y profesional. La imagen del poeta libre de compromisos mundanales, tanto profesionales como políticos, que Lezama cultivó junto con Juan Ramón Jiménez, tenía efectivamente el aspecto de una pose anacrónica.

esta era la figura que varios le atribuyeron desde muy joven. Lezama surge allí como un personaje fuera de lo común, una figura acendrada y casi sacerdotal. René Portocarrero lo recuerda reunido con otros intelectuales en el Paseo del Prado, de noche, sentado “en el grupo como un pontífice” (C: 34). Fina García Marruz evoca su imagen como un faro en la oscuridad: “En medio de la ostentación y la vacuidad ambientales, era como un territorio a salvo, como un príncipe oculto en medio de la ciudad que lo desconocía” (C: 55). Julio Ortega interpreta esa función magisterial como un rasgo de anacronismo; Lezama, dice, era un escritor “anterior a la especialización de los discursos”, un “Sócrates criollo” dotado con “la remota autoridad de lo genuino” (C: 249).

El poeta

Junto con la del maestro, la identificación que predomina en estos retratos es la del poeta. Cintio Vitier ofrece la versión más cumplida de este aspecto:

El Maestro estaba en la noche de universitarias columnas plantado como un rey de ajedrez en un tablero por el que nadie más que él caminaba. Su soledad era paralizante y a él mismo le quitaba el aire, le empalidecía las comisuras de los labios mordidos en un pliegue irónico, le aguzaba los ojos como quien busca precisar al enemigo que ya las aletas de la nariz han olisqueado. Su incipiente corpulencia, sin restarle todavía esbeltez, añadía distinción a su talante de príncipe de una dinastía perdida. Había en él como un disfrute secreto y una fatalidad indetenible, que alzaba su cabeza altiva, de rizado pelo criollo y nuca vasca, para mirar por encima de todos los circundantes, con melancólica naturalidad, las torres incendiadas de un castillo lejano. (C: 49-50)⁵

Altivo y extraño, Lezama surge en esta descripción como una aparición fulgurante en un ambiente gris, separado de los demás por un aura que lo distingue con su lejanía. Eliseo Diego lo llama el “mágico prodigioso”, alguien que “concibió de un modo místico el papel de poeta” (C: 90). Antón Arrufat recuerda

⁵ En este fragmento Vitier cita parte de su libro *De Peña Pobre* (1980).

que incluso la familia se refería a él como “el Poeta”, “culto que se mantuvo hasta su muerte y que en nuestros días ha adquirido una resonancia universal: sus oficiantes han crecido y se han diseminado por el mundo” (C: 139). También Miguel Barnet habla de él como de un príncipe exiliado: lo recuerda sentado a la entrada de la UNEAC en una silla colonial estilo Felipe II, “como un gran gurú haciendo gala de su barroquismo” (C: 241). El texto de Virgilio Piñera, “Una velada bajo la advocación del Santo José”, corrobora todo esto en clave paródica, mofándose del culto al Poeta promovido por Lezama. En su relato burlesco imagina un séquito de seguidores que peregrina a manifestarle devoción en el día de su santo:

Acuden por propia voluntad y por un acendrado amor al Maestro a testimoniarle su admiración, afecto y simpatía en día tan señalado. Después de las efusiones de rigor, después de un breve intercambio de impresiones, después de preguntarse y contestarse por los respectivos estados de salud de cada cual y sobre todo de la del Maestro y de su esposa María Luisa, se abre la sesión poético-fotográfica de la *soirée*. (C: 37)⁶

Hagamos entonces un repaso de estas imágenes: Lezama sentado en su sillón Felipe II como un gurú barroco. Lezama en el Paseo del Prado como un pontífice. Lezama abriéndose paso entre las columnas de la universidad, como el príncipe de una dinastía perdida. Lezama recibiendo a sus fieles y escuchando el recitado de versos como un “Santo”. Lezama, en fin, como un objeto de culto. José Antonio Portuondo, un intelectual comunista que de ninguna forma podía ser parte de esta grey, recupera sin embargo este recuerdo en el que Lezama queda fijado por un gesto de grandeza: en el Patio de los Laureles de la Facultad de Derecho, un joven Lezama estudiante ofrece la lectura de un artículo a sus compañeros. Luego hace un “típico” gesto suyo y, al terminar de leer, rompe las hojas para lanzar los pedazos al viento. “Por supuesto”, comenta Portuondo, “a nosotros nos pareció un error, pues se trataba de un artículo que de

⁶ El texto de Virgilio Piñera es un inédito facilitado a Espinosa por la editorial Letras Cubanas (C: 10-11). Sobre los famosos “ceremoniales”, véase “Un día del ceremonial” (Lezama Lima 1981: 43-50).

veras valía la pena se publicara” (C: 17-18). Pero es el gesto lo que en este caso importa y no ese texto perdido: el movimiento del brazo que arroja los papeles al viento y así traza la figura de un Lezama vehemente y agitador.

La víctima

Otra figura reaparece en los recuerdos: Lezama postrado, casi incrustado en su viejo sillón, abatido por la incomprensión del entorno en los últimos años de su vida, los más tristes. “Esta vida inmóvil”, dice Moreno Friginals, “estas amistades poco gratas que lo visitaron y este aislamiento respecto al mundo exterior, crearon en él un clima de confusión e inseguridad. Perdió el contacto con la Revolución y empezó a refugiarse en el pasado. Su visión se detuvo en los años cincuenta o en los comienzos de los sesenta. Más que de contactos físicos vivió de recuerdos, de vivencias” (C: 106).

¿Qué sucedió con el maestro? Quienes se refieren a este periodo final de su vida hablan de lo demoledora que fue para Lezama la declaración de Heberto Padilla en 1971, el año en que comienza el llamado “quinquenio gris” (Fornet 2008). En esos testimonios, Padilla aparece como el gran culpable, el que “empezó atacándolo en *Lunes*, después le dedicó un poema de desagravio y acabó acusándolo públicamente de actitudes contrarrevolucionarias, al final de su deplorable ‘autocrítica’ en la UNEAC en 1971”, según dice Vitier (C: 79-80). Padilla: cabeza de un “plan para provocar que el autor de *La fijeza* desertara de las filas revolucionarias”, según Moreno Friginals (C: 105). Padilla, Cabrera Infante y otros “que en el extranjero se pretendían ahora sus amigos y devotos fueron quienes más lo denostaron”, según Fernández Retamar (C: 120). De acuerdo con estos testimonios, los culpables de la marginación del poeta tenían nombre y apellido pero de ninguna forma un aval oficial. De acuerdo con estos testimonios no fue la Revolución la causa de su tristeza sino los propios enemigos de la Revolución. Esos mismos jóvenes que primero atacaron a Lezama desde la revista *Lunes de Revolución*, que luego lo acusaron directamente (Padilla), y que luego lo utilizaron con fines contrarrevolucionarios (Cabrera

Infante), fueron los causantes del ostracismo lezamiano según los testimonios de *Cercanía*. “¿Qué no habrían dado los adversarios de la Revolución Cubana”, pregunta Fernández Retamar, “porque José Lezama Lima, uno de nuestros grandes creadores de todos los tiempos, traicionara a su patria?” (C: 126). Pero no fue así, se responde, y la prueba está en todo el reconocimiento que el gobierno le brindó por sus méritos como poeta e intelectual: puestos en el área de cultura que nunca había tenido, importantes homenajes oficiales, publicación de sus libros, de libros preparados por él o de textos dedicados a su obra, como el volumen de Valoración Múltiple o el número especial de *La Gaceta de Cuba*. Todo esto, dicen estos testimonios, no se habría hecho si la Revolución lo hubiese querido marginar.

En tanto, la imagen de Lezama crece y se llena de grandeza. El reverso de la víctima, su otra cara inseparable, es la figura del patriota.

El patriota

Casi no hay testimonio donde la valorización de Lezama no pase por remarcar su fidelidad al país. Cuando asoma el recuerdo de las acusaciones por su indiferencia política, su conservadurismo o sus posibles críticas a la Revolución, el apego a su país viene a demostrar que Lezama fue en realidad un hombre comprometido con el destino de su tierra. Basta citar algunos títulos y subtítulos de los testimonios de *Cercanía*: “Un cubano que honró a su patria”, “En la lucha política necesitábamos hombres como él”; “Una cubanía muy seria y trascendente”, “Un conmovedor ejemplo de estoicismo cotidiano”; “Una cubanía de perspectiva universal”; “En lo más entrañable de la cubanía”; “Un criollo legítimo”, “De su cubanía hizo una mística”; “Una manera muy criolla de entrar en lo cotidiano”, “Un amor raigal por este país”; “Una cubanía irreplicable”; “Nacer aquí, una fiesta inenarrable”.⁷

⁷ Títulos y subtítulos de los testimonios de Eduardo Robeño Depuy, Manuel Moreno Fraguas, Roberto Fernández Retamar, César López, María Julia Rodríguez, Miguel Barnet, Ciro Bianchi Ross y Manuel Pereira.

¿A qué se deben estos énfasis? Es evidente que la imagen de un Lezama fiel a su país no solo permite valorizarlo como un *buen* poeta o un *buen* maestro, sino como un poeta y un maestro *nacional*. La dimensión aurática que envuelve su presencia en estas evocaciones se vuelca ahora sobre su “cubanía”, una condición que dimana de su interior y que Lezama expresa de forma ejemplar. Vemos así cómo el escritor aumenta en estatura al fusionar fiereza y sufrimiento, trabajo y penurias, talento y tenacidad, según se ve en las siguientes tres postales:

[De José Antonio Portuondo:] Me acuerdo que en una oportunidad en que se repudió a un profesor que daba una conferencia en la Asociación de Estudiantes de Derecho, fue él quien dio la orden para que todos los alumnos abandonásemos la sala. Después que se había hecho la presentación del conferencista y en presencia del rector, Lezama se puso de pie y gritó: “¿Cómo puedo quedarme a escuchar al hombre que dio un baile en su casa el mismo día de la muerte de Mella?” Esto sirvió de señal para que todos los estudiantes nos levantáramos y abandonásemos el local. (C: 18-19)

[De Reynaldo González:] De los días en que lo inauténtico y lo injertado se revistió de lucha generacional, quedó una anécdota –de las muchas lezamianas– en que el poeta los calificó [a los jóvenes de *Lumes*] con su habitual severidad: “La literatura cubana tiene dos grandes vertientes: una que comienza en José Martí y sigue conmigo; otra que comienza en el Norte [los EEUU] y sigue con ellos”. ¿Verdad que el tiempo le dio la razón? (C: 211)⁸

[De Manuel Moreno Fragnals:] Recuerdo a Lezama, caminador incansable a pesar del asma, ahorrando los cinco centavos del transporte para acumular el pago de futuras publicaciones. Recuerdo también que en una ocasión en la librería Martí se había puesto a la venta un nuevo número de *Orígenes*. Un profesor universitario que allí estaba, tomó un ejemplar en la mano, y en tono despectivo expresó: “¿Y todavía esta mierda se sigue editando?” Lezama, que también se encontraba en el

⁸ Pablo Armando Fernández también toma nota de ese linaje trazado por Lezama. Según dice, Lezama estaba “convencido de que todo lo escrito después de él, partía de su obra: una simple palabra en un verso ajeno lo hacía comentar que se trataba de una influencia suya. Según él, su producción literaria cierra un ciclo de nuestra poesía, que se inicia con José María Heredia y alcanza su expresión más alta y madura con José Martí” (C: 137).

establecimiento lo oyó, y sé que sufrió terriblemente con aquello. Pero no dejó de sacar la revista: para él representaba un compromiso moral. (C: 103)

Señor barroco

Cubano auténtico y extravagante, arraigado y universal, dispendioso y austero: las facetas paradójicas de Lezama se concilian en una figura comprensiva que admite las contradicciones. Lezama inventó un personaje de este porte en una de las conferencias de *La expresión americana* (1957): el señor barroco, “primer instalado en lo nuestro”, suma de atributos ubérrimos y plutónicos (OCII: 303). Esa abundancia del señor barroco, ese gran apetito de alimentos culturales, esa extravagancia híbrida y proliferante, casi vegetal, se proyecta en la propia imagen del escritor. Tomemos por caso la siguiente evocación de Julio Cortázar incluida en *Cercanía*, en la que el estilo y la persona se fusionan con la imagen del cuerpo arborescente:

Y entonces Lezama empezó a hablar, con su inimitable jadeo asmático alternando con las cucharadas de sopa que de ninguna manera abandonaba, su discurso empezó a crecer como si asistiéramos al nacimiento visible de una planta, el tallo marcando el eje central del que una tras otra se iban lanzando las ramas, las hojas y los frutos. Y ahora que lo digo, Lezama hablaba de plantas en el momento más hermoso de ese monólogo con el que agradecía a Mariano su hospitalidad y nuestra presencia; recuerdo que una referencia a la Revolución lo llevó a mostrarnos, a la manera de un Plutarco tropical, las vidas paralelas de José Martí y de Fidel Castro, y alzar en una maravillosa analogía simbólica las imágenes de la palma y de la ceiba, esos dos árboles donde parece resumirse la esencialidad de lo cubano. (C: 187)

Es notable cómo se compone aquí el retrato de un sujeto completamente orgánico. En su descripción del habla lezamiana, Cortázar traza una continuidad entre la verba generosa, el gran apetito y la imaginación exuberante, una imaginación llena de ramas, hojas y frutos, al igual que su lengua. Dado que el árbol es la metáfora que articula su descripción, lo que sugiere Cortázar, a la vez, es un arraigo del lenguaje en la persona y de

la persona en su cultura. Todo se comunica interiormente hasta llegar al terreno de lo nacional, donde aparecen los héroes y símbolos patrios, frutos de este discurso que se despliega “como si asistiéramos al nacimiento visible de una planta”.

Varios testimonios de *Cercanía* se refieren a esta continuidad orgánica entre el cuerpo y el estilo. Hacen hincapié en el origen vital de su barroquismo, un barroquismo auténtico que brota de forma espontánea, no como una actividad meramente intelectual, sino como una expresión de su propia naturaleza. Contra las apariencias, dice César López, Lezama “fue un poeta coloquial: escribía como hablaba y habló siempre en alta literatura” (C: 172). Lo mismo opina Antón Arrufat: “El que no lo conoció, pensará que buena parte de su obra es un ejercicio estilístico, una desmesura, un artificio de gabinete. Los que le tratamos sabemos que su barroquismo era parte de su naturalidad. Y por eso su palabra escrita está próxima a la hablada, por eso ambas me parecen tan genuinas” (C: 153).

Esto aleja completamente a Lezama de esa oscuridad inaccesible que sus críticos le habían adjudicado. Su barroquismo “genuino” y “natural” nace del cuerpo, es su continuación y responde a sus apetitos. Esta relación cuerpo-cultura y estilo-persona tiende a mostrarlo como un hombre unido orgánicamente a su país, de manera que no se lo podría considerar como un escritor desarraigado ni puramente intelectual. Con estas observaciones y énfasis puestos en su coloquialismo y sentido popular de la cultura, se desvanecen muchas de las viejas críticas a Lezama.

Cerraremos este apartado con otra anécdota referida a Mañach. Cuenta Ciro Bianchi Ross que cierta vez Mañach elogió la firma de Lezama diciéndole que revelaba “un refinamiento exquisito”, a lo que Lezama respondió: “Y también lo bárbaro americano” (C: 259). El diálogo es mínimo, pero dice mucho sobre la imagen del poeta que se quiere preservar en contraste con el defensor de “la alta cultura” (Mañach 1925). Luego de referir esta anécdota, Bianchi Ross extrae de allí la conclusión de que sería ridículo calificar a Lezama de “colonizado cultural”, pues toda su obra, todo su actuar y toda su inquebrantable moral constituyen “huellas palpables de su acendrada y profunda cubanía, de su convencimiento de los valores de la cultura cubana” (C: 259). Lo “bárbaro” expresa justamente eso: es la marca

de Calibán como arquetipo del rebelde, una marca que ahora salva a Lezama de todo reproche de elitismo cultural. Manuel Pereira incluso lo describe como una especie de sabio campesino, un hombre sencillo que habla el idioma de su vecindad:

¿Torre de marfil? Quienes conocimos a Lezama sabemos cuán falso es eso. “El Gordo de Trocadero”, como algunos le decían cariñosamente, propiciándole el disfrute secreto de semejante título nobiliario, siempre estaba deseoso de una conversación fluida, jocosa, respunteada de cubanismos. Y en ocasiones, cuando nadie lo visitaba, conversó con la gente más sencilla del vecindario. (C: 290)

El “gordo” sonriente, el mismo de las caricaturas de Juan David, es también el “criollo auténtico”, rebosante de cubanía, del que hablan otros testimonios. Todo esto explica cómo Lezama nunca abandonó su tierra –un hecho fundamental para esta valoración–, o por qué no podría ser considerado un “colonizado cultural”.

El subtexto

Carlos Espinosa explica en su introducción que las entrevistas de *Cercanía* no fueron grabadas y transcritas, sino que fueron registradas en notas tomadas a mano, en tanto que para conservar la espontaneidad de los testimonios se prescindió de los cuestionarios y se dejó fluir la conversación:

Mis interlocutores tenían una idea general de lo que yo quería hacer, pero no hubo un cuestionario presentado con antelación. En el diálogo fui descubriendo aspectos que desconocía, y que fueron marcándole el derrotero a la charla. Algunos compañeros me aportaron elementos e informaciones que luego utilicé en entrevistas posteriores. En resumen, fue un proceso dinámico en el cual los esquemas preconcebidos no siempre tuvieron cabida. (C: 9)

Sin embargo, es posible notar un cierto esquema subyacente a los testimonios publicados en el libro. Por ejemplo, casi todos los entrevistados empiezan hablando de cuando conocieron a Lezama y terminan con un recuerdo de cuando lo vieron

por última vez. También hay una serie de tópicos que parecen dictados por un temario implícito, en especial respecto de la actuación política de Lezama. Algunos, por ejemplo, dan una importancia notable a su participación en la protesta estudiantil de 1930, y construyen a partir de allí la figura de un joven militante, de cuyas legítimas inquietudes sociales nadie podría dudar. Otros ponen un interés especial en aclarar que Lezama no fue un poeta de élite, ni un aristócrata de la forma, ni un erudito bibliómano, sino, al contrario, un poeta sensible a lo cotidiano y popular. Valores promovidos por el Estado socialista, tales como la fidelidad, el estoicismo, el arraigo o la sencillez, se fijan a la imagen de Lezama para ennoblecerla.

Si en la charla con los entrevistados la conversación se dejó fluir, resulta claro que en su versión final el libro se sujetó a una cierta forma. Los títulos y subtítulos tienen un evidente propósito encomiástico: “En la lucha política necesitábamos de hombres como él” (Robreño Depuy, 24), “La transparencia de la amistad, uno de sus mayores encantos” (García Marruz, 65), “Un conmovedor ejemplo de estoicismo cotidiano” (Moreno Fragnals, 102), “Como escritor, conocía sus fuerzas y fue sincero” (De la Torriente, 113), “Su barroquismo fue parte de su naturalidad” (Arrufat, 152), “Un investigador original y entusiasta” (Díaz Martínez, 180), “Todo lo daba y lo compartía” (Gronlier, 200), “Un trabajador puntual y cumplidor” (Soler, 206) “Un amigo amable y generoso” (Peña, 233) “Una cubanía irrepetible” (Bianchi Ross, 256).

Un momento particularmente sensible en esta galería de retratos es el que aborda el problema de la posición de Lezama frente a la Revolución. El tema había cobrado importancia desde que en 1979 su hermana Eloísa hiciera pública la correspondencia en la que Lezama expresaba un profundo malestar por la pobreza en que vivía y el aislamiento al que era sometido.⁹ Resulta así de gran importancia para un libro que pretende “acercar” a Lezama, despejar las dudas que pudieran existir sobre sus

⁹ La primera edición del epistolario de José Lezama Lima se publicó con el título de *Cartas (1939-1976)*, Madrid, Orígenes, 1979. Hubo una edición ampliada, con más cartas, a cargo de José Triana (edición, notas e introducción): *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Madrid, Verbum, 1998.

convicciones; cuestión a la que se contesta, tanto en estos testimonios como en otras instancias de expresión oficial,¹⁰ reafirmando su adhesión a la gesta revolucionaria. Como prueba de ello, en estos testimonios no faltan las referencias al ensayo de Lezama “El 26 de julio: imagen y posibilidad” (1968), donde el escritor expresaba su entusiasmo con la Revolución. Este texto, publicado originalmente en *La gaceta de Cuba*, fue recuperado trece años después por Ciro Bianchi Ross en la compilación que tomó el mismo título: *Lezama Lima. Imagen y posibilidad* (1981), un volumen publicado por Letras Cubanas –al igual que *Cercanía*– donde se reunían textos lezamianos inéditos o poco conocidos. La finalidad de la compilación realizada por Bianchi Ross no solo era rescatar aquellos escritos, sino trazar con ellos un nuevo recorrido por la obra del poeta, poniendo ahora el acento en los textos que demostraban tanto su ética como compromiso con el país. “Este libro”, advierte Bianchi Ross, “irradia luz sobre aspectos del pensamiento y la conducta de Lezama que se pierden en el resto de su obra y que resultarán desconocidos para quienes no lo conocieron y trataron” (Lezama 1981: 6). Como en *Cercanía*, la imagen busca ser aclarada, iluminada con nueva luz. Se trata de que surja el Lezama “verdadero”, el hombre inmerso en sus circunstancias: “Un Lezama” –afirma Bianchi Ross– “testigo no solo del acontecer cultural, sino también del acontecer vital, que para él, opuesto siempre al dualismo vida-cultura, eran una sola y misma cosa” (Lezama 1981: 6). De modo que también aquí se constituye la figura del escritor simple y sin artificios, sin ficción literaria, sin barroquismos deshumanizados, “sincero” y “natural”. Un Lezama que bien puede constituirse en una figura ejemplar para una visión martiana.

Enrico Mario Santí analizó con perspicacia todo aquello que se encontraba implícito en *Imagen y posibilidad*. En “La invención de Lezama” (1985), advierte el esfuerzo de rectificación

¹⁰ Al respecto, véase la polémica desarrollada en el Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima (Poitiers, 1981), entre Armando Álvarez Bravo y el matrimonio Vitier, en torno a la verdad o falsedad de las cartas publicadas por Eloísa (Vitier y García Marruz 1984; Álvarez Bravo 1984). Véase también, del mismo coloquio, la intervención de Manuel Pereira, “Las cartas sobre la mesa” (Pereira 1984).

que se emprendía en aquel libro, cuyo objetivo era corregir el “error” cometido en Cuba durante los setenta, al aislar y marginar al autor justamente cuando su obra estaba cobrando una creciente relevancia internacional. Santí remarca allí algo muy importante: el hecho de que Lezama fue víctima de la censura, *a pesar* de no haber sido un disidente, de haber mantenido sus críticas al gobierno dentro del ámbito privado y de haber escrito numerosos textos en favor de la Revolución. Su “tragedia”, dice Santí, consistió en “haber sostenido un concepto religioso de la revolución dentro de un sistema político que no lo compartía, o que lo había dejado de compartir” (Santí 2002: 205). Esta concepción religiosa de la teleología insular ponía a Lezama en una situación de frágil equilibrio frente a una ortodoxia marxista-leninista que lo miraba con desconfianza, ya que Lezama no estaba *exactamente* dentro de los parámetros esperados, ni se expresaba en los términos convenientes para un régimen que no comulgaba con los principios de su fe poética.

En cierta forma, esta conclusión de Santí sobre la “tragedia” de Lezama también puede extenderse a la lectura de *Cercanía*. Los recuerdos que allí vemos sucederse recuperan datos valiosos sobre la vida y la personalidad de Lezama, pero estos testimonios no solo sirven para perfilar su identidad, sino que al mismo tiempo modelan un semblante cuyos rasgos exceden la fisonomía propia. No es cada texto en particular, sino la compilación en su conjunto, con sus marcas, sus énfasis y repeticiones, la que produce esa particular impronta. Los mecanismos de producción y consagración de la *imago* autoral van mucho más allá de la voluntad personal de los partícipes del volumen o de la intención individual del compilador. En la medida en que la efigie del escritor se constituye a partir de decisiones institucionales, las cuales a su vez se fundan en un cierto campo de lo decible y lo pensable en la escena pública, los rasgos del hombre pasan a ser también los de su monumento. De manera que la luz que ilumina su rostro comienza a diseñar también la imagen de su obra y en definitiva instruye al lector sobre cómo leerla o qué aspectos destacar, cómo agrupar los textos, construir los *corpora* y seleccionar las citas.

Si uno de los efectos de la impronta autoral consiste en la proyección de los rasgos personales sobre el estilo, en esta se-

gunda instancia dichos rasgos pasan a pautar un itinerario crítico y a decidir formas plausibles de interpretación. El cubano “auténtico” será así leído como el padre de una obra “raigal”, obra que a su vez será entendida como la expresión de una cubanía verdadera. No deja de ser notable la acentuación de lo moral en estos testimonios, así como el tono encomiástico de toda la serie, en la que incluso excepciones como la de Piñera refuerzan por otros medios el semblante general. Resulta claro que la valoración de la obra se encuentra aquí precedida por la valoración de la persona, una estimación moral que va a derivar en una moralización de la lectura y en el delineamiento de una tónica para su interpretación. A finales del siglo varios escritores van a reaccionar contra la presión ejercida por este marco de lectura, como se podrá ver en los últimos capítulos de este libro. Estos escritores denunciarán la reinención de Lezama por las esferas gubernamentales y su canonización a la luz del ideario oficial. Esta nueva crítica va a reparar, en suma, en el carácter paradójicamente fúnebre de su rehabilitación: el hecho de que Lezama, poeta de la imagen, haya pasado a ser modelado a su vez como imagen y colocado como una figura de culto en el atrio de la casa nacional.

Segunda parte
Camino cruzados
del *canon cubensis*

7. Barroco americano

En una carta a Carlos Meneses escrita al final de su vida, Lezama protestaba por el abuso del término “barroco”:

1°. Creo que cometemos un error, usar viejas calificaciones para nuevas formas de expresión. La *hybris*, lo híbrido me parece la actual manifestación del lenguaje. Pero todas las literaturas son un poco híbridas. España, por ejemplo [quema?] como siete civilizaciones.

Creo ya lo de barroco va resultando un término apestoso, apoyado en la costumbre y el cansancio. Con el calificativo de barroco se trata de apresar maneras que en su fondo tienen diferencias radicales. García Márquez no es barroco, tampoco lo son Cortázar o Fuentes, Carpentier parece más bien un neoclásico, Borges mucho menos.

La sorpresa con que nuestra literatura llegó a Europa hizo echarle mano a esa vieja manera, por otra parte en extremo brillante y que tuvo momentos de gran esplendor.

2) La palabra barroco se emplea inadecuadamente y tiene su raíz en el resentimiento. Todos los escritores agrupados en ese grupo son de innegable talento y de características muy diversas. No es posible encontrar puntos de semejanza entre *Rayuela* y *Conversaciones en la catedral*, aunque lo americano está allí. De una manera decidida en Vargas Llosa y por largos laberintos en *Rayuela*. (Lezama 1998: 419)

Para quien siempre celebró la originalidad de cada “manera” literaria y evitó los peligros de las definiciones, el uso indiscriminado del concepto debió ser en efecto preocupante. Lezama tenía razón al diferenciar escrituras tan distintas como las de García Márquez, Carpentier o Borges, reunidos por el solo hecho de conformar lo que entonces se percibía como la “nueva” narrativa hispanoamericana. Sin embargo, su protesta no deja de producir asombro: ¿no había sido él quien situó la cultura barroca en el centro de la expresión americana? ¿No era Lezama quien había sentado en un mismo banquete literario a don Luis de Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, Leopoldo Lugones, Alfonso Reyes y Cintio Vitier?

Quizás cuando escribía esta carta en 1975 Lezama temiera que, ante la nueva “sorpresa con que nuestra literatura llegó a Europa”, sus propias reflexiones fueran leídas en clave exotista, reanimando el viejo espejismo con que la mirada europea re-

descubría cíclicamente las maravillas del Nuevo Mundo. Al mismo tiempo que Alejo Carpentier festejaba el “modo totalmente barroco” en que los novelistas del boom producían “obras que traducen el ámbito americano”,¹ Lezama decía en una entrevista publicada por la revista venezolana *Talud* que era necesario ser más precisos al aplicar el término a la literatura actual: “En América, en los últimos tiempos, se le cuelga la etiqueta de barroco a cualquier escritor que se sumerja en una proliferación, en una exuberancia. Y lo que voy a decir a usted ahora tiene directa relación con ese concepto”.²

La explicación que Lezama ofrece en esa entrevista apunta efectivamente a definir los aspectos específicos del barroco americano. En América, dice, conviven estilos que para Europa se encuentran ordenados en sucesión, y esa coexistencia hace que los registros puedan combinarse y parodiarse de una manera única. De allí que lo característico del barroco “nuestro” sean la simultaneidad y la parodia. “Esa burla de los estilos europeos ha creado un verdadero estilo americano” (1976: 46), y es allí donde se encuentra la clave del asunto:

No es pues la exuberancia, no es la proliferación lo característico del barroco. Yo diría: lo que de Europa sucedió en distintas épocas, al barroco americano lo aprieta y lo resume en un solo instante en el tiempo: y a la vez hay un elemento de ironía, de una ironía inteligente y más sombría, más profunda que inteligente si se quiere, que lo que es esa parodia de los estilos europeos. (1076: 46)

Lo que resulta sorprendente en esta definición es su coincidencia con las ideas, entonces muy difundidas, de Severo Sarduy. En su contribución al volumen *América Latina en su literatura* (1972), en el que también participó Lezama, Sarduy había definido el barroco y neobarroco americanos con los mismos rasgos de simultaneidad y parodia que Lezama menciona aquí. Tenemos constancia de que Lezama conocía los textos de Sarduy. En una carta de 1975 le manifiesta su interés por un re-

¹ “Lo barroco y lo real maravilloso”, conferencia dictada en el Ateneo de Caracas el 22 de mayo de 1975.

² Cito aquí la entrevista a través de su reproducción en la revista *Imagen* de Caracas (Lezama Lima 1976).

ciente libro: “No he recibido *Big Bang*. Sí, su excelente ensayo sobre el barroco, que es un esclarecimiento muy acabado sobre ese tema” (1998: 344). No obstante, en la entrevista de *Talud* no solamente no se refleja este reconocimiento, sino que tampoco se menciona la obra del otro defensor del barroco americano, Alejo Carpentier. Fuera de la correspondencia privada, no encontramos alusiones de Lezama al autor de *Concierto barroco* (1974), ni tampoco, recíprocamente, vemos menciones de Lezama en las conferencias de Carpentier. Ambas teorías del barroco americano corrieron por vías paralelas sin aludirse la una a la otra, por más que los escritores en su vida personal mantuvieron relaciones amistosas (cf. Campuzano 2010). Sarduy en cambio sí se posicionó con respecto a ellos, afiliándose desde un principio a Lezama y marcando diferencias con Carpentier. Al presentarse como un sucesor, Sarduy constituyó una especie de linaje que permitía trazar continuidades y distinciones.

Estamos así ante un pequeño enigma que es preciso examinar: en los años setenta Lezama se distanció explícitamente de una categoría inicialmente promovida por él, para luego definirla según los términos elaborados por quien se perfiló como su discípulo y heredero.³ Este discípulo a su vez desarrolló su teoría basándose en la elección del modelo lezamiano y contrastándolo con el de Carpentier, pese a que ninguno de ellos había manifestado ni acercamiento ni discrepancias. Para explicar esta compleja trama de relaciones es necesario reconstruir el diálogo implícito entre estos esquivos interlocutores. Entre los años sesenta y setenta, Lezama, Carpentier y Sarduy conformaron una especie de canon cubano de la tendencia barroquista. A la distancia, ese canon parece más homogéneo de lo que realmente fue, y para comprender sus matices debemos reconstruirlo a partir de dos instancias de comparación: por un lado, Lezama/Carpentier, y por otro, Carpentier/Sarduy. Esta división no solo responde a sus diferencias generacionales, sino también al hecho de que mientras Lezama eludió la identificación con el barroco, Sarduy y Carpentier se presentaron como sus defensores.

³ Para la edición de *Paradiso* de la Colección Archivos, Sarduy escribió el texto “Un heredero” (1988), en el que estableció su relación filial con la obra lezamiana.

El topos de la abundancia

Por muy notorias que fuesen sus discrepancias, la zona de acuerdo entre Lezama y Carpentier no puede ser minimizada: el hecho de que tanto uno como otro orientaran sus reflexiones sobre el barroco americano en pos de una voluntad apologética estrechamente ligada al esfuerzo por exaltar las potencialidades de una cultura secularmente periférica. Para estos cubanos había llegado la hora de constituir y revalorizar una literatura a la vez enraizada en tradiciones locales y empinada hacia las alturas de un lenguaje universal. De allí el interés compartido en abandonar el realismo criollista –a su juicio inesencial–, en recuperar las instancias de “origen” (la naturaleza indócil de un territorio vasto, el legado de los pueblos indígenas, la experiencia fundacional de la Conquista), y en oponer a Europa una nueva literatura, a un tiempo antigua, joven y heterodoxa, hecha con la memoria de Occidente y la perspectiva de una mirada otra, indómita y bárbara. Tanto para Lezama como para Carpentier lo barroco-nuestro se define, *in nuce*, por el supuesto de esta excentricidad.

De modo que es posible descubrir un cierto consenso tácito respecto del esquema que opone una América *vital* a una Europa transida por el “cansancio clásico” (Lezama), la “impotencia” (Carpentier), o la “sospecha de culpa y superfluidad” (como más tarde diría Cortázar). Una Europa que, a partir de la traducción del voluminoso tratado de Oswald Spengler –*Der Untergang des Abendlandes*–⁴ acostumbró a pensarse como una civilización en decadencia, o según visiones igualmente pesimistas: como un continente en crisis y agonía (Zambrano 1945). El legado de las guerras mundiales favorecía la constitución de este nuevo paisaje cultural. La crisis de Europa traía consigo la derrota del eurocentrismo, y con ella la renovación de los esfuerzos orientados a reivindicar la esfera de “lo propio” como creación autónoma del sujeto latinoamericano. Lezama y Carpentier inscribirían algunas de sus operaciones críticas en esta corriente

⁴ *La decadencia de Occidente* se publicó en Madrid por la editorial Calpe en dos volúmenes (1923 y 1926), con traducción de Manuel García Morente y prólogo de José Ortega y Gasset.

de revisión y reconstrucción. Si Europa semejaba entonces la máscara de una tierra baldía, América sería para ellos un espacio exuberante, mágico y aun monstruoso; las viejas ilusiones de la Conquista serían exhumadas a fin de rehabilitar la extrañeza y el encanto de aquella mirada fundadora; y la opulencia del barroco, largamente desterrado a los suburbios de la teoría estética, volvería a ser apreciado como signo de una cultura a su vez marcada por un viejo menosprecio. Aquello que Lezama consideró “el complejo terrible del americano” era un fenómeno ligado a este mismo sentimiento de subordinación, y es a la luz de esta voluntad de indagación, autonomía y revalorización que deberíamos interrogar ambas teorías de lo barroco-nuestro.

Cansancio y esplendor

Tal vez no se haya enfatizado lo suficiente la coincidencia que Lezama y Carpentier mostraron a partir de cierto momento respecto de la poética del surrealismo. “En una exposición de Roberto Diago”, conferencia pronunciada en 1948, es el primer texto donde Lezama esboza una teoría del barroco americano y una de las oportunidades en que nos recuerda su rechazo constante del método surrealista. Aquí no es tanto la artificialidad de un automatismo practicado al modo de la experiencia científica aquello que más critica, sino la copia de este método por aquellos artistas americanos a quienes “el zahorí de siempre” habría persuadido de la conveniencia de “hacer primitivismo” (Lezama OCII: 743). Esto, sugiere Lezama, es una especie de moda: desfile de “lo sucesivo”, alternancia de “metamorfosis”, producto de un cierto “cansancio tardío”. Lejos de ser lo que las modas dictan, el arte americano sería por el contrario una “suma de estilos”, un “jardín” al que traer “todas las plantas”, ya que “[n]uestras manos y nuestros dedos son muy obstinados en convertir una sucesión en lo súbito” (OCII: 742). Este “súbito” o suma de estilos –esta *hybris*– vendría a ser la impronta original de “lo nuestro”: no un primitivismo impostado, sino el fruto de una desmesura histórica. Lezama vincula su visión del barroco americano con los atributos de esta mixtura y extiende además una serie de precisiones. La primera consiste en afirmar

que “el barroco de verdad, el valedero y no el escoliasta, es el español y el nuestro” (OCII: 744). Ya Helmut Hatzfeld (1941) había intentado demostrar que España no sólo era eterna y hondamente barroca, sino que había sido el centro histórico de irradiación del espíritu barroco en Europa. Aquí Lezama comienza a elaborar una hipótesis incluso más ambiciosa: ese único “valedero” barroquismo español no habría sido posible sin “la materia, plata o sueño, que dio América” (OCII: 744), una inversión de roles que años después llamaría en *La expresión americana* (1957) –parodiando la fórmula de Weisbach–⁵ “arte de la contraconquista”. El descubrimiento y la subsiguiente amalgama de culturas harían así a la esencia del legítimo y más logrado barroquismo conocido en Occidente. Para “todos nosotros”, prosigue Lezama, el barroco fue “una arribada, un desembarco y un pasmo de maravillas”: *arribada* a una confluencia de miradas; *desembarco* en un espacio lejano, deseado, temido; *maravilla* procesada en la retorta de un *coitus* incesante: “la expresión de un súbito que rechazaba los olvidos de las sucesiones, las metamorfosis” (OCII: 745). Si la dinámica de sucesiones comporta de alguna manera el aniquilamiento de lo que precede (“lo nuevo es hermano de la muerte” decía T. W. Adorno),⁶ el “súbito” –fusión de lo presente y lo pasado, jardín o bosque de varia especie– supone la puesta en acto de un principio de vida, recreación o resurrección, que será central en la visión lezamiana de lo americano. Por otro lado, puesto que este barroquismo había sido engendrado por un acontecimiento único y extraordinario –el encuentro de Viejo y Nuevo Mundo– no puede pensarse tampoco como un gesto de reacción dialéctica al modo alternante de lo clásico y lo romántico. De allí que “no creeremos nunca que el barroco es una constante histórica y una fatalidad” (OCII: 745) de acuerdo a la tesis de Eugenio D’Ors, a quien Lezama no menciona, pero al que alude sesgadamente en este punto del ensayo.⁷ Para el

⁵ Werner Weisbach, *El barroco, arte de la contrarreforma* (1942), ed. original: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921.

⁶ T. W. Adorno, “Filosofía de lo nuevo” (1980: 36).

⁷ “Por eso no creeremos nunca que el barroco es una constante histórica y una fatalidad y que determinados ingredientes lo repiten y acompañan. Y los que quieren estropear una cosa nuestra, afirmando que en la cultura griega hubo

escritor cubano, el barroco es en todo caso un hecho localizado y singular –una “cosa nuestra”– por más que su visión del fenómeno conserve algunos de los más típicos rasgos enumerados en el sistema d’orsiano de dicotomías. Entre ellos –no menor– el de una *vitalidad* barroca diferenciada del sombrío *cansancio* “clásico”, “crepuscular” o “tardío”.

En 1949 Alejo Carpentier daba a conocer en el prólogo a la novela *El reino de este mundo* su alejamiento del surrealismo y el primer diseño de su teoría americanista de lo real-maravilloso.⁸ Mediante este concepto, buscaba definir un cierto modo “nuestro” de mirar, de creer y, por consiguiente, de ser, justificado por una premisa central: en América lo maravilloso conserva toda su vigencia porque mantiene intacta una “fe” en los misterios del mundo que la Europa racionalista había perdido. Privado de esta fe, el arte europeo se alimentaba de artimañas, “trucos de prestidigitación” que satisfacían pobremente la nostalgia de aquellos tiempos en que lo sobrenatural era percibido no como una extravagancia de la inteligencia, sino como una región más en el orden de lo posible. Carpentier contrasta en particular la academia surrealista, que conoció bien durante sus años en Francia, con su experiencia en Haití, que visitó en 1943 y cuyo impacto reconoce como disparador de este nuevo concepto. Aquel viaje le había sugerido la posibilidad de que lo real maravilloso no fuese privativo del mundo haitiano sino un patrimonio del continente en su totalidad. De allí la hipótesis audazmente sintética con que cierra su texto: “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?” El énfasis de Carpentier en el carácter simultáneamente natural y sobrenatural del mundo americano suscitó conocidas objeciones en la crítica (González Echevarría 1977; Rogmann 1980; Chiampi 1980), la mayor de las cuales consiste en cuestionar desde dónde plantea Carpentier su hipótesis, ya que la

un barroco y otro en el medioevo, y otro en China, creen estáticamente que el barroco es una etapa de la cultura y que se llega a eso, como se llega a la dentición, a la menopausia o a la gingivitis, ignorando que para todos nosotros, en el descubrimiento histórico o en la realización, fue una arribada, un desembarco y un pasmo de maravillas” (1977: 745).

⁸ El texto del prólogo se publicó un año antes en *El Nacional* de Caracas (8 de abril de 1948) con el título “Lo real maravilloso de América”.

misma percepción de lo maravilloso supone una relativa exterioridad, un asombrarse de aquello que *no es* parte del mundo habitual, mientras que la fe en lo maravilloso se mueve en sentido inverso, tiende a convertir lo extraordinario en familiar, a naturalizarlo y a privarlo de extrañeza. Al recuperar un término tan propio de la narrativa del descubrimiento y de la moderna poética surrealista, Carpentier parece querer contemplar América con ojos parecidos a los de aquella Europa de la que pretendía desprenderse, sustancializando en las tierras del Nuevo Mundo esa nostalgia voluptuosa del paraíso de la que hablaba Eugenio D'Ors: "Enfermedad propia de la civilización muy complicada, la de perecerse por los encantos de la inocencia" (1936: 56). Aquí Carpentier todavía no introduce la categoría de barroco, pero ya delinea uno de sus rasgos dominantes, ya que la exuberancia de lo maravilloso descansará en la base de su tesis barroquista. También en la visión lezamiana lo barroco y lo maravilloso se encuentran ligados, pero habrá sutiles diferencias en el modo de plantear la forma de este enlace.

La expresión barroca

La expresión americana (1957) es el único ensayo de Lezama concebido y publicado como una unidad.⁹ Es un libro indispensable para comprender tanto su visión de la cultura continental, como su programa de lectura histórica y de reanimación mitopoética. Este programa en el que pasado y presente se cruzan en un diálogo inédito, parece deber bastante al propuesto por Worringer en la introducción a su estudio sobre *La esencia del estilo gótico*.¹⁰ Allí, el historiador alemán planteaba, junto con Nietzsche y Simmel y contra el "ingenuo

⁹ El libro surge de las conferencias dictadas por Lezama en enero de 1957 en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de La Habana.

¹⁰ Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Munich, 1911, traducido por Manuel García Morente en 1925 (Madrid, Revista de Occidente). El pensamiento alemán divulgado por José Ortega y Gasset a través de la *Revista de Occidente* y la *Biblioteca de Ideas del siglo XX* ejerció una influencia importante en escritores como Lezama y Carpentier. Sobre Worringer en particular, véase Roberto González Echevarría (1975).

realismo histórico”, que todo conocimiento del pasado es necesariamente un “salto en lo desconocido, en lo incognoscible”, una construcción especulativa de la intuición y la imaginación condicionadas por las circunstancias del tiempo actual; de allí el riesgo supuesto por el “instinto cognoscente” del historiador que se sumerge en el pasado, una aventura para la que “no hay otra garantía de certeza que la intuición” (Worringer 1957: 12). Leyendo a Worringer no podemos dejar de recordar el famoso *dictum* con que Lezama inicia *La expresión americana*: “Sólo lo difícil es estimulante”. Esta afirmación, que en general ha sido leída como una clave poética, aquí puede verse en la perspectiva de la hermenéutica histórica: “¿qué es lo difícil? ¿lo sumergido, tan solo, en las maternas aguas de lo oscuro? [...] Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica” (OCII: 279).

La verdadera dificultad radica entonces en ese “salto” al pasado que enfrenta al historiador con la tarea de “amplificar” su propio yo (Worringer 1957: 12), partiendo al encuentro de “la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido” (OCII: 279). “Lo difícil” es el esfuerzo de invención (*invenio* en el sentido de “encontrar” o “descubrir”) por el cual el “sujeto metafórico” procura establecer un diálogo vivo y vivificante con aquello que lo incita desde el pasado.

A pesar de los posibles ecos de Worringer en el planteo introductorio de *La expresión americana*, Lezama no menciona al historiador alemán, sino que apela a otro paradigma teórico: la “técnica de la ficción, preconizada por Curtius” (OCII: 286). Fue Arnold Toynbee –citado por Curtius– quien propuso esta técnica ficcional, pero Lezama no sigue al historiador sino al filólogo cuando propone su método “poético”. La coincidencia de Lezama con Curtius lo conecta a su vez con Henri Bergson, en quien se apoya el autor de *Literatura Europea y Edad Media Latina* para enfatizar el rol activo que juega en la historiografía aquello que el filósofo francés había llamado la *fonction fabulatrice*. La referencia a Curtius tiene así mucho sentido, ya que al igual que Lezama, Curtius estaba interesado en el rescate de las grandes

continuidades culturales. Ambos vieron en la recuperación de estas pervivencias un modo de preservación y recreación con decisivas consecuencias para el futuro de la cultura. “La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores” (OCII: 286).

En su alusión al “cansancio” Lezama desliza su rechazo de cierto “neoclasicismo” contemporáneo que ve reflejarse en un escritor como T. S. Eliot, para quien “la creación fue realizada por los antiguos” mientras que a los modernos solo les queda realizar “el juego de las combinatorias” (OCII: 285). El método hermenéutico propuesto aquí por Lezama se encuentra en las antípodas de este culto al pasado. “Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo” (OCII: 286), afirma, en divergencia con la corriente que pretendía fijar una fuente canónica en la Antigüedad, como lo hacía el enorme estudio de Gilbert Higuera, *La tradición clásica* (1954). *La expresión americana* propone en cambio “invencionar” y construir una especie de cuerpo híbrido de culturas confluyentes –sus “eras imaginarias”– recurriendo a una vasta mitología que incluye el imaginario indígena, el criollo y el europeo, así como también el asiático y el africano. Lezama relaciona el culto de T. S. Eliot al pasado clásico con el agotamiento imaginativo de toda Europa, mientras que ve surgir en su continente la levadura de una imaginación abierta y viviente. Aquí es donde el concepto de barroco comienza a cumplir un importante papel.

¿Cómo se caracteriza este barroquismo y qué relación mantiene con el desarrollo histórico de “la expresión americana”? En este ensayo Lezama amplía las cualidades del barroco enunciadas en la conferencia de 1948, volviendo a recordar que no se trata de una constante sino de un fenómeno específico, y no tan sólo de un fenómeno artístico, sino de un estilo y un modo de vivir:

De las modalidades que pudiéramos señalar en un barroco europeo, acumulación sin tensión y asimetría sin plutonismo, derivadas de una manera de acercarse al barroco sin olvidar el gótico y aquella definición tajante de Worringer: el barroco es un gótico degenerado. Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego origi-

nario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias.

Repetiendo la frase de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista. (OCII: 302-302)

Notemos en primer lugar ese juego de mutaciones que propone Lezama en relación con Weisbach y Worringer. La tesis de Weisbach sobre el barroco como “arte de la contrarreforma” (1942 [1921]) aquí se revierte en la tesis del barroco americano como “arte de la contraconquista”. Y paralelamente, según se ve líneas más abajo, la figura elaborada por Worringer del “hombre gótico” como arquetipo alemán se convierte aquí en “nuestro señor barroco”, “auténtico primer instalado en lo nuestro” (OCII: 303). Lezama se comporta en ambos casos con los mismos principios “plutónicos” de su arquetipo. Estos atributos no son entonces meramente descriptivos, sino que son puestos en práctica como principios operativos de una nueva poética. Sus principales aspectos son: 1) *tensión* entre culturas o elementos contrarios; 2) *plutonismo*, en el doble sentido mítico de fuerza que preside las grandes mutaciones y rebelión luciferina, subversión en los órdenes que se consideran fijos; y 3) *plenitud*: sobreabundancia, mutación de formas, voluptuosidad, sacralización del mundo, arraigo. Es importante subrayar la relación de inversión que establece Lezama entre los adjetivos “degenerescente” y “plenario”. El giro que da a la calificación negativa del barroco, uno de cuyos mayores representantes había sido Menéndez y Pelayo en su gran tratado *Las ideas estéticas en España* (1901), no parece destinado a revalorizar el concepto –algo que ya se había logrado bastante tiempo antes– sino a realzar la imagen de una “plenitud” americana y, sobre todo, a enfatizar el carácter “pleno” (o sea lleno, positivo, no deficitario) de su cultura en relación con la europea.

Estos caracteres del barroco en adelante serán tácitamente adjudicados a la expresión americana en su totalidad, sugiriendo así la idea de que constituyen una suerte de principio u origen. Este principio sería a su vez el producto de un maridaje fundacional: el de la tierra que recibe y el desembarco que fecunda. De ese acoplamiento nacerá la figura del señor barroco, el primer arquetipo americano. El imaginario “banquete literario” que se menciona al final de este capítulo sobre “La curiosidad barroca”, donde se dan cita figuras de todas las épocas, desde Góngora hasta Cintio Vitier, no hace otra cosa que subrayar la insinuación de que “lo nuestro” es, en efecto, un extenso festín cultural. Aunque el arquetipo de este festín naciera en el siglo XVII, su figura arcimboldeca, hecha de partes americanas y europeas reunidas en una cornucopia humana, surge de aquel primer acoplamiento originado en el descubrimiento, y pervive en épocas posteriores. Para Lezama, América es un lugar de conocimiento semejante al barroco gabinete de maravillas, una mesa en la que se degustan todas las exquisiteces del saber, un jardín o un bosque al que se traen todas las plantas. Aquí no rige, evidentemente, la sucesión de estilos, sino el encuentro y la acumulación. Mediante estas y otras metáforas, se va componiendo así la imagen del lugar fecundo y afortunado. Hacia el final del libro, Lezama le da a este lugar una dimensión temporal teleológica:

En la influencia americana lo predominante es lo que me atrevería a llamar espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada. Las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa un cuerpo dañado, desaparecen en América por ese espacio gnóstico, que conoce por su misma amplitud de paisajes, por sus dones sobrantes. El *simpatos* de ese espacio gnóstico se debe a su legítimo mundo ancestral, es un primitivo que conoce, que hereda pecados y maldiciones, que se inserta en las formas de un conocimiento que agoniza, teniendo que justificarse, paradójicamente, con un espíritu que comienza. ¿Por qué el espíritu occidental no pudo extenderse por Asia y por África, y sí, en su totalidad en América? Porque ese espacio gnóstico, esperaba una manera de fecundación vegetativa, donde encontramos su delicadeza aliada a la extensión, esperaba que la gracia le aportase una temperatura adecuada, para la recepción de los corpúsculos generatrices. (OCII: 387)

La idea hegeliana de un desplazamiento de la historia occidental desde el este hacia el oeste era muy aceptada en la época. Lezama evita mencionar la violencia de la conquista y en cambio prefiere enfatizar el *simpathos*, la confluencia de miradas y su “inmediata comprensión”. De aquel desembarco provenía el “pasma de maravillas” del que hablaba en 1948: sueño de poetas y navegantes que llegaba para quedar impreso en la faz del continente. Si esta impronta pudo pervivir fue porque respondió a un destino providencial, y porque no era la consumación de uno, sino de dos deseos, los de Europa y el Nuevo Mundo. La América precolombina era ya *en potencia* un espacio gnóstico, un mundo curioso y abierto que Lezama ilustra con el mito maya de los hombres de maíz: homúnculos hechos con la sustancia de su alimento, ancestros a la espera de “la temperatura adecuada para la recepción de los corpúsculos generatrices”, a la vez objetos de la fecundación y sujetos de una asimilación transfiguradora. Comer/ incorporar/ conocer/ transmutar son acciones contiguas en la cadena metafórica del ensayo. Es una historia humana bajo la que subyace un plan, cuyo escenario es Occidente y cuya acción consiste en revelar de qué modo América ha sido y continuará siendo “la inconsciente solución al superconsciente problematismo europeo” (OCII: 389). Como los anillos concéntricos que muestran el crecimiento de un árbol desde un centro hacia el exterior, todas las etapas de la historia americana recorridas en el ensayo, desde la hora del sueño y de la espera, hasta la del recuento y las “sumas críticas”, permanecen vivas en el seno de un cuerpo que Lezama muestra en expansión. Si por un lado su lectura rechaza el pesimismo biologicista de una teoría cultural como la de Spengler, por otro lado coincide con sus metáforas organicistas y sus visiones contrapuntísticas de lo racional y lo vital, para fundar una visión romántica de la expresión americana como “protoplasma incorporativo”, una *bio*-lógica de la expansión y la transformación crecientes.¹¹ Una de las figuras paradigmáticas de esta

¹¹ Esta *bio*-lógica no debe leerse como una insinuación positivista. Las numerosas metáforas referidas a la biología y aun a las ciencias médicas en los textos lezamianos buscan subrayar el carácter *vivo* de la cultura, pero no dentro de un paradigma científico, sino de una mirada religiosa. Lezama reiteradamente afirma su concepción del mundo como creación divina tendiente a la plenitud.

subjetividad proteica es la síntesis proliferante del Aleijadinho, cuya lepra, “gran lepra creadora del barroco nuestro” (OCII: 325), Lezama ofrece como síntesis del barroco americano. Todas estas imágenes, en definitiva, contribuyen a cimentar la idea de un estado de “plenitud” y a derribar el “complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver” (OCII: 290). La “gran lepra creadora del barroco nuestro”, producto de una *hybris* original y de una reconquista que no cede al paso de los siglos, sería la garantía de esta permanente y promisoría regeneración.

Lo barroco y lo maravilloso

Siete años más tarde, Alejo Carpentier publica su propia tesis acerca del barroco en “Problemática de la actual novela latinoamericana”, un texto cuya nota más saliente quizás sea el hecho de que no sólo provee un diagnóstico del estado “actual” de la ficción latinoamericana, sino que procura encauzar bajo signo barroco el desarrollo de toda una novelística.¹² Según este ensayo, la problemática que enfrentan los escritores del continente reside en hallar el modo literario de universalizar su mundo local, un mundo que Carpentier considera “nuevo” para la óptica occidental, pintando con abundancia de detalles aquello que el archivo de la imaginación universal ignora. Esta es, en su opinión, la gran “tarea que se impone ahora al novelista latinoame-

En este sentido, está lejos de tomar la vía saturnina y melancólica que, por ejemplo, Walter Benjamin (1990 [1928]) desarrolló en su estudio del drama barroco alemán. La concepción lezamiana del mundo como creación no pone el acento en la “facies hippocratica” de la historia, como lo hace Benjamin (concentración de la mirada en el carácter corrupto del mundo, fijación de la calavera como metáfora del tiempo humano, adopción de la alegoría como régimen retórico, a diferencia del símbolo como régimen de redención), sino en su faz gloriosa. Lezama lee la historia a la luz del plan de salvación. En *La expresión americana* de hecho contrapone aquella visión contrarreformista del barroco, “sin tensión” y “sin plutonismo”, a la celebración americana de la abundancia: el barroco como un “vivir completo, refinado y misterioso”, un “saboreo” del lenguaje que “se trenza y se multiplica”, un arte de las combinatorias y de las tensiones “en busca de la finalidad de su símbolo” (OCII: 303-304).

¹²El ensayo fue incluido en el libro *Tientos y diferencias*, México, UNAM, 1964.

ricano”: la de “traducir” sus “contextos” (naturales, históricos, sociales, etcétera) de manera que se tornen comprensibles a los lectores de todo el planeta. De esta imperiosa “necesidad de nombrar” provendría, según Carpentier, la necesidad correlativa de elaborar una prosa “barroca”. La falta de una tradición consagrada obligaría a los narradores a desarrollar un estilo saturado de pormenores descriptivos, y esta forzosa proliferación verbal habría de constituir una de las marcas dominantes en la actual y futura novela latinoamericana. De allí el esfuerzo que, según él, “se impone” al escritor actual en la misión adánica de representar cada fragmento de ese mundo sin precedentes. Labor para la que incluso facilita una técnica:

Esto sólo se logra mediante una polarización certera de varios adjetivos, o, para eludir el adjetivo en sí, por la adjetivación de ciertos substantivos que actúan, en este caso, por proceso metafórico. Si se anda con suerte –literariamente hablando, en este caso– el propósito se logra. El objetivo vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo. (Carpentier 1984a: 26)

Así, Carpentier deja implícita la idea de que el estilo barroco se define básicamente por el *quantum* de recursos lingüísticos destinados a corporizar el signo invisible. También se muestra llamativamente seguro de la eficacia de este método, “una actitud no muy moderna frente al lenguaje” al decir de Irlemar Chiampi, que presupone plena confianza en los poderes mímicos de la representación (2001: 102). La poética lezamiana no podría coincidir con ninguno de estos aspectos. Menos aun con el privilegio de ese lector modelo a cuyo juicio Carpentier somete toda una literatura: el lector europeo. Tampoco podría avalar el sesgo didáctico y preceptista –también en este sentido “neoclásico”, para retomar la cita de la carta de Lezama a Meneses– de un ensayo cuyo corolario no deja alternativas: “El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco” (1984: 28). ¿Había otras razones para afirmar esta certeza, aparte de la “necesidad de nombrar” lo real-americano?

Con igual convicción, Carpentier propone un motivo de raíz-

ces más remotas: “Nuestro arte *siempre fue barroco*: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente” (1984: 27, énfasis mío). Habría así una antigua tradición barroca en América Latina, que el ensayo explica por dos razones: la tarea de *colorear* aquello que no era visible para una conciencia occidental, y el esfuerzo suplementario de nombrar una naturaleza ya *por sí y desde siempre* barroca. En este segundo argumento descubrimos un giro similar al efectuado en la naturalización del concepto de lo real-maravilloso: se trata de reificar en suelo americano aquello que procede de la *aisthesis* europea. Una vez más, Carpentier mira hacia América con el saber del Viejo Mundo, al tiempo que procura velar la extrapolación de esta mirada haciendo de lo barroco una realidad válida y existente de por sí. Es verdad que también Lezama buscaba reactivar el asombro que desde la primera carta de Colón había acuñado la imagen de un mundo maravilloso, pero como se verá luego, estaba lejos de asignar la forma de ese “pasma” a la naturaleza misma del continente. Lezama mantendrá siempre la diferencia ontológica que se abre entre el reino natural y el paisaje humano, la “primera” y la “segunda naturaleza”.

En la conferencia de 1975 titulada “Lo barroco y lo real maravilloso”, Carpentier dará a conocer un desarrollo más completo de estas cuestiones.¹³ El andamiaje conceptual que aquí describe detenidamente y con tono didáctico nos recuerda varias de las nociones que Lezama venía exponiendo desde 1948, aunque los presupuestos y las consecuencias de sus reflexiones son diferentes, e incluso opuestos. La mayor discrepancia consiste en adoptar el esquema de Eugenio D’Ors y en aplicar su idea de un “espíritu barroco” universal al concepto de lo real-maravilloso americano, de modo que ambos –barroco y real-maravilloso– prácticamente se identifican y confunden. En este punto, premisa mayor de su tesis, Carpentier no admite vacilaciones: a su juicio, el barroquismo “tiene que verse” de acuerdo con la teoría “irrefutable” de D’Ors, y por lo tanto es preciso “borrar de nuestras mentes” el “error fundamental” de considerar –como el no

¹³ Publicado en *Razón de ser*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1976.

mencionado Lezama— que “el barroco es una creación del siglo XVII” (1984: 110). El esquema resultante hereda, así, la ambiciosa universalidad que otros ya habían criticado a D’Ors desde una perspectiva histórico-literaria (cf. Weliek 1968 [1946]). Carpentier, en efecto, intenta llegar a tal punto de abstracción que tiende a generalizar y a subsumir masivamente bajo una caracterización formalista, atemporal y eurocéntrica, fenómenos de la más variada especie. Así descontextualizados, forman parte de su eje barroquista tanto la escultura indostánica como la literatura irania, la “enteramente barroca” ciudad de Praga como *La flauta mágica* de Mozart o la arquitectura gótica. No hay fronteras cronológicas, geográficas o culturales para la manifestación de este “espíritu”, que es siempre y en todo caso un espíritu de ruptura, mutación e innovación. Aquí se hace evidente en qué medida el razonamiento de Carpentier se encuentra marcado por la experiencia del vanguardismo.¹⁴ La violación del orden y la pureza “clásica” o “academicista” es para él *el* gesto de “lo barroco”, lo que le permite considerar todo el romanticismo, todo el surrealismo y, en general, toda revolución hacia “un orden nuevo en la sociedad” como epifanías de este espíritu. A diferencia de Lezama, que piensa menos en términos de avance que de recreación acumulativa y expansiva, Carpentier encuentra en lo barroco una categoría aliada a cualquier forma de progresismo y superación histórica.

Sobre el origen y sus consecuencias

Si una de las mayores discrepancias teóricas entre Lezama y Carpentier reside en pensar el barroco americano como una constante universal o como un régimen cultural específico, otra divergencia relevante se desprende de cómo cada uno concibe el origen de las fuerzas que desatarían este barroquismo. Ya abordamos parcialmente la cuestión al referirnos a la noción de descubrimiento en Lezama y a los universales en Carpentier,

¹⁴ Según Rafael Rojas, “Carpentier es el único de los grandes escritores cubanos que ha defendido una idea vanguardista, plenamente moderna, de la cultura” (2000a: 78).

pero sería interesante ahora preguntarnos qué relación existe entre esos principios y los de la propia escritura, dado que allí se pueden ver las mayores diferencias.

Lezama, no hace falta repetirlo, no separa forma de contenido en sus ensayos. Cuando elabora su tesis sobre la expresión americana, lo hace expresándose con el mismo estilo exuberante que atribuye a su cultura. Al trazar su tesis, Lezama apela a la poesía, que alguna vez definió como “un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones, y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa *poiesis*” (citado por Álvarez Bravo 1970: 57). Dicha *poiesis* no es una tarea exclusiva del poeta, sino que implica la colaboración recíproca del lector, a su vez convertido, por el acto poético, en un “sujeto metafórico”. De modo que, si en la lectura es posible asegurar la “pervivencia” de la acción poética y creadora, no parece asegurada en cambio la posibilidad de un sentido estable y universalmente traducible. Lezama desea subrayar el carácter *poiético* –más que literario: creador– de su interpretación histórica, no sólo atribuyéndose la función de sujeto metafórico o intérprete del “paisaje” americano, sino haciendo que también el lector enfrente la deriva metafórica de su propio texto. De allí el sentido ambiguo de la advertencia inicial, “Sólo lo difícil es estimulante”, referida simultáneamente a su propia labor inventiva y a la tarea equiparable que el texto propone. Si el ensayo evita el desarrollo razonado se debe a que busca corporizar la textura híbrida y proliferante de la expresión americana. En su idea del barroco prevalece la figura de una *hybris* original, en el triple sentido etimológico de esta palabra: *desmesura, mezcla y bastardía*.¹⁵

A diferencia de Lezama, Carpentier separa el texto literario del ensayístico y pone en claro sus ideas sin enfrentar al lector con un desafío epistemológico. Para él es un hecho evidente, y así lo hace saber en “Lo barroco y lo real maravilloso”, que “Amé-

¹⁵ En latín, la palabra griega adopta otros significados, en cierto modo vinculados, al igual que en la tragedia, con la idea de desborde o transgresión: *Hybrida, -ae*: “*m.*, híbrido, de raza mixta, bastardo”, e *Hibrida, -ae*: “*m.f.*, híbrido, de raza mixta; producto del cruce de dos animales diferentes// hijo de padre libre y de madre esclava o de padre romano y de madre extranjera.” (Cf. S. Segura Murguía, *Diccionario etimológico latino-español*, Madrid, Anaya, 1985).

rica, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre” (1984: 116), incluso desde mucho antes de que se produjese el histórico encuentro del español y el americano. Para él, la predisposición al barroco se remonta a un fondo mítico que en última instancia proviene de una “pulsión telúrica”, la pulsión de una naturaleza en sí barroca y barroquizante, anclaje primordial del barroco americano.¹⁶ Si por un lado Carpentier insta a los novelistas a practicar una prosa laboriosamente profusa, dirigida a “traducir” la realidad del Nuevo Mundo, por otro refuerza esta exhortación con el argumento de que esta mimesis supone, en todo caso, menos una elección que una pulsión *naturalmente* dada. Puesto que la forma –por sí barroca– de la naturaleza americana se presume como el modelo informante de su expresión literaria, Carpentier no encuentra reparos en deducir que “nos encontramos con que eso conduce *lógicamente* a un barroquismo que se produce *espontáneamente* en nuestra literatura” (1984: 124, énfasis mío). Esto le permite sostener la idea de que existe un barroquismo “espontáneo” en el modernismo, en el criollismo y en la novelística del *boom*, legítimas y originales vertientes literarias que América ofrece al mundo. Carpentier combina un mandato terminante (el de que los novelistas *deben ser* “testigos, cronistas e intérpretes de nuestra gran realidad latinoamericana”, 1984: 125) con una hipótesis determinista (la de una *natura naturans* barroca), y de allí deriva una prognosis de acento paradójico: “Seremos los clásicos de un enorme mundo barroco que aún nos reserva, y reserva al mundo, las más extraordinarias sorpresas” (1984: 126). En este curioso clasicismo barroco residiría el nuevo vanguardismo de América Latina y la promesa que su cultura reserva al futuro de Occidente.

También *La expresión americana* construye una visión promisoriosa de América como “inconsciente solución al superconsciente problematismo europeo”, una virtud asegurada por la lejanía de sus tierras, la sobreabundancia de sus dones y una

¹⁶ “Nuestro mundo es barroco por la arquitectura –eso no hay ni que demostrarlo–, por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos” (Carpentier 1984: 123).

inagotable capacidad de recreación. ¿Pero también para Lezama el fondo último de este “ser” radica en la “pulsión telúrica” de las formas naturales?

Una de las afirmaciones más rotundas de *La expresión americana* es la siguiente: “lo único que crea cultura es el paisaje y eso lo tenemos de maestra monstruosidad, sin que nos recorra el cansancio de los crepúsculos críticos” (OCII: 290). Esta definición se da a renglón seguido del muy citado fragmento en el que Lezama lamenta ese “complejo terrible del americano” que consiste en “creer que su expresión no es forma alcanzada sino problematismo a resolver”, un complejo que surge de la inhibición colonial. La idea de que los americanos “tenemos derecho” a los bienes de toda la cultura occidental había sido planteada por Pedro Henríquez Ureña en “El descontento y la promesa” (1926), texto retomado por Borges en “El escritor argentino y la tradición” (1951).¹⁷ En unas líneas muy citadas de este último ensayo, Borges regionalizaba la idea de Ureña, diciendo que los argentinos, los sudamericanos en general, “podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (Borges 1989: 272-273). Esa “irreverencia” distintiva, que Lezama también celebra en su ideal “plutónico” del americano, constituye para Borges un atributo revalorizador de la perspectiva periférica, al tiempo que se impugna el requisito del color local: “porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara” (1989: 274).

¹⁷ Dos textos que Lezama no podía desconocer (Silva 2002). En “El descontento y la promesa”, conferencia pronunciada en 1926 y publicada en 1928 en el libro *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Henríquez Ureña hacía una defensa de los “derechos” americanos: “tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental” (1928: 29). Borges retomó esta idea casi textualmente en su conferencia “El escritor argentino y la tradición”, pronunciada en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires a fines de 1951 y luego publicada en *Cursos y conferencias* (1953) y en la revista *Sur* (1955, n° 232, pp. 1-8). Este ensayo de Borges fue comentado por Roberto Fernández Retamar en “América, Murena, Borges”, *Orígenes* n° 38 (1955), pp. 53-56, de manera que estaba muy presente en el ámbito de Lezama. Sobre la relación en general de *Orígenes-Sur*, y en particular de estos textos, véase Calomarde (2010).

Antes que en términos de “pulsión telúrica”, Lezama está pensando en términos perspectivistas comparables a los de Borges. A diferencia de Borges, sin embargo, introduce con el concepto de “paisaje” un factor que excede la perspectiva posicional para tomar en cuenta el vínculo fenomenológico con la naturaleza. “Si aceptamos la frase de Schelling: ‘la naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza invisible’, nos será fácil llegar a la conclusión de que ese espíritu visible de lo que más gusta es dialogar con el hombre, y que ese diálogo entre el espíritu que revela la naturaleza y el hombre, es el paisaje” (OCII: 378). Este animismo que de pronto reviste a la naturaleza con un espíritu que “dialoga” no debe entenderse como una concesión a la idea de genio del lugar, sino como una inserción de este ensayo cultural en el marco de la metafísica lezamiana. El “espíritu visible” es aquí la *imago* hipostasiada que busca su confluencia con el hombre. Pero no es “el espíritu de la naturaleza” en sí lo que define los caracteres propios de la cultura, sino *la manera* en que cada cultura refleja su singular visión de la totalidad. “Ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del contorno” (OCII: 378), dice Lezama para remarcar este perspectivismo. Con las nociones de “punto de vista” y de “contorno” le imprime ahora un giro fenomenológico a su teoría cultural, un giro que coincide con la noción orteguiana de “circunstancia”, muy presente en el horizonte intelectual origenista. Ortega efectivamente insistía en sus ensayos filosóficos en que solo es posible conocer a través de la propia circunstancia: “la reducción o conversión del mundo a horizonte”, de tal modo que “la peculiaridad de cada ser, su diferencia individual, lejos de estorbarle para captar la verdad es precisamente el órgano por el cual puede ver la porción de realidad que le corresponde” (Ortega y Gasset 1984: 89).¹⁸ Cada perspectiva comprende así un “campo óptico”, como afirma Lezama, en tanto que la realidad total o absoluta sería la suma de los infinitos puntos de vista particulares. En *Meditaciones del Quijote* (1914) Ortega había llevado este perspectivismo al terreno nacional: “Mi salida natural hacia el universo se

¹⁸ El libro de Ortega y Gasset *El tema de nuestro tiempo* fue publicado originalmente en 1923 por Revista de Occidente.

abre por los puertos del Guadarrama o el campo de Ontígola. Este sector de realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona: sólo a través de él puedo integrarme y ser plenamente yo mismo” (Ortega y Gasset 1985: 30). Ortega escribía esto justamente para superar el complejo de aislamiento de aquella España “invertibrada” que se propuso modernizar y reinsertar en Occidente, así como a su vez Lezama buscará la “salida” al universo primero a través del mito de la insularidad y luego del “espacio gnóstico” americano.

A diferencia de Carpentier, que sueña con una lengua universal y traducible, Lezama complejiza el problema de la expresión, situándolo en el marco de un perspectivismo irreductible. Por eso no puede haber una normativa de lo barroco ni una didáctica de sus procedimientos. Si sus textos sugieren la posibilidad de un barroquismo constante, esto se debe a que su visión de América está moldeada por imágenes de exceso, rebelión y lejanía.

Defensores del barroco

En su famosa reseña de *Paradiso*, “Para llegar a Lezama Lima” (1966), Julio Cortázar se muestra muy entusiasmado con el surgimiento de un nuevo barroquismo americano:

Qué admirable cosa es que Cuba nos haya dado al mismo tiempo a dos grandes escritores que defienden lo barroco como cifra y signo vital de Latinoamérica, y que tanta sea su riqueza que Alejo Carpentier y José Lezama Lima sean los dos polos de esa visión y manifestación de lo barroco (1970: 166).¹⁹

El entusiasmo cortazariano refleja el ánimo americanista de la época, del que dieron cuenta tanto la narrativa del boom como el auge de la nueva crítica literaria latinoamericanista (Gilman 2003). De los dos escritores mencionados por Cortázar, sin embargo solo uno defendía efectivamente el barroco

¹⁹ El texto “Para llegar a Lezama Lima” (1966) circuló primero de forma privada y luego se publicó en el libro de Cortázar *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967.

“como cifra y signo vital de Latinoamérica”. Quien hacía esa promoción del concepto no era Lezama sino Carpentier, en tanto que desde Francia comenzaba a darse a conocer la obra de un nuevo escritor, Severo Sarduy, justamente al mismo tiempo que Lezama terminaba de escribir *Paradiso*, la novela que Cortázar estaba reseñando.

Desde 1965 Sarduy publicó una serie de ensayos en las revistas *Tel Quel* y *Mundo Nuevo* que lo perfilaron como un escritor de vanguardia en sintonía con el nuevo discurso teórico francés.²⁰ Si Lezama y Carpentier no hacían referencias el uno al otro en sus ensayos sobre el barroco, Sarduy en cambio sí los reconoce como predecesores y se posiciona en relación con ellos. Su intervención en este incipiente campo delineado por Cortázar va a resultar fundamental para constituir ese nuevo canon barroquista y definir las correspondientes líneas literarias y críticas de la estética neobarroca.

De modo que si no es Lezama quien “defiende” lo barroco, sino que son Sarduy y Carpentier quienes lo hacen, es necesario revisar cómo se expresaron ambas concepciones en una suerte de contrapunto asordinado desde ambas orillas del océano político. Ya que, en efecto, estas dos visiones del barroco americano se desarrollaron de forma paralela durante los años sesenta y setenta, y estuvieron atravesadas por inquietudes que marcaron ampliamente el discurso crítico de la época. A saber: la visión de América Latina como un mundo “nuevo”, la discusión sobre el realismo como una cuestión no solo estética sino política, y

²⁰ Las colaboraciones de Sarduy en *Mundo Nuevo* fueron: “De la pintura de objetos a los objetos que pintan” (nº 1, 1966, 60-62); “Las estructuras de la narración” (nº 2, 1966, 15-26); “Junto al río de Cenizas de Rosa” (nº 5, 1966, 5-21); “Ernesto Sábato: por una novela metafísica” (nº 5, 1966, 5-21); “Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado” (nº 6, 1966, 84-86); “Nuestro Rubén Darío” (nº 7, 1967, 36-46); “Textos libres y textos planos” (nº 8, 1967, 38); “Del Yin al Yang” (nº 13, 1967, 4-13); “Rosado y perfectamente cilíndrico” (nº 16, 1967, 24-27); “Un fetiche de Cachemira” (nº 18, 1967, 87-91); “Escritura/ Travestismo” (nº 20, 1968, 72-74); “Dispersión/ Falsas notas (homenaje a Lezama Lima)” (nº 24, 1968, 5-17); “Por un arte urbano” (nº 25, 1968, 81-83); y sus publicaciones en *Tel Quel*: “Pages dans le blanc” (nº 23, 1965, 83-88); “Sur Góngora” (nº 25, 1966, 91-93); “Cubes” (nº 32, 1968, 86-87); “Cobra” (nº 43, 1970, 37-46); “Tanger” (nº 47, 1971, 86-88); “Dans la mort du maître” (nº 77, 1978, 78-83); “Paradis/ Syllabes-Germes/ Entropie / Perspective/ Asthme” (nº77, 1978, 21-24).

el concepto de “revolución” como principio de legitimación teórica. Estas tres cuestiones surgen en ambas teorizaciones sobre el barroco con soluciones distintas y en algunos casos opuestas. En la lectura contrapuntística que haremos a continuación desplazaremos el foco de atención, anteriormente situado en la teoría cultural, al terreno de las relaciones estético-ideológicas. Intentaremos así leer los componentes políticos inscriptos en ambas teorizaciones en la medida en que cada una de ellas se situó en un ángulo distinto respecto de Cuba. Los textos de Carpentier sobre el barroco y lo real maravilloso no pueden leerse al margen de su posición como referente de la Revolución Cubana, en tanto que las manifestaciones de Sarduy sobre el barroco americano, que parecen alejadas de toda expresión política, toman otra coloración cuando se leen a la luz de las alternativas que el Estado cubano proponía por entonces a sus intelectuales. Revisaremos en las páginas siguientes algunos aspectos específicos de ambas visiones, reponiendo esta relación con sus contextos enunciativos.

Carpentier: barroco y revolución

La visión carpentieriana del barroco americano estuvo relacionada desde un principio con su concepción vitalista y primitivista de América como mundo nuevo. Esta asociación se expresó inicialmente en su novela *El siglo de las luces* (1962), en cierto momento del relato en el que el protagonista descubre “los primeros barroquismos de la Creación” y ve allí “una figuración cercana –y tan inaccesible, sin embargo–, del Paraíso Perdido” (Carpentier 1983: 180). Esta visión extasiada de un mundo virginal, mediada por los ojos de un personaje ilustrado, proyecta en *El siglo de las luces* una idea que Carpentier compartía con Eugenio D’Ors: “el barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido” (D’Ors 1936: 40). La presencia del ensayista catalán en esta instancia del relato resulta inequívoca si se compara el texto recién citado de la novela con los fragmentos de *Lo barroco* (1935) en los que D’Ors establecía una asociación directa entre barroquismo y naturaleza primitiva. En este libro, de gran importancia para

su tiempo, D'Ors definía el barroco por medio de un sistema de oposiciones cuya alternancia regía la “vida universal de la humanidad” (1936: 107). Contraponía así el dinamismo del barroco a los principios racionales del arte clásico, de modo que de un lado quedaba la naturaleza creadora, con sus atributos de profundidad, materialidad, nocturnidad y voluptuosidad, y del otro la razón clásica, que debía contener ese torrente de vida por medio del juicio y la norma. “Siendo, por esencia, todo clasicismo intelectualista, es, por definición, normativo y autoritario. Recíprocamente, porque todo barroquismo es vitalista, será libertino y traducirá un abandono, una veneración ante la fuerza” (D'Ors 1936: 171-172).

Carpentier integra este vitalismo barroco a su visión de América. La asociación ya había sido establecida, como hemos visto, en el prólogo a *El reino de este mundo*,²¹ donde oponía lo *real* americano a lo *fingido* europeo. Ese repudio casi rousseauniano de un mundo cerrado y teatralizado, formal y decadente, contenía la idea de que la civilización occidental estaba llegando a su fin y que la historia migraba al Oeste, hacia el espacio abierto, tanto en extensión como en posibilidades, del continente americano. Al anteponer el sustantivo “real” al adjetivo “maravilloso” quedaba establecida la diferencia entre una civilización que vivía de su pasado y otra que habitaba, posiblemente sin saberlo (pero he aquí la función de Carpentier) el vasto mundo del porvenir.

Con el triunfo revolucionario, Carpentier descubre el contexto óptimo para sus ideas americanistas.²² La Revolución no solo le ofrece una proyección internacional, sino que le permite situar su tesis dentro del marco histórico que la convalida. El

²¹ Roberto González Echevarría (1977) analiza sin embargo los inicios de esta idea en las crónicas de Carpentier de la década del treinta. Sobre la matriz primitivista de estas ideas y su relación con el primer negrismo carpentieriano, véase Silva (2015).

²² Después de una larga radicación en Venezuela, en 1959 Carpentier regresa a Cuba para contribuir al proceso de transformación política del país. Allí desempeñó distintos cargos oficiales, fue Subdirector de Cultura del Gobierno Revolucionario (1960), Vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y del Consejo Nacional de Cultura (1961) y Director Ejecutivo de la Editorial Nacional de Cuba (1962). En 1968 fue nombrado Ministro Consejero para Asuntos Culturales en París, ciudad en la que residió hasta su muerte en 1980.

entusiasmo que traslucen sus ensayos y conferencias posteriores a 1959 refleja esa feliz convergencia del americanista con el triunfo revolucionario. En “Problemática de la actual novela latinoamericana”, ensayo incluido en su libro *Tientos y diferencias* (1964), vemos a un Carpentier ya sólidamente afirmado en esa posición, con el respaldo suficiente para exhortar a los narradores del continente a “traducir” sus “contextos” americanos a un lenguaje “universal”. La prosa que Carpentier demanda en este ensayo, destinada a *menudear, colorear, destacar, dar relieve y definir* –son palabras suyas– cada aspecto del nuevo mundo americano, no solo sería entonces una prosa abundante y en consecuencia “barroca”, sino fiel a la verdad y, en este sentido, realista.

En “Lo barroco y lo real maravilloso” (1976), Carpentier realiza el esfuerzo de integrar sus dos tesis sobre la cultura latinoamericana desarrolladas entre los años cuarenta y los sesenta. Es aquí donde hace un uso explícito de la teoría de Eugenio D’Ors, cuya concepción universalista del barroco como “constante humana” Carpentier considera “irrefutable” y utiliza como clave para una interpretación dialéctica del avance histórico. El dualismo dorsiano congeniaba muy bien con su visión agonística de la historia, ya que le permitía, como vimos, contraponer una América *vital* a una Europa *intelectual*, y un orden orgánico-dinámico a otro racional-conservador. Pero la articulación de la tesis dorsiana con su visión progresista del avance histórico no podía darse sin fricciones, ya que en la teoría del catalán no había progreso sino continuas alternancias. Este ensamble introducía en el texto de Carpentier algunas zonas de fractura que se advierten en la serie de criterios discontinuos con los que define el barroco americano. Vemos así, por ejemplo, que mientras por un lado afirma que el barroco es una constante que “vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte” (1984: 109), por otro lado sostiene que América “fue barroca desde siempre” (1984: 116) e incluso, poco después, que el barroco es propio de los momentos en que nace “un orden nuevo en la sociedad” (1984: 116). Las alternancias cíclicas, la condición perenne y constante del barroco, y su eclosión en los momentos de ruptura hacia un “orden nuevo”, son aspectos incongruentes que Carpentier articula sin advertir la con-

tradición. La intención dominante de este texto, inicialmente elaborado como una conferencia y donde por lo tanto prima el énfasis retórico, es promover una visión progresista de América Latina en la que prevalezca el principio de la revuelta orgánica; el punto clave surge por lo tanto cuando se da el paso de lo estético a lo ideológico, y se identifica el barroco americano con el espíritu de la revolución:

El academicismo es característico de las épocas asentadas. El barroco, en cambio, se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación; y no he de recordarles a ustedes, que en vísperas de la Revolución Soviética, quien representa la poesía en Rusia es Vladimir Maiakovski, cuya obra es un monumento de barroquismo, del comienzo al fin, tanto en su teatro como en su poesía. Por lo tanto, el barroquismo siempre está proyectado hacia adelante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad. Puede ser culminación como puede ser premonición. (Carpentier 1984: 116)

El barroco, dice Carpentier, “siempre está proyectado hacia adelante”, al igual que las vanguardias. Es posible que esta visión ecléctica de la historia no satisficiera a los intérpretes más ortodoxos del materialismo dialéctico, pero sin dudas reflejaba el esfuerzo de Carpentier por traducir a su propio vocabulario estético el lenguaje político de la Revolución.

Neobarroco

A fines de la década del sesenta comenzaba en Cuba un periodo de endurecimiento político que se correspondía con su acercamiento a la Unión Soviética. Una de las muestras del alineamiento cubano se puede ver en las declaraciones del Congreso de Cultura de La Habana realizado en 1968, cuya Declaración General exigía a los intelectuales asumir una función social orientadora, despojada de lujos y complejidades formalistas:

El arte y la literatura dejan de ser artículos suntuarios. Al defender su derecho a soñar con el mismo encarnizamiento y la misma convicción con que defiende la revolución, el artista demuestra que su oficio no es

un lujo sino una necesidad social. [...] En gran medida es responsabilidad suya que al final del camino aparezca ese nuevo hombre liberado de su enajenación. (Declaración 1968)²³

Sarduy se encontraba en París desde hacía ocho años cuando era redactada esta declaración. Había salido de Cuba en 1960 con una beca de estudios y al vencer el plazo de su beca fue quedándose en Francia, hasta radicarse allí definitivamente. Esta determinación de no regresar estuvo acompañada por la decisión paralela de no referirse a ella como un exilio. Sus opiniones sobre el proceso revolucionario se mantenían en un estricto plano privado,²⁴ mientras que en su obra y en sus manifestaciones públicas Sarduy se mostraba a favor de la más completa autonomía literaria. Esta elusión del discurso político, que en Cuba hubiera sido impracticable, implicaba abstenerse de todo pronunciamiento. Según Ramón Alejandro, amigo de Sarduy, ese silencio se relacionó con el entorno de *Tel Quel*, dado que “hubiera sido intolerable para ellos que un anticastroista formase parte del selecto grupo” (Morán 2001). Sin embargo, la ausencia de pronunciamientos respecto de Cuba podía también entenderse como una afirmación radical de independencia política, en concordancia con el telquelismo (Díaz 2010, 2011). El propio Alejandro lo sugiere cuando advierte que “a Severo le era totalmente indiferente la política y que su obsesión exclusiva era la escritura por la cual estaba listo a sacrificar todo el resto de su persona si fuese necesario” (Morán 2001). Ese sacrificio al que, según su amigo, Sarduy estaba dispuesto es la contracara de las renuncias que en Cuba el socialismo exigía a los escritores, en tanto suponía la autonomía total de la esfera estética y, en consecuencia, el derecho a manifestarse por medios exclusivamente literarios. La inclinación de Sarduy

²³ La Declaración se publicó en la revista *Casa de las Américas* con el título “Responsabilidad del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado”. En vista de su contenido doctrinario, resulta muy sorprendente que a continuación la revista publique el ensayo de José Lezama Lima “Sobre poesía”, donde la creación poética se reúne con la teología: “El poeta se sacraliza en las eras imaginarias, cuya raíz es la revolución. La poesía, el ser causal para la resurrección, vence a la muerte” (1968: 107).

²⁴ Las expresiones de malestar, en efecto, pueden encontrarse en la correspondencia de Sarduy. Véase Sarduy y Díaz Martínez (1996); Sarduy y Sarduy (2013).

al arte de vanguardia, su gusto por la abstracción y la experimentación formal, su admiración por escritores malditos como Sade, Bataille o Burroughs y su fascinación con la ornamentación, la teatralidad, el brillo y la artificialidad, eran elecciones visiblemente reñidas con las exigencias de realismo, claridad y coherencia orgánica del régimen socialista. Entre las opciones intelectuales que marcaban la posición artística de Sarduy, debemos incluir su relación con Emir Rodríguez Monegal y la revista *Mundo Nuevo*, enfrentada a *Casa de las Américas* (Mudrovic 1997; Morejón Arnaiz 2010), y también su identificación con la poética de un escritor inusual como Lezama Lima, cuyo barroquismo exuberante Sarduy remarcó y profundizó incluso más allá de lo previsto por el autor de *La expresión americana*.

En 1966, el mismo año en que se publicaba *Paradiso* y Cortázar festejaba la existencia de los “dos grandes escritores que defienden lo barroco”, Sarduy declaraba en una entrevista con Rodríguez Monegal que el “verdadero” barroco de Cuba no era Carpentier sino Lezama, un escritor por entonces desconocido en Europa:

Se ha hablado mucho del barroco de Carpentier. En realidad, el único *barroco* (con toda la carga de significación que lleva esta palabra, es decir, tradición de cultura, tradición hispánica, manuelina, borrominesca, berniniana, gongorina), el *barroco* de verdad en Cuba es Lezama. Carpentier es un neogótico, que no es lo mismo que un barroco. (OC: 23)²⁵

La famosa dificultad lezamiana tenía más de una faceta: católico, hermético y tan audaz como para publicar una novela homosexual en Cuba, su figura resultaba anómala y difícil de clasificar. “Yo creo que su personalidad podría ser situada por antítesis”, le dice Sarduy a Rodríguez Monegal en la misma en-

²⁵ En una carta de 1968 Lezama le agradece a Sarduy el temprano interés en su obra: “Usted fue uno de los primeros en acercarse a *Paradiso*. Todavía no estaba acabado de componer y ya usted mostraba una curiosidad inteligente por mi obra. No olvido lo que pesó su opinión en la casa ‘Seuil’ para decidirse la traducción” (1998: 336). La primera carta de Lezama a Sarduy en la correspondencia editada por José Triana está fechada el 20 de julio de 1966 y tiene como objeto fijar los términos del contrato para la traducción y publicación de *Paradiso* en du Seuil.

trevista: “Lezama no es tal cosa o no es tal otra. Lezama *no* es Carpentier, por ejemplo” (Sarduy 1966: 23). ¿En qué sentido esta diferenciación suponía disputar al novelista de *El siglo de las luces* la definición del barroco en nombre de un “auténtico” barroquismo?

“Dispersión. Falsas notas/ Homenaje a Lezama” (1968), publicado en *Mundo Nuevo* e incluido en el libro *Escrito sobre un cuerpo* (1968), amplía estas apreciaciones. Leer a Lezama, explicarlo, sugiere Sarduy, no solo significa establecer una filiación, sino también un linaje, un punto de referencia para una nueva literatura. El ensayo tiene efectivamente la forma de un collage, una suma de notas dispersas mediante la cual Sarduy reafirma su visión barthesiana del texto como tejido:²⁶

Texto que se repite, que se cita sin límites, que se plagia a sí mismo, tapiz que se desteje para hilar otros signos, estroma que varía al infinito sus motivos y cuyo único sentido es ese entrecruzamiento, esa traba que el lenguaje urde. (OC: 1164)

¿Qué diría Lezama de este párrafo?²⁷ Su idea de la cultura como “segunda naturaleza” comprendía una visión similar de la producción literaria, entendida como combinación de signos *ad infinitum*. Pero una concepción radicalmente materialista como la de Sarduy, para quien el texto, “cuyo único sentido es ese entrecruzamiento”, constituye un cuerpo retórico, no podía congeniar con un sistema poético orientado a una dimensión

²⁶ Vale recordar que ese mismo año de 1968 Barthes publicó su ensayo “La mort de l’auteur” en la revista *Manteia*.

²⁷ Lezama se refirió al ensayo en una carta de agradecimiento a Sarduy: “me vuelve usted a alegrar con el estudio que ha hecho de mi obra y en especial de *Paradiso*. Revela cómo se han ido afinando sus dones críticos y los de creación, su paladeo muy criollo para reconocer por el sabor las más diestras mezclas” (1998: 336). Una de estas mezclas, sin embargo, no lo convence. La comparación con Carlo Emilio Gadda, a quien Lezama no conocía, le resulta sorprendente. En una carta posterior incluso la considera incompatible con su poética: “Creo habérselo dicho ya en una carta anterior. Cuando escribí mi obra lo desconocía totalmente [a Gadda]. Como Ud. en su ensayo lo cita como influencia, comencé a buscar sus libros. Encuentro una radical diferencia entre su manera y la mía. El saber asuntos policiales o de puro juego banal amplía su hipertrofia verbal. Mi lenguaje actúa sobre el espacio y busca las interrogaciones esenciales” (1998: 342).

trascendental (la *imago*). Los ensayos de Sarduy sobre el neobarroco apuestan fuertemente a una identificación del texto con el simulacro y la apariencia. Superficie, tatuaje, ornamentación, máscara, vestido, maquillaje, oropel, saturación, *horror vacui*: tales son las metáforas que describen un lenguaje plegado y replegado sobre sus propios efectos de significación. Junto con la reflexión estructuralista, se puede ver aquí la sintonía de Sarduy con Jean Rousset, quien en *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon* (1953) había analizado el arte barroco a partir de los principios de la inconstancia y la ostentación, o sea del juego entre la mutación (de Circe) y la apariencia (del pavo real). En textos como “Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado” (1966), “Escritura/ Travestismo” (1968) o, más tarde, *La simulación* (1982) y *Nueva inestabilidad* (1987), Sarduy desarrollará una visión del barroco centrada en el engaño de los sentidos, aunque no fundada en una ontoteología cristiana como la que rigió en el siglo XVII.

En su renovación neobarroca, Sarduy efectuó un doble despojo: despojó de su metafísica de la presencia tanto al lenguaje barroco como al texto lezamiano. Esta “mística de la vacuidad” (Guerrero 2002) se constituyó en una marca característica de la relectura sarduyana, que lo diferenció del barroco propiamente dicho (Iriarte 2017). Justamente por esta razón merece destacarse el hecho de que en “Dispersión. Falsas notas” Sarduy regrese a ciertos aspectos de la metafísica origenista cuando se trata de dar contenido a la expresión de “lo cubano”. En el apartado “Lezama, metáfora e imagen” Sarduy retoma enunciados lezamianos sobre la *imago* poética y recupera el tema, tan apreciado por el origenismo, y en particular por Cintio Vitier, de “lo cubano” en la poesía. Sarduy lee entonces a Lezama no ya a través de la superficie barroca, sino de la profundidad insular:

Lo cubano como superposición. No es un azar que Lezama, que ha llegado a la inscripción, al fundamento mismo de la isla, a su constitución como *diferencia* de culturas, nos reconstituya de ese modo su espacio. Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición. Una novela cubana debe hacer explícitos todos los estratos, mostrar los planos “arqueológicos” de la superposición –podría hasta separarlos

por relatos, por ejemplo, uno español, otro africano y otro chino– y lograr lo cubano con el encuentro de éstos, con su coexistencia en el *volumen* del libro, o, como hace Lezama con sus acumulaciones, en la unidad estructural de cada metáfora, de cada línea. (OC: 1166)

Aquí de pronto cambian las metáforas y del “texto que se repite” se pasa al texto que da cuenta de un “fundamento”. ¿Cómo explicar este resurgimiento del imaginario origenista en un ensayo cuya teoría va en dirección contraria? Sarduy combina una visión materialista del texto como superficie, plano y superposición, con una visión del texto como medio de expresividad. “Dispersión. Falsas Notas” cita amigablemente a Vitier, todavía entonces enemistado con las autoridades cubanas, sin tomar en cuenta que la búsqueda viteriana de las “esencias” resultaba incompatible con una poética de la exterioridad. Tal vez por su revalorización de un origenismo relegado en los años sesenta y con la intención de trazar una filiación con ese grupo, Sarduy recupera aquí los tópicos del insularismo, precisamente en un ensayo en el que defiende la dispersión y la proliferación textual.²⁸ Aunque hable de “superposición”, “estratos”, “planos arqueológicos” o “diferencia”, Sarduy mantiene el núcleo pétreo de la cubanidad como contenido, e incluso traza un programa de escritura que podría compararse con el de Carpentier: “Una novela cubana *debe* hacer explícitos los estratos, mostrar los planos”, etcétera, *a fin de...* “lograr lo cubano”.²⁹

Esta reinscripción de lo identitario en la teoría textual reaparece en “El barroco y el neobarroco”, la contribución de Sarduy

²⁸ Esta teoría de los estratos superpuestos había sido llevada a la práctica en la estructura narrativa de la novela *De donde son los cantantes* (1967).

²⁹ En textos posteriores (véase *La simulación y Nueva inestabilidad*), Sarduy hablará de “lo imaginario”, de ficciones y maquetas, no ya de códigos y estructuras objetivamente válidos. Ese relativismo “posmodernista” será duramente criticado por los Vitier. Fina García Marruz, esposa de Cintio, incluso objetó a Sarduy su mala lectura de Lezama: “Lo que siempre impedirá a Lezama ser un neo-barroco es justamente ese ‘aplanamiento’ o desjerarquización inadmisibles, es su fidelidad a estas raíces, es el gran retrato militar del padre presidiendo la salita de Trocadero, es el ‘Yo no puedo olvidar nunca/ la mañanita de otoño’, son los espejuelos sabios y sobrios de Varela, la sentencia de Martí” (1997: 25). En otras palabras: la fidelidad *verticalista* de Lezama a sus “raíces” serían, según García Marruz, el impedimento de cualquier *aplanamiento* neobarroco.

al volumen colectivo *América Latina en su literatura* (1972) coordinado por César Fernández Moreno. En consonancia con la perspectiva general del volumen, aquí Sarduy propone codificar los procedimientos del lenguaje barroco y demostrar su pertinencia descriptiva para el arte latinoamericano: “Más que ampliar, metonimización irrefrenable, el concepto de barroco, nos interesaría, al contrario, restringirlo, reducirlo a un esquema operatorio preciso, que no dejara intersticios” (1972: 168).³⁰

Según esta codificación, los rasgos distintivos del barroco podrían clasificarse a partir de los dos grandes mecanismos del artificio y la parodia. Estos engloban, a su vez, un conjunto acotado de procedimientos: I) Mecanismos de artificialización: a) sustitución (reemplazo de un significante por otro, totalmente alejado), b) proliferación o “lectura radial” (acumulación de significantes en torno de un significado elidido); c) condensación (unificación de dos significantes en un tercero); II) Mecanismos paródicos: a) intertextualidad (citas y reminiscencias de otros textos); b) intratextualidad (sistema de reenvíos de un significante a otro dentro del propio texto).

Este esquema operatorio parece erradicar, al menos en la forma, cualquier idea de un ser trascendental. Sin embargo, el esquema a su vez mantiene la noción de que esos mecanismos se remiten a una unidad de código, o sea a algo semejante a la manifestación de un sujeto subsistente. Para dar cuenta de esa unidad, Sarduy desarrolla una explicación que remite el esquema operatorio a un momento fundacional:

Afrontado a los lenguajes entrecruzados de América –a los códigos del saber precolombino–, el español –los códigos de la cultura europea– se encontró duplicado, reflejado en otras organizaciones, en otros discursos. Aun después de anularlos, de someterlos, de ellos supervivieron ciertos elementos que el lenguaje español hizo coincidir con los correspondientes a él; el proceso de sinonimización, normal en todos los

³⁰ En este texto Sarduy formula por primera vez y con gran éxito su noción de “neobarroco”. Según Valentín Díaz, “es fácil comprender por qué este texto tuvo un funcionamiento semejante: es el ensayo más anclado en la literatura latinoamericana de los años ‘60 (y en consecuencia el que más se mezcla con los destinos del Boom) y también el que ofrece, a diferencia de lo que ocurrirá con sus textos teóricos posteriores, una metodología de lectura fácilmente aplicable a gran parte de la producción artística de la época” (2011: 51).

idiomas, se vio acelerado ante la necesidad de uniformar, al nivel de la cadena significativa, la vastedad disparatada de los nombres. El barroco, superabundancia, cornucopia rebosante, prodigalidad y derroche –de allí la resistencia *moral* que ha suscitado en ciertas culturas de la economía y la medida, como la francesa–, irrisión de toda funcionalidad, de toda sobriedad, es la abundancia de lo nombrante con relación a lo nombrado, a lo enumerable, al desbordamiento de las palabras sobre las cosas. De allí también su mecanismo de la perifrasis, de la digresión y el desvío, de la duplicación y hasta de la tautología. (1972: 176)

Sarduy combina un método estructural con una afirmación identitaria. Superabundancia, cornucopia, prodigalidad y derroche son las marcas de esa identidad. No hay que aventurarse demasiado para ver reaparecer los tópicos de la riqueza americana que ya vimos en Lezama y Carpentier, tópicos que coinciden con Lezama en cuanto a “los lenguajes entrecruzados” y con Carpentier en cuanto a la “vastedad disparatada de los nombres”. El título del volumen: América Latina *en* su literatura, ya contiene una invitación implícita a develar la identidad de ese sujeto latinoamericano subsistente en sus expresiones. El problema estaba en la circularidad del razonamiento que buscaba aquello mismo que daba por supuesto, es decir la existencia de una identidad continua bajo la multiplicidad de sus manifestaciones. Vemos así reaparecer, en el caso de Sarduy –quizás donde menos se los esperaba–, los viejos mitemas del americanismo: el exceso, la sobreabundancia, la mezcla. Junto a la tradición discursiva del continente pródigo, esta visión de lo americano también recurre, como Carpentier, a la filosofía del surrealismo. Una de las referencias claves para la concepción sarduyana del neobarroco es George Bataille, cuya voz se deja oír en la conclusión del ensayo, cuando del abordaje estructural y descriptivo de pronto se pasa a una suerte de manifiesto por una política neobarroca. Los tres términos que resumen las claves de ese nuevo barroco en la conclusión (“erotismo”, “espejo” y “revolución”) dan prueba de la deuda de Sarduy tanto con la obra de Bataille como con la teoría telqueliana y el pensamiento francés del 68. En divergencia con la modernidad burguesa, esta visión del barroco exacerbaba los aspectos dispendiosos y volutuosos de la cultura del siglo XVII, un *ethos* contrapuesto

a la lógica racional del capitalismo que imperó en Occidente desde el siglo XIX.³¹ Este es el aspecto manifiestamente rupturista de la teoría sarduyana, en antagonismo con el contexto burgués occidental.³² Pero esa ruptura también puede ser leída en contraposición con otras racionalizaciones incluso más rigurosas de la economía social. En una tácita disidencia con cualquier visión sacrificial del acto revolucionario y en contradicción con lo que Cuba estaba exigiendo a sus intelectuales, esta visión del barroco, centrada en el erotismo y la noción de gasto, rechazaba cualquier idea de una literatura realista, transparente y orientada a la instrucción social. Este barroquismo era la contracara del estilo que Carpentier requería a los novelistas latinoamericanos para traducir sus “contextos”, y era evidentemente el polo opuesto a la moral pedagógica exigida por el socialismo. La última de las tres palabras, “revolución”, define una dimensión ética y política que hasta ese momento no había sido explicitada en el ensayo. El barroco de Sarduy no pretende, evidentemente, ser la expresión de una revuelta colectiva, sino un acto de insurgencia en el seno del lenguaje:

Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero*, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución. (Sarduy 1972: 184)

La apelación a la Revolución, palabra fuerte en la tradición intelectual francesa y más aún en la cubana, es quizás el punto

³¹ “Contrariamente al lugar común que presenta al barroco como un simple deseo de evasión, de obscuridad o de exquisitez, creo que el exceso barroco tiene hoy una función más precisa y radical: ser barroco, hoy, creo, significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña –o, como se dice, ‘racional’– de los bienes, en el centro y fundamento mismo de esa administración y de todo su soporte: el lenguaje, el espacio de los signos, cimiento simbólico de la sociedad y garantía de su funcionamiento, de su comunicación. [...] El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas” (Fossey 1976: 16). Esta es la respuesta de Sarduy a la pregunta por la “práctica barroca” en una entrevista de 1975.

³² Otro desarrollo de esta tesis se puede encontrar en Bolívar Echeverría (1998).

más fuerte de este texto, en tanto se apropia de un término sacralizado para inscribirlo en su propio marco de lectura. A distancia del barroquismo carpentieriano, esta política neobarroca se plantea como una resistencia a la ideología de Estado y sus demandas filiatorias. El carácter “revolucionario” del neobarroco ya no implica por lo tanto una acción colectiva hacia un cambio social, sino una relación individual con el orden simbólico, permanentemente atenta a las manipulaciones del lenguaje. En este sentido, la propuesta neobarroca resultó ser mucho más productiva para una visión posmoderna. En los ensayos posteriores, el interés de Sarduy en hallar un código de lectura de lo latinoamericano será gradualmente desplazado por el empeño de plantear una visión más global. En *Barroco* (1974), su libro siguiente, aquellos tres aspectos que en el ensayo de 1972 eran referidos a América Latina (“erotismo”, “espejo” y “revolución”) dejarán ya de ser categorías circunscriptas a un espacio cultural específico para ser referidas a todo el espectro contemporáneo. De aquí en adelante, Sarduy le dará el mayor alcance posible a la noción de barroco, inscribiéndola en una particular concepción de la historia universal: la historia como una sucesión de “retombées”, recaídas o repercusiones “de ciertos modelos científicos (cosmológicos) en la producción simbólica no científica” (OC: 1197). Con su apuesta por una revolución neobarroca, Sarduy le imprimió al término un carácter libertario distinto del que puede verse en Lezama o Carpentier, que abrirá un camino hacia nuevos usos políticos del término, tales como los de Néstor Perlongher o Pedro Lemebel.³³

Último Lezama

En tanto que Sarduy ampliaba el arco del barroco más allá de América Latina, las consideraciones lezamianas de los años setenta tendían a circunscribirlo dentro del espacio americano. Si Lezama se afanaba en aclarar su visión del barroco, tal como pudimos ver en la entrevista de 1975, no era debido a un interés

³³ Para una lectura global del carácter político de las reivindicaciones neobarrocas del siglo XX, véase Marzo (2010).

en el concepto en sí, sino porque este formaba parte de una visión americanista que Lezama había sostenido durante años. Inicialmente desarrollada en las conferencias de *La expresión americana* (1957), esta visión será recuperada precisamente en un ensayo publicado como cierre del libro *América Latina en su literatura* (1972), en el que Sarduy contribuyó con “El barroco y el neobarroco”. Este breve texto escrito con una claridad inusual para su estilo, titulado “Imagen de América”, no solo recapitula las ideas de 1957, sino que acentúa ciertos aspectos que acaso no habían sido suficientemente destacados. Lezama retoma el fondo teleológico de aquel conjunto de ensayos y su concepción “plutónica” (rupturista, transformadora) de la historia americana. Se diría que “Imagen de América” comienza justamente allí donde había finalizado *La expresión americana*, o sea en el exacto punto en el que Lezama llegaba a la conclusión de que América fue, y será, la “inconsciente solución al hiperconsciente problematismo europeo” (OCII: 387):

¿Por qué el espíritu occidental no pudo extenderse por Asia y África, y sí en su totalidad en América? Porque ese espacio gnóstico esperaba una manera de fecundación vegetativa, donde encontramos su delicadeza aliada a la extensión, esperaba que la gracia le aportase una temperatura adecuada, para la recepción de los corpúsculos generatrices” (OCII: 387).

América esperaba, en otras palabras, poder ingresar en la historia universal como una nueva era imaginaria. Con esta misma idea se abre “Imagen de América”. El término “imagen”, núcleo del título y de todo el ensayo, no debe leerse simplemente como un sinónimo de “visión” o “representación”, sino como un fundamento ligado al devenir histórico. La concepción providencialista se plantea desde la primera línea, en cuanto la imagen surge como principio activo de la historia: “Después que la imagen *sirvió* de impulsión a las más frenéticas o cuidadas expediciones por la *terra incognita*, por la incunábula, *tenía que remansarse*” (Lezama 1972: 462, énfasis míos). Notemos cómo el sujeto gramatical de esa primera oración es al mismo tiempo el agente de la acción planteada. El texto da así comienzo al relato de esa “impulsión” por la cual la imagen

(logos o razón divina) condujo a Europa hacia las tierras del Nuevo Mundo. Las fases sucesivas de este desarrollo avanzan desde esa primera instancia fundacional hasta el momento de la independencia. “Lo que hemos llamado la era americana de la imagen tiene como sus mejores signos de expresión los nuevos sentidos del cronista de Indias, el señorío barroco, la rebelión del romanticismo” (Lezama 1972: 467). De acuerdo con la tendencia filosófica a componer esquemas tripartitos –tales como el hegeliano–, esta evolución consta de tres etapas: el descubrimiento como fundación, el barroco como asentamiento y el romanticismo como refundación utópica. Estos tres estadios constituyen las fases o, como dice Lezama, los “signos” de un despliegue histórico que va desde los presagios que anunciaban este nacimiento hasta el momento de la emancipación. Se trata, como en *Paradiso*, de un relato de formación (*Bildung*), o sea de un texto cuyo protagonista se va modelando hasta alcanzar su forma adulta. Como vemos, el barroco no constituye dentro de este esquema la clave única de esa “forma” americana, sino que es uno de sus estadios. Se presenta la misma periodización que ya se había trazado en *La expresión americana*, pero ahora apoyada en la primacía de la imagen y expuesta de manera contundente, como si se hubiera querido dejar en claro que lo fundamental no era describir un “estilo” –como acaso pudo interpretarse– sino construir la visión histórica de un desenvolvimiento. Una visión en la que predominaran los dos principios que para Lezama son rasgos vitales de lo americano: la asimilación y la rebeldía.

Esta recapitulación de 1972 nos permite comprender por qué Lezama protestaba tan enfáticamente por el mal uso del término “barroco” en su carta a Meneses. La categoría estaba efectivamente en boga y los críticos tendían a generalizar su aplicación, reduciendo “lo barroco” a un conjunto de marcas textuales que prescindían de las motivaciones históricas o del marco conceptual que le daba sentido. “Barroco” podía ser cualquier autor, cualquier novela, cualquier nombre (Ruiz 2014). De modo que Lezama tenía razón al denunciar ese vaciamiento que eliminaba las diferencias entre las obras, trivializaba la lectura y producía confusiones en la crítica. La suya no era una defensa del barroco como signo de la época, sino *una práctica* de es-

critura basada en un pensamiento sobre la historia americana y en una toma de posición frente a ella. No se trataba ni de promocionar ni de suscribir una categoría estética, sino de elaborar una visión particular de lo americano con bases latinas, católicas y mestizas, en contradicción con la racionalidad modernizadora. Si en 1975 Lezama coincidía con los conceptos de Sarduy al definir el barroco americano en términos de simultaneidad y parodia, nociones que no estaban presentes en *La expresión americana*, probablemente esto se debía a que Sarduy había leído con perspicacia la defensa lezamiana de la hibridez y el plutonismo americanos, y, fundamentalmente, a que Lezama estaba a su vez dispuesto a renovar sus tesis de los años cincuenta con nuevos términos y perspectivas. En cualquier caso, lo que una lectura minuciosa de aquella entrevista nos permite deducir es que, aun con sus reticencias, el propio discurso lezamiano resultó ser permeable a las nociones sarduyanas, que a su vez fueron elaboradas a la luz de su obra. De este juego de reflejos entre maestro y discípulo, Carpentier no formó parte. Su defensa teórica de la proliferación y la abundancia descriptiva para “traducir” los contextos latinoamericanos poco tenía que ver con estas prácticas de escritura que minaban las formas cristalizadas de la comunicación y ponían en crisis la unidad del sentido. Esta importante divergencia estética separó en definitiva las herencias de unos y de otro, y, una vez cerrado el capítulo de la nueva novela latinoamericana de los sesenta y setenta, dio lugar a formas de lectura y comunidades de lectores notoriamente diferenciadas.

8. Contra el barroco: Lorenzo García Vega

¿Y por qué Severo que habla francés, Severo que tiene un tatuaje estructuralista, ha caído en la trampa de los años de Orígenes?

Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes*

“Escritor no-escritor”, “voyeur”, “monstruo”, “vampiro”, “artista manqué”, “monje loco”, “farsante”, “payaso”, “autor de textos ininteligibles”, “idiota”, “tútere”, “místico del destartalo”, “tratadista de cosas inexistentes”, “viejo doctor fantasma”, “anacrónico”, “autista”, “inmaduro”, “extraño alquimista albino”, “delirante”: estos son algunos de los heterónimos acuñados para sí por Lorenzo García Vega (Arcos 2016: 20). Todas estas formas de autodegradación se podrían leer como reacciones contra el culto literario y la sacralización del escritor que practicó el origenismo. El más joven de los diez poetas cubanos, un autor discreto y respetuoso en los años cuarenta y cincuenta, se convirtió a partir de la publicación del libro *Los años de Orígenes*, en 1979,¹ en la voz impugnatoria más potente. Es por eso que, como muchos otros libros del exilio, *Los años de Orígenes* tuvo una doble vida dentro y fuera de Cuba. Mientras que en el exterior recibió una atención creciente hasta el día de hoy, dentro de Cuba fue un libro fantasma, uno de los tantos títulos censurados y borrados del catálogo nacional.²

Cuando García Vega empezó a escribir el libro en Nueva York, Lezama todavía vivía en Cuba, en las condiciones de aislamiento que le habían sido impuestas luego del caso Padilla. La intención de García Vega era enviarle su escrito, pero en 1976 la muerte sorprendió a Lezama, quien no pudo conocer ni los reproches ni el reconocimiento que le habían sido destinados en ese libro por su antiguo discípulo. Mientras que García Vega

¹ Fue publicado en Caracas por Monte Ávila Editores [Depósito Legal 1978]. Existe una segunda edición argentina: *Los años de Orígenes. Ensayo autobiográfico*, Buenos Aires, bajo la luna, 2007. Aquí citamos de la edición de Monte Ávila.

² No solo este libro, sino la propia figura de Lorenzo García Vega fue ignorada por el *Diccionario de la literatura cubana* (García 1980).

escribía este texto en el exilio, en Cuba ganaba terreno la otra imagen del “maestro”, la que empezó a plasmar Cintio Vitier desde el momento en que manifestó su adhesión al credo político oficial en 1968.³ Al sumarse a la Revolución, Vitier debió iniciar un examen de su trayectoria que lo llevó a reinterpretar el origenismo a la luz del marxismo y con Fidel Castro como punto de llegada. En su larga entrevista con Arcadio Díaz Quiñones realizada entre 1979 y 1980, Vitier explicó este proyecto con las siguientes palabras: “Mi intención en este caso es insertar a Lezama y el movimiento que él encabezó en los años 40 y 50, no solamente dentro de la historia de la poesía y de la cultura cubana, sino de la política” (Díaz Quiñones 1987: 125). En esta nueva visión, el origenismo va a aparecer como un momento profético en el desarrollo de un destino nacional martiano y socialista, consumado por Fidel como líder de la Revolución (Vitier 1971, 1975, 1995).

La conversión de Vitier, a quien siguieron su esposa Fina García Marruz y Eliseo Diego, el núcleo principal de *Orígenes*, se dio en el mismo momento en el que García Vega partía hacia el exilio. De modo que *Los años de Orígenes*, ese retorno afiebrado a los tiempos de una “fiesta innombrable”, fue redactado en la dirección opuesta al giro oficialista que Vitier imprimió a la memoria del grupo. La gran cuestión de *Los años de Orígenes* es *cómo fue posible* llegar allí. Qué había sucedido, o más exactamente: qué había en el origenismo *original* que pudiera dar pie a esta conjunción insólita de fe poética e ideología de Estado. La respuesta de García Vega, una respuesta que abarca todo el texto, o que es el texto mismo, se concentra en un aspecto de esta poética que considera crucial: el culto lezamiano de la imagen. Un culto que García Vega no refiere exclusivamente al sentido teológico y poético de la *imago* trascendente, sino al sentido concretamente *social* de la imagen: la imagen como un régimen de comportamiento, un bien a resguardar en el sentido en que se resguardan las apariencias, un congelamiento de las formas dentro de lo que García Vega llamó “el marco” de la gestualidad origenista. Este culto de la imagen es para el autor de *Los años de Orígenes* el aspecto propiamente *barroco* del grupo

³ Vitier hace pública esta conversión en su conferencia “El violín” (1968).

lezamiano. Un barroco del decoro pequeñoburgués, católico y conservador:

Lezama, y los origenistas, en el marco, como dentro de las murallas de una católica ciudad medieval: arriba de la ciudad estaba la Santísima Trinidad, contemplando; en la ciudad estaban los participantes, jugando con las analogías y las metamorfosis –analogías y metamorfosis convertidas después, en el Severo Sarduy, en gestos travestistas–. (1979: 278)

Si Sarduy ingresa al final de esta cita dentro de un sintagma parentético, es porque para García Vega el “heredero” era efectivamente un elemento añadido. Anexado fuera de tiempo al grupo origenista, Sarduy profundizaba, también fuera de tiempo, el culto de la imagen. Los “gestos travestistas” que le atribuye García Vega –parodiándolo– aluden a un nuevo avatar de la imagen lezamiana, que Sarduy ofrecía desde Francia. Se trataba de una nueva versión del barroco, distinta del lezamismo de Vitier, pero igualmente encerrada dentro de lo que García Vega llamó el “tapujo” cubano: el afán de ocultar y aparentar, la simulación como pauta de comportamiento, la pretensión de *parecer más*. Lezama había sido para él un caso paradigmático de esta tradición, de modo que regresar a “los años de Orígenes” significa a la vez recuperarlos y romper con ellos, integrarlos y renunciar a continuarlos: “Pues la apariencia es, también, la repetición, y la repetición es la perversidad. Pero el que acepta su perversión puede dejar de ser perverso, pues el que acepta su perversión puede dejar de repetir” (1979: 68).

La denuncia lorenziana de la simulación origenista ponía el acento sobre las zonas veladas o mal iluminadas de aquellos años. Esta nueva luz no apuntaba hacia la “gran historia”, como en el caso de Vitier, quien apelaba a una búsqueda de las esencias nacionales, sino a la *micro*-historia personal. Su versión a contrapelo mostraba las bambalinas del origenismo, y con eso, no importa cuán injusto o inexacto fuera, ponía de manifiesto la parcialidad y las posibles derivas fantasiosas impulsadas por la idealización del grupo. El ensayo de García Vega, en otras palabras, sacaba a la luz el mayor problema de aquellos años: el problema del malentendido, no solo como una cuestión de índole literaria sino de lucidez histórica.

Dos Lezamas

En un texto de balance sobre las principales aproximaciones críticas a la obra de Lezama, Gustavo Guerrero señaló la parcialidad de las principales perspectivas críticas desarrolladas hasta por lo menos la primera década del siglo XXI, ya sea porque se continuaban las líneas de interpretación dominantes en Cuba, encabezadas por Vitier, ya sea porque se alineaban con la visión posestructuralista y barroquizante promovida desde Europa por Severo Sarduy. Cada una de estas perspectivas, decía Guerrero, era responsable de un buen “lote de malos entendidos” que impedían renovar la visión de la obra lezamiana. Por un lado, la línea impulsada por Vitier, con su impronta católica y nacionalista, ponía el acento sobre el carácter ético, raigal y cubano de Lezama, mientras que, por otro lado, la lectura de Sarduy hacía hincapié en el aspecto fundamentalmente estético y semiológico de su barroquismo. Ambas perspectivas, como consideraron tanto Guerrero como Rafael Rojas (2013a, 2013b), no solo diferían entre sí, sino que mantenían una asordina rivalidad, cada una buscando su propio posicionamiento dentro del campo literario e intentando gestionar la posteridad de la obra lezamiana (Guerrero 2011).

En una entrevista de 1996 con Enrico Mario Santí, García Vega señaló esta misma división, pero no como un efecto de la intervención crítica, sino como una ambivalencia *ya* presente en la obra lezamiana. García Vega se refería allí a la coexistencia de dos Lezamas, el vanguardista y el martiano:

pues yo creo que hay un Lezama-Sarduy y un Lezama-Cintio. Frente a la momia martiana de Cintio, que Cintio superpone a Lezama, creo que está lo que tú has llamado “la práctica del error”: la estética delirante de la que habló Sarduy. No se puede perder de vista que Lezama fue un delirante. Eso es lo que hace de Lezama un vanguardista hispanoamericano: enemistado con los delirantes, pero delirante él también. (Santí 2016: 144)

Ambos lados, el Sarduy y el Vitier, no serían entonces simples creaciones de la crítica, sino aspectos efectivamente presentes en la obra de Lezama, una obra que se puede leer en

distintas direcciones, tanto desde el ángulo viteriano como desde el neobarroco. En su apreciación de Lezama como un vanguardista “delirante”, García Vega ciertamente se muestra más cerca de Sarduy que de Vitier, pero esta cercanía no implica un acuerdo definitivo con el “francesito corregido” que “no conoció a Lezama” (Santí 2016: 144), sino justamente la constatación de la profundidad de esa fractura interna en la obra lezamiana.

La distinción de los dos Lezamas le permite a García Vega situarse a sí mismo en la posición de quien es capaz de explicar la existencia de esa fractura. La fractura de hecho es el lugar en el que sitúa su propia voz, su lugar de enunciación como exiliado, detractor y disidente. En *Los años de Orígenes* García Vega lleva este principio a la práctica al construir una imagen doble y paradójica de su maestro, en contraposición a la versión idealizada del origenismo. La única forma de erigir esta visión paradójica era armando y desarmando el propio discurso, mostrando los vaivenes de la voz y dando cuenta de sus parcialidades: “La novela de los exiliados debería ser como un collage” (1979: 16), anuncia al comienzo del libro. La práctica de cortar y pegar le permite construir y deconstruir simultáneamente, exponiendo el carácter ilusorio y a la vez honesto del relato. La yuxtaposición de citas, eslóganes, frases hechas, consignas, estribillos musicales y palabras sueltas que se recuerdan, proporciona cierta objetividad cuya intención es romper con las manipulaciones sentimentales de la primera persona. Esta práctica al mismo tiempo vanguardista y terapéutica (“Después de cuatro años de tratamiento psiquiátrico ya puedo ser convergente y no-convergente”, dice en un comienzo), trata de aprehender la complejidad de los años origenistas con todos sus elementos irreconciliables. “Oír sin oír los años de Orígenes. Sucesos, años, que quizás nunca se podrán relatar, pues quedan como fragmentos casi incommunicables” (García Vega 1979: 23).

La fractura es también el lugar en el que García Vega sitúa al propio Lezama como figura escindida entre la obediencia y la desobediencia, la continuidad y la ruptura, el “marco” y su desborde. Si la crítica estudió la dualidad lezamiana como un aspecto de su poética totalizadora, nunca se habían considerado sus ambivalencias desde este punto de vista psicológico. García Vega construye un personaje escindido desde la posición

del testigo menor que puede hablar de lo que *realmente* ocurrió sin dejarse atrapar por el mito. Su maestro no es el bastión inexpugnable de sabiduría poética y aliento nacional, sino un hombre trémulo y contradictorio, atrapado entre los mandatos conservadores de la familia y la pulsión rupturista: “Lezama, sin límites, y buscando, desesperadamente un marco. Lezama, en su regresión familiar. Lezama, en lo deformador, y dramático, de su homosexualismo: todos los que nos formamos alrededor de él, sentimos la atmósfera patológica, y aplastante, que se derivaba de su regresiva necesidad de devoración” (García Vega 1979: 227).

Un imperio de la imagen

El programa de escritura no-convergente se puede ver también como un gesto de oposición a la imagen sin fisuras, tanto de la familia origenista como de la familia nacional, y tanto de la narración autobiográfica como de la historia colectiva. Las inconsistencias de la memoria y las tramas deshilachadas de una biografía cortada a la mitad por el exilio, obligada a recomponerse, son análogas a las fracturas encontradas por García Vega en el relato de la historia insular. El proyecto de escribir sobre sí mismo e intentar constituir una forma de inteligibilidad análoga a esa narración deshojada, lo fuerza a producir un texto a su vez descompuesto, tanto menos falso y manipulador cuanto más reacio a fijarse en una síntesis unitaria. Una de las figuras a la que recurre García Vega para resolver esta necesidad de fijar y al mismo tiempo desfamiliarizar su visión del origenismo, es la del “disco rayado” que gira obsesivamente y logra con su *ritornello* volver extraños los lugares comunes de la memoria. Ese rumiar y volver a rumiar sobre lo mismo, propio del discurso del trauma, es la clave tanto de la voz del exiliado como del síntoma que detecta. Una compulsión a la repetición que García Vega descubre en la cultura insular:

Disco rayado. Dice. Vuelve siempre a lo mismo, a lo mismo. Vuelve a los años de Orígenes. Se está volviendo viejo, y está en las mismas. Volver y volver, porque el collage del exilio cubano es volver, volver y

revolver. [...] Porque decir el suceso de los años de Orígenes, el fragmento de los años de Orígenes, esta anécdota, cubana, ahora, aquí, en New York, es volver a decir lo-que-fue-no-fue-nunca acabó se ser-fue, cubano, que también se repite aquí. Que se repetirá siempre. (1979: 19)

“Lo cubano”, ese viejo *topos* origenista, se convierte aquí en uno de esos lugares comunes que resuenan como un disco rayado. La “teleología insular”, la búsqueda de una finalidad, el “eros de la lejanía”, el “latido de la ausencia”, todas estas expresiones del anhelo lezamiano son leídas por García Vega como variaciones de un mismo discurso obsesivo, el discurso de “lo-que-fue-no-fue-nunca acabó se ser-fue, cubano”, el sueño martiano incumplido y su eterna repetición. El texto expresa ese enclaustramiento a través de su collage de frases hechas y repetidas, intentando reponer un lazo perdido. No el lazo entre ese deseo y su finalidad, sino el que media entre lo que Orígenes *decía ser* y lo que *realmente era* bajo su fachada. El objetivo del texto es mostrar el envés de ese discurso anhelante para revelar la sentimentalidad subyacente a su grandilocuencia. El límite del origenismo, para usar el concepto de Duanel Díaz (2005), radicaba, según García Vega, en esa adoración de la imagen ideal, adoración que aquí no se lee en términos religiosos o nacionalistas, sino patriarcales, como un retorno constante de lo reprimido. Es el retorno de los complejos de clase y de raza, la desesperada búsqueda de respetabilidad:

Pues Lezama, el narrador de lo cubano, conoció la pobreza –la condición de pequeños burgueses acomodados de los origenistas nunca sospechó este hecho– [...]. Pero Lezama, por su condición de miembro de *una familia que había venido a menos*, por ese como tapujo o mulatería, o falsa respetabilidad, del inconsciente de las familias cubanas que habían perdido sus propiedades, mantuvo siempre una neurótica fidelidad a una clase social que nada tenía que ver con él, y que en el fondo lo despreciaba. Y esto, quizás, fue la causa de ese rostro sofisticado, y preciosista de Lezama –bambalinas con anécdotas del Príncipe de Condé–, y esto fue lo que llevó a estimular lo más convencional y pequeñoburgués de los origenistas. (1979: 93)

La principal acusación a Lezama es por lo tanto el haberse ocultado bajo esas visiones idílicas que cubrían sus vergüenzas

y contradicciones, exactamente lo mismo de lo que el texto también acusará poco más tarde a la Revolución. Escarbando en su memoria, García Vega recrea las condiciones que fueron el reverso de ese gran “tapiz tropical” y detecta en la actitud reverencial del grupo hacia los antepasados el principio que va a desembocar, *mutatis mutandis*, en el acoplamiento posterior a la cultura oficial revolucionaria.

Un poco de vanguardismo, un poco de irreverencia tal vez los hubiera salvado: García Vega le hace este reclamo inútil al maestro, que acaso podría haber ido en otra dirección de no haberse dejado llevar por las influencias conservadoras de su familia y el entorno católico del grupo: el padre Gaztelu, los Vitier, los Diego. Un poco menos de Edipo, de ñoñería, un poco más de parricidio habrían sido necesarios, protesta García Vega. Sus acusaciones apuntan a la tradición patriarcal que rige el mundo de Lezama, el mundo de los coroneles, el de su padre coronel y el padre coronel de José Eugenio Cemí, el “bien nacido” (“eugenio”) protagonista de *Paradiso*. Disco rayado: la historia de la nación aparece en *Los años de Orígenes* como un texto repetido hasta el hartazgo. Un relato definido por la sentimentalidad, un gran melodrama lleno de gestos pomposos, héroes militares y heroínas populares como Dolores Rondón. *Paradiso*, una de las columnas de ese gran relato, es leído por García Vega como un magnífico folletín, en tanto que su autor es presentado como un recreador de mitos insulares, un hijo de sus tradiciones y un Edipo caribeño. Todo se recubre con la dorada pátina de los sueños y complejos coloniales: *Orígenes* aparece como una recreación de la “opereta casaliana”, los restos del pasado soñado (la palma, los bombines, las charreteras, el gran estilo del siglo XIX) como fetiches de una “grandeza venida a menos”, la solemnidad barroca, española, neotridentina, como tapices de “lo mulato” y el “destartalo”. “Querían, los origenistas, un barroco espacio cerrado, donde siempre se estuviera vestido con el traje del día del cumpleaños” (1979: 329). El barroco no es aquí otra cosa que oropel y falso relumbre: el disfraz de una sociedad arropada con sus ficciones de opulencia.

García Vega insiste en mostrar el cúmulo de malos entendidos que impide ver este conservadorismo de la cultura insular. Al comienzo del ensayo interpola una descripción de la casa de

Walter y Spencer, una pareja de “homosexuales esteticistas” del lado oeste de Manhattan cuyo barroquismo kitsch bien podría confundirse con del atiborrado mundo de recuerdos y fetiches de Lezama:

La casa de Walter y Spencer tiene patio con máscaras como el patio del museo de Brooklyn. Tiene espejo con fondo de acuario azul-humo [que] se desprende por su superficie. Tiene máscaras javanesas. Tiene escalera de teatro isabelino. Tiene llaves del siglo XVI. Tiene baño con fotografías de travestidos desnudos. Tiene medallas barrocas. Tiene una mata de aguacates. Tiene un Cristo bizantino. Tiene la fotografía dedicada de Jacqueline Susann... (García Vega 1979: 22)

Lo que produce la yuxtaposición de este escenario pop con la teatralidad de la Cuba lezamiana es un efecto de dislocación: acoplado a esta descripción de la casa de Walter y Spencer –cuya sensibilidad urbana es completamente ajena a Cuba y a la vez extrañamente parecida–, el mundo lezamiano surge como un fenómeno kitsch. Esa curiosa convergencia es la fuente de un gran malentendido, ya que ¿cómo un extranjero no leería a Lezama en clave vanguardista si Lezama venía de Cuba, la patria de Castro, y si en él ya se mezclaba todo en un lenguaje sin reglas que podía muy bien ligarse a la parodia celebrada por Sarduy o al *camp* de Susan Sontag? Las imágenes y contextos de lectura se eclipsan recíprocamente, por lo que García Vega insiste en la necesidad de reponer las circunstancias históricas, y sobre todo más la microhistoria del grupo, e incluso la micro-microhistoria, como cuando anota, casi al pasar y con total malicia, que Fina García Marruz “no quiso leer los capítulos *escandalosos* de *Paradiso*” y se limitó simplemente a leer “las páginas poéticas”. “¿Qué puede significar esto?” (1979: 89).

Cada uno de estos retazos es una pieza del gran collage. De modo que García Vega en cierta forma parece coincidir con la estética de Sarduy en el uso del *cut up*, la dispersión de notas, la superposición de planos y la defensa de una poética no-convergente. Sin embargo, es precisamente en el instante en que parece coincidir con él en los procedimientos cuando García Vega más diverge. Porque su uso del collage es en parte una parodia de Sarduy y en parte una estrategia para denunciar

los mecanismos de la repetición, el collage de un habla que se replica y se reproduce:

Recorra el lector los capítulos anteriores de estas memorias [*Los años de Orígenes*] y encontrará que las palabras de Sarduy se insertan en el texto de lo cubano, y en el texto de los años de Orígenes. *Retórica de lo accesorio, ornamento desmedido, instrumento de sadismo, metáforas de cuerpos, arte 1900*: piezas que parecen sacadas del inconsciente origenista. (1979: 206)

García Vega efectivamente considera a Sarduy como un discípulo tardío de Lezama, un epígono que exacerbó el culto origenista de la imagen y que, al hacerlo, manifestó su síntoma y el del origenismo. El largo capítulo central que le dedica, “De dónde son los Severos”, lo lee justamente a partir de esta pregunta por la procedencia, una pregunta que podría parafrasearse de este modo: *de dónde es el neobarroco* de Sarduy. García Vega dirá: el neobarroco viene de “lo reprimido”. Del retorno de lo *ya* reprimido por el tapiz origenista: el terror a “lo mulato”, la necesidad de guardar las apariencias, el culto fetichista de la cultura, la aspiración a ser albergado en “lo francés”. Lo francés como “el atributo de nuestros Arquetipos”,⁴ “lo francés” como el lugar “donde se cumplía el sueño lujoso de nuestras familias burguesas –sueño de comprar los abrigo en Francia” (1979: 158).

En esos sueños de grandeza García Vega encuentra finalmente “lo cubano”. En la compulsión a repetir ese gesto de cubrirse y tapizarse, en la obsesión con ciertos mitos, en la manía de simulación:

Pues la historia de Cuba es la historia del ocultamiento. Pues la historia de Cuba es la historia de Dolores Rondón, y de la grandeza venida a menos. [...] Pues la historia de Cuba es la historia del mulato que oculta su piel con un tatuaje. Ya que la historia de Cuba es cifra, o texto, que sólo se quiere saber como cifra o texto. Ya que la historia de Cuba no quiere tener sujeto. Pero vuelve el retorno de lo reprimido. Y un texto, la historia de Cuba, va revelando su sujeto. (García Vega 1979: 203)

⁴ “Pues *lo francés* –Una herencia de los *Padres*, y otro atributo de nuestros *Arquetipos*– ha estado siempre tras todas nuestras imágenes, así como tras todas nuestras entregas de folletín” (1979: 157).

“Tatuaje”, “cifra”, “texto”: García Vega está leyendo la tradición nacional a través de términos que no solo remiten deliberadamente a Sarduy, sino que revelan la asimilación sarduyana de Lezama Lima. García Vega usa sus términos, no para confirmar a Sarduy, sino para rebatirlo. “El filósofo Severo ha hablado de la independencia del texto, y ya sabemos en lo que puede terminar la independencia del texto” (1979: 330). El pasado, ese “bombín de mármol” que García Vega hace pasar de cabeza en cabeza desde el siglo XIX, retorna como un demonio travestido con Sarduy. “Imaginación origenista, imaginación barroca, imaginación fascista. Juego de máscaras, juego de metamorfosis”, escribe al final del libro (1979: 303). Esta *demasia* barroca de imágenes superpuestas va a dar lugar, según él, al imperio de la imagen. *Los años de Orígenes* denuncia esa secreta continuidad entre el tapizado kitsch y pequeñoburgués del origenismo y este nuevo tapizado del régimen oficial:

Es que todos los caminos de los años de Orígenes fueron a desembocar, como por una necesidad, en lo monstruoso del castrismo. Pues los origenistas habían querido vivir en la imagen, y los *jóvenes* habían querido vivir bajo la convulsa sombra de héroes fílmicos norteamericanos fabricantes de imágenes. (Recordemos: en un cocktail party, en New York, un hombre de negocios le dice a otro hombre de negocios: “I like your image. You have to tell me, who made it?”), así que todo terminó con el imperio castrista de la imagen. (1979: 305)

El camino de convergencia hacia este nuevo “imperio” no fue obra de Sarduy sino de los herederos de Lezama en Cuba, fundamentalmente de Cintio Vitier. No obstante, *Los años de Orígenes* se concentra en el autor de *Cobra* con un ensañamiento especial, quizás debido al rol que en ese momento cumplía Sarduy en la nueva barroquización de Lezama.⁵ El reproche im-

⁵ Para dimensionar el reconocimiento logrado por Sarduy a mediados de los años setenta conviene leer esta breve síntesis realizada por el periodista Jean-Michel Fossey: “El año 1975 comienza bien para Severo Sarduy. En efecto, las editoriales Sudamericana (Buenos Aires) y Le Seuil (Paris) acaban de publicar: su libro de ensayos *Barroco*, primera obra del autor después de *Cobra*, que obtuvo el premio Médicis 1972 y cuyas traducciones al inglés (Dutton Press, Nueva York) y al japonés aparecen actualmente. También salió *Big-Bang* (Tusquets Ed., Barcelona) que reúne su obra poética (casi) completa. Por fin, la revista

plícito en *Los años de Orígenes* es que esa recuperación de lo barroco reincidía en el “tapujo” y la mistificación, consagrándose nuevamente al culto de la imagen, en lugar de desmontarla para ver qué clase de autómatas la manejaba por detrás. El imperativo tácito del texto es la exigencia de una deconstrucción, y esta exigencia no iba en última instancia contra el barroco en sí, sino contra el uso político de las representaciones y la proliferación de imágenes en un contexto plagado de malos entendidos.

Los años de Orígenes fue el primer texto en abrir esta discusión sobre la ideología origenista. Tendrán que pasar algunos años para que nuevos lectores retomen esa discusión y revisen aquel aspecto del origenismo que García Vega señaló tempranamente: la articulación, para muchos impensada, entre un proyecto literario y el ejercicio del poder.

norteamericana *Review* le dedica su último número (colaboran entre otros: Roland Barthes, Philippe Sollers, Hélène Cixous, Emir Rodríguez Monegal, etc.)” (Fossey 1976: 15). Evidentemente, era un momento de gran proyección internacional para el autor de *Barroco*.

9. *El mundo alucinante*: construcción de la disidencia

Es habitual y tal vez inevitable destacar el hecho de que en *El mundo alucinante* (1966)¹ Reinaldo Arenas anticipa con llamativa exactitud su propio itinerario vital, casi como si pudiera intuir el sentido que tomaría su vida o como si el futuro se le presentara bajo la forma de un destino.² La biografía de Fray Servando Teresa de Mier, signada por la persecución y la fuga, por el enfrentamiento sistemático contra el poder y por una tenacidad sin límites en el reclamo de libertad, se asemeja de modo sorprendente a la autobiografía *Antes que anochezca* (1992), finalizada por Arenas más de veinte años después, *in extremis*, en un punto de la vida en el que podía ya reconstruir y cerrar su propia fábula. Mirada a la distancia, esta coincidencia toma el aspecto de una ironía trágica, una funesta prefiguración. Sin embargo podría también considerarse el producto de una construcción narrativa, un efecto propio del género autobiográfico. Leída retrospectivamente, a la luz de *Antes que*

¹ 1966 es la fecha de la primera aparición pública de la novela, si así se puede considerar su presentación al concurso de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba). La edición de la que aquí citamos es la de Tusquets (Arenas 1997).

² La intensa y compleja relación entre vida y obra ha sido uno de los aspectos que más llamó la atención de la crítica sobre Arenas. El siguiente es un ejemplo de cómo suele acentuarse la idea de un reflejo recíproco entre ambos planos: “Para Arenas, como él mismo asevera casi al inicio de su novela, ‘lo más importante fue descubrir que tú y yo somos la misma persona’, a partir de lo cual el desdoblamiento es total. Uno y otro personaje son el mismo, y ambos textos, el histórico y el literario les pertenecen indistintamente. Al respecto, Roberto Valero afirma: ‘Extrañamente, obra y vida se fueron uniendo hasta confundirse. Las atrocidades que sufre Fray Servando en *El mundo alucinante* le suceden de forma insólita a Reinaldo’ (Ette 1996: 29). La novela de Arenas es entonces bitácora de vida y de viaje del fraile, y ambos fungen a la vez como el punto de partida y el intertexto de la novela, o puesto en palabras de Otmar Ette, en ‘el pretexto explícito’ (1992: 96), ya que el autor ‘se siente identificado, esto es, involucrado, en la historia que narra en *El mundo alucinante*’ (Molina 2002: 206), por estar basada su novela en la vida de ese inquieto y aventurero personaje, por la empatía que tiene el autor con el fraile, y, por los destinos paralelos que parecen compartir el personaje histórico y el autor” (Miaja 2008: 55).

anochezca, la novela *El mundo alucinante* parece una visión del futuro. Pero a la inversa, de acuerdo al curso temporal, se puede advertir que de hecho Arenas elabora su autorretrato con un molde narrativo semejante al que había creado para Fray Servando, lo que le da a esa novela de su juventud la apariencia de una prefiguración. La identidad política de Arenas quedaría sellada entonces por esta continuidad narrativa -una coherencia de relatos- antes que por la tan destacada unidad entre su vida y su obra.

Se podría incluso conjeturar que la propia novela tuvo cierta incidencia en los hechos que definieron su curso vital. Si se acepta que las circunstancias en torno a la publicación de *El mundo alucinante* fueron las que determinaron su proscripción y por último su exilio (Arenas 1992, Hasson 1996, Machover 2001: 254), cabría entonces sospechar que la misma elaboración de *El mundo alucinante* tuvo un papel activo en la gestación de esas circunstancias. O dicho muy brevemente: que la misma novela estaba en cierta forma provocando la respuesta que obtuvo de parte de la dirigencia cultural de su país. Esta conjetura anima algunas de las especulaciones que siguen, cuyo propósito es analizar cómo se materializa la disidencia en *El mundo alucinante* y cómo ella se constituye así en un fenómeno a la vez político y estético. Se trata de estudiar el vínculo con Fray Servando como una elaborada construcción identificatoria (no como un hecho meramente espontáneo o “natural”) por medio de la cual Arenas toma posición respecto del poder, asumiendo como propia la gestualidad desafiante de su héroe y asignándose con esta apropiación su misma heroicidad, más allá de toda previsión acerca de su futuro personal en cuanto víctima.

Puesta en acto: publicación

En 1966, con apenas veintidós años, Arenas presentó *El mundo alucinante* al concurso de la UNEAC, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. El jurado dividió su fallo: José Lezama Lima y Virgilio Piñera votaron a favor de la novela, mientras que otros

se negaron a premiarla por considerarla “contraria al régimen”.³ Se le otorgó así la primera mención, pero se declaró desierto el premio. La novela fue sometida a más evaluaciones hasta que finalmente se decidió no publicarla y evitar su difusión en Cuba, en tanto que Arenas, ansioso de que su texto fuera conocido más allá de los jurados, decidió sacarla del país a través de sus amigos Jorge y Margarita Camacho, quienes la publicaron en Francia con el título *Le Monde hallucinant*.⁴ A partir del momento en que las autoridades cubanas descubrieron la salida clandestina del texto y su publicación en el exterior, comenzó la marginalización progresiva de Arenas en Cuba. Se lo negó como escritor, sus obras fueron sistemáticamente confiscadas e incluso años después fue encarcelado en la misma prisión del Morro donde había estado detenido a su paso por Cuba Fray Servando Teresa de Mier.

Todo ocurrió a partir de *El mundo alucinante* como si ya en 1965, cuando escribía la novela, Arenas presumiera el escenario en el que estaba por representar su propio drama biográfico. Claro que en vez de considerar esta coincidencia como un acto visionario o una profecía habría que tomar en cuenta la propia acción beligerante del texto, su carácter deliberadamente disruptivo, la provocación implícita en el hecho de llevar esta novela a la UNEAC y el modo punzante en que reclamaba una respuesta de sus lectores. Las referencias a la homosexualidad del protagonista, las evidentes comparaciones del absolutismo monárquico con el régimen de Cuba, la presentación de una sociedad regida por el control y la ortodoxia, la parodia mordaz de Alejo Carpentier –un miembro del jurado– y los vates del

³ Fueron jurados del concurso José Antonio Portuondo, Alejo Carpentier, Félix Pita Rodríguez, Virgilio Piñera y José Lezama Lima. Según cuenta Arenas en una entrevista “Carpentier se negó completamente a premiar esta novela que era una novela, según él, contraria al régimen. Félix Pita Rodríguez dijo: ‘La novela es muy buena pero no se puede publicar’. Me dijeron después, y también habló conmigo una vez. Incluso dijo: ‘Bueno, si él no se vuelve loco, él va a ser un escritor.’ Portuondo se negó rotundamente, y Virgilio y Lezama votaron a favor, pero estaban en minoría.” (Hasson 1996: 43).

⁴ Traducción de Didier Coste (París: Editions du Seuil, 1968). Al año siguiente la novela fue publicada en México por Editorial Diógenes y en Buenos Aires por Editorial Brújula. En 1970 volvió a publicarse en Buenos Aires por Editorial Tiempo Contemporáneo. Cf. Ette (1996).

gobierno, la manifiesta identificación de Arenas con su protagonista, la alternancia de voces que dramatizan el diálogo con las *Memorias* de Mier, todos estos elementos hacían de *El mundo alucinante* un acontecimiento impropio y conflictivo en el contexto cubano de los sesenta. Ya para entonces el gobierno había iniciado una política cultural de corte manifiestamente disciplinario, cuyas primeras señales fueron en 1961 la censura del film *PM*, el cierre de *Lunes de Revolución* y las famosas “Palabras a los intelectuales” de Fidel Castro.⁵ Por lo tanto, sugerir el parecido entre esta política y los dispositivos de la inquisición era ciertamente una manera audaz, si no imprudente, de abrirse un espacio en el medio intelectual del país, y más aun si se pretendía lograr allí cierta legitimidad luego de escribir una novela que enaltecía la insurgencia, una novela cuyo héroe deviene tal precisamente a partir de un acto discursivo transgresor. Emular además ese mismo acto discursivo sometiendo el propio texto a un jurado que no podía sustraerse a las políticas oficiales era poner a prueba la tolerancia del contexto institucional, una apuesta riesgosa en un marco político que podía acaso reaccionar, y que así lo hizo, con la misma intransigencia que la novela describe y satiriza. La afirmación de que “tú y yo somos la misma persona” tiene su correlato en los hechos. Difícil evitar la tentación de subrayar una tácita equivalencia entre este gesto de Arenas y aquella otra acción de intrepidez discursiva que a fines del siglo XVIII definió el papel histórico del héroe mexicano como preconizador de la independencia de su país.

El viernes 12 de diciembre de 1794, fiesta de Nuestra Señora de Guadalupe, Fray Servando Teresa de Mier presentó ante las máximas autoridades de la Nueva España un sermón que alteraba la tradición reconocida de la Virgen en un sentido implícitamente político.⁶ Afirmaba que el evangelio había sido pre-

⁵ Guillermo Cabrera Infante relató detalladamente aquellos sucesos en tres ensayos reunidos en *Mea Cuba*: “La películita culpable”, “Los protagonistas” y “Mordidas del caimán barbudo” (1992: 68-139).

⁶ Las así llamadas “Memorias” de fray Servando narran tanto la preparación como la ejecución y las consecuencias de este discurso. La edición que utilizo aquí es la de Antonio Castro Leal (Mier 1946), que reúne en sus dos tomos la *Apología del Doctor Mier* (escrita en 1819), la *Relación de lo que sucedió en Europa al Doctor Don Servando Teresa de Mier después que fue trasladado*

dicado en América por el apóstol Santo Tomás siglos antes de la llegada de los españoles, y que había sido este quien introdujera el culto a la Virgen de Guadalupe en América.⁷ Tal versión no era novedosa puesto que tenía antecedentes reconocidos por la iglesia, pero en ese particular contexto de enunciación resultaba cuando menos provocativa. Quitar a España el mérito de haber cumplido con el mandato evangélico de cristianizar el Nuevo Mundo (un argumento legitimador del poderío peninsular) y hacerlo delante de las dignidades del virreinato en la fecha más significativa del calendario litúrgico mexicano, podía interpretarse como un acto de insurgencia. En su *Apología* Fray Servando relativiza el alcance de aquel hecho, diciendo que su “intento era sólo excitar una discusión literaria para afianzar mejor la tradición” (*Memorias* I, 13), pero lo cierto es que con este sermón estaba dando lugar no solamente a la “lid literaria” que luego diría ambicionar,⁸ sino a la censura y, para su sorpresa, a un proceso que lo llevaría al destierro y a la persecución durante más de veinte años. Sus *Memorias* –así bautizadas por Alfonso Reyes– se fundan en ese primer episodio de censura, y no es por lo tanto un dato menor el hecho de que Arenas eligiera justamente a Fray Servando como héroe de su novela. En el contexto de una revolución como la cubana, que se decía victoriosa, tomar como figura protagónica a un intelectual perseguido que había escrito para defenderse ante la inquisición en el momento en el que veía fracasar sus ideales revolucionarios, un héroe que comienza su discurso apologético con una máxima contra la iniquidad del poder (“Poderosos y pecadores son sinónimos en el lenguaje de las Escrituras, porque el poder los llena de orgullo y envidia, les facilita los medios de oprimir,

allá por resultas de lo actuado contra él en México, desde julio de 1795 hasta octubre de 1805, parte del Manifiesto apologético y de la Exposición de la persecución que ha padecido desde el 14 de junio de 1817 hasta el presente de 1822 el Doctor Servando Teresa de Mier, Noriega, Guerra, etc.

⁷ Un amplio y documentado análisis de este episodio puede encontrarse en Domínguez Michael (2005: 85-109).

⁸ En su defensa Servando afirma que antes de pronunciar el sermón se lo dio a leer a varios doctores amigos y que “nadie lo halló teológicamente reprochable; nadie creyó que se negaba la tradición de Guadalupe: todos lo juzgaron ingenioso, y algunos participaron de mi entusiasmo, hasta ofrecermé sus plumas para presentarse a mi favor en la lid literaria a que provocaba.” (I, 9).

y les asegura la impunidad”), implicaba una obvia toma de posición crítica frente a un Estado que a su vez se definía como revolucionario. Con este gesto de escritura y publicación, en este marco histórico particular, Arenas producía un texto que sólo podía ser publicado al costo de ser desplazado, literalmente llevado al exterior, lo cual en definitiva decidió su exilio interno del medio intelectual cubano.

La máscara del héroe

El mundo alucinante podría entenderse como la obra que fija ese lugar externo de residencia intelectual. Por su héroe, por la forma del relato, por su idea de la historia o por el uso de los géneros, el tipo de representación que ofrece la novela, “esta suerte de poema informe y desesperado, esta mentira torrencial y galopante, irreverente y grotesca, desolada y amorosa” (EMA: 21), debate con nociones y presupuestos articuladores de la ideología revolucionaria, y en esta confrontación no solamente define posturas, ideas o valoraciones, sino que a su vez se proporciona un lugar de enunciación cuya legitimidad emana precisamente de la independencia respecto del poder. De allí que todo comentario sobre este aspecto de la novela deba empezar con una glosa de la carta en la que Arenas declara su identidad con Fray Servando.

Colocada al comienzo del libro y fechada en 1966, esta carta cumple la función de un prefacio, sólo que en este caso el autor no se limita a presentar el texto sino que se dirige al protagonista para tributarle admiración y confesarle que, al momento de escribir esta novela, “[l]o más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona” (EMA: 23), declaración notable que no sólo desdibuja los límites de la ficción, sino que diluye también la distancia subjetiva, así como la brecha histórica que separa los oscuros tiempos de la Inquisición de los brillantes años de la Revolución Cubana.

Desde el inicio Arenas discute con la idea de una historia lineal, meramente fáctica: la historia de los libros. Ni las enciclopedias, “siempre demasiado exactas”, ni los ensayos, “siempre demasiado inexactos” (EMA: 23), pueden dar cuenta del sentido

verdadero de una vida. De ahí que la identificación surja como fundamento de verdad: se nos dice que esta biografía de Fray Servando es más verídica y auténtica justamente porque no responde a ningún relato interpretativo sino que arraiga en la intuición de la propia identidad. Ni el discurso histórico ni el biográfico serían así capaces de expresar el verdadero significado de una vida, sino la literatura y todos los recursos de la ficción puestos al servicio de un texto cuyo fundamento de legitimidad sería la propia experiencia.

Primer detalle entonces: Arenas, que todavía no había sufrido ninguna persecución, se coloca en el lugar del perseguido, fragua ya anticipadamente su lugar de víctima. Segundo detalle: la carta da pie a un relato que busca una verdad distinta de la provista por la historia. (Según la tradición aristotélica, esta verdad poética, incluso por ser contradictoria, es más verdadera y universal). Tercer y último detalle: al negar la capacidad del discurso histórico para comprender el sentido de una vida, Arenas rechaza la arrogancia interpretativa de los relatos teleológicos: el hombre no está subordinado a la historia como un relato que lo supera, sino a la inversa: es su metáfora. Lo dirá más claramente en un texto posterior añadido a la novela, "Fray Servando, víctima infatigable": el hombre no es un obrero del futuro, no es parte de ningún avance o progreso (léase aquí su divergencia con el discurso marxista oficial), sino la instancia misma en que la historia acontece, allí donde deja sus marcas.⁹

Desde el momento en que Arenas declara "tú y yo somos la misma persona" Fray Servando cobra un sentido a la vez más íntimo e impersonal. Por un lado, al declararse esa condición común, esa mismidad, el perfil del héroe se funde con el de Arenas y en cierto modo se dispone a la fuga; hay algo indefinible y profundo, previo a cualquier retrato, que dice originar esa identificación. Por otro lado, en tanto que son la misma "persona", la representación inversamente toma el lugar de la ausencia y gana autonomía; no es el Fray Servando real (por cierto inasible) ni es tampoco Reinaldo Arenas quien se dibuja

⁹ "Fray Servando, víctima infatigable" está fechado en 1980 pero fue incorporado por primera vez al libro en la edición de Monte Ávila, Caracas, 1982. Cf. Ette (1996).

en *El mundo alucinante*. “Persona” significa etimológicamente “máscara”, máscara teatral, y es esto lo que se construye en el relato: una figura que representa y al mismo tiempo vela y ausenta el rostro originario.¹⁰ El epígrafe de la novela deja en claro que se ha producido una reconfiguración cuyo resultado es una persona ficticia: “Esta es la vida de Fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como *a mí* me hubiese gustado que hubiera sido”. Como sujeto vicario (un sujeto de papel que *hace* un papel: que *representa*), esta persona ficticia no es exactamente ni uno ni otro sino que los representa a los dos, así como podría representar también a otro. Siempre alguien más podría decir “tú y yo somos la misma persona” y tomar prestada la máscara de Fray Servando. El héroe se constituye en paradigma al mismo tiempo que el escritor se recubre con el *pathos* del héroe.

Alteraciones de la letra

Desde el comienzo de la novela se pueden advertir grandes diferencias entre *El mundo alucinante* y las *Memorias* de Fray Servando.¹¹ Una de ellas es que la novela de Arenas construye un mundo lleno de simbolismo, maravilloso, muy alejado del afán testimonial del hipotexto. La segunda es que ese mundo evoca ostensiblemente el ambiente y las situaciones de la novela anterior de Arenas, *Celestino antes del alba*.¹² Toda la escena infantil del primer capítulo es una invención que no se encuentra en el texto de Fray Servando, ya que las *Memorias*

¹⁰ En su muy citado trabajo “Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando”, Alicia Borinsky enfatiza el carácter designativo y a la vez privativo de los nombres como signos que remiten a una ausencia: “A pesar de la afirmación ‘que tú y yo somos la misma persona’, el descubrimiento es que ambos son *otra persona*. [...] Esa *misma persona* que parecen devenir es una figura de la circulación dentro del sistema de pronombres personales. Esa *misma persona* es *nadie*; es, al mismo tiempo, todas las personas.” (1997: 348).

¹¹ Para una lectura pormenorizada de la relación intertextual entre *El mundo alucinante* y las *Memorias*, cf. Tomás Fernández de Castro (1994).

¹² *Celestino antes del alba* recibió la primera mención en el concurso de la UNEAC de 1965 y fue publicada por la misma institución dos años después, en 1967. Fue la única novela que Arenas llegó a publicar en Cuba.

empiezan con el relato de los acontecimientos que rodearon el sermón guadalupano, es decir, con un Fray Servando adulto. Al incluir este episodio de la infancia en su novela, Arenas produce un cruce sugestivo: conecta la biografía del fraile no solamente con su narrativa sino también con su autobiografía, en la medida en que, como se sabe, *Celestino antes del alba* recrea poéticamente su niñez en el seno de una familia rural. Allí están los mismos componentes: el niño travieso y soñador, la familia incomprensiva, el padre ausente, la madre que lo sacrifica todo, los castigos, la naturaleza, la amenaza de la muerte.

El episodio de la infancia presenta a un Fray Servando prehistórico, previo a su conversión en figura pública. Pero a su vez adelanta, como en una especie de micro-estructura, lo que sucederá luego. Recordemos la escena: el niño dibuja en clase una “o” con tres rabos, el maestro lo castiga a golpes de vara y lo encierra, el niño escapa fantásticamente por la ventana y de un salto va a parar a un corojal, el maestro lo persigue, seguido de la turba de alumnos, pero es ahuyentado por un golpe de coroyo que salva al fugitivo.

Ya están ahí todos los componentes de las futuras aventuras: el héroe rompe con una regla, literalmente *altera la letra*, y se enfrenta a la autoridad. Recibe un castigo inesperado, sufre golpes, encierro y persecución, queda solo frente al poder (los alumnos siguen al maestro) y finalmente huye. Préstese atención al detalle de que la transgresión es lúdica: Fray Servando juega con la letra, la aumenta, no realiza un simple acto de oposición. También al hecho de que se refugia en la naturaleza: el corojal. “Venimos del corojal”, empieza diciendo la novela. El origen del fraile no se define por el linaje o la familia (en las *Memorias* Fray Servando sí deja en claro que proviene de familia noble), sino por esta procedencia de lo salvaje, un sitio ajeno al orden de la cultura. De la misma forma que el maestro castiga al niño indisciplinado, en *Celestino antes del alba* se acosa y persigue al poeta. En este caso es el abuelo quien corta, tala (castra) con el hacha todo árbol sobre el que Celestino escribe poesía: la letra, cuyo soporte es natural, se convierte en amenaza. El protagonista viene allí también de lo salvaje, “¡Hijo del matojo!” se le grita. La importancia de la niñez en Arenas no es un detalle menor. Si *El mundo alucinante* elabora una imagen

compuesta de Fray Servando en la que participan elementos del autorretrato del escritor, es preciso notar que ambas existencias hunden sus raíces en aquella instancia primitiva, previa a toda forma de control, una fuente de energía feroz y salvaje.

La alteración de la letra anticipa la escena del sermón. Si las *Memorias* parten de allí como el acontecimiento central y determinante de la biografía de Fray Servando, en *El mundo alucinante* este núcleo originario se remite a la infancia, como si de la niñez proviniese la verdadera fuerza del fraile, el motor de su naturaleza indómita y la razón de su permanente fuga; una pulsión primordial hacia la libertad, plena de imaginación y deseo. Al comenzar el relato por la infancia y concluirlo con la muerte, la novela traza la parábola de un destino que dota de sentido al trayecto de esta vida: Fray Servando viene “del corojal” y hacia allí regresa en el momento de la muerte, este es su fundamento y el sitio de su retirada, su “semilla”.

Notemos por último que aquella primera transgresión del niño consiste en ponerle *tres* rabos a la “o”, de la misma forma que la novela recrea imaginativamente la biografía de Fray Servando desde tres perspectivas distintas, señaladas por el uso de tres personas gramaticales: yo, tú, él. De nuevo la maniobra de transformación supone un gesto de libertad que aumenta con nuevas facetas el carácter fijo y limitado de las versiones dominantes sobre lo real. El juego del niño alude de este modo al propio texto y encierra toda una poética:

Porque no creo que exista una sola realidad, sino que la realidad es múltiple, es infinita, y además varía de acuerdo con la interpretación que queramos darle. Y no creo tampoco que el novelista y el escritor en general, deba conformarse con expresar una realidad, sino que su máxima aspiración ha de ser la de poder expresar *todas las realidades*.
(Arenas 1967: 118-119)

Esta apuesta literaria por la multiplicidad de voces y perspectivas es expresamente antirrealista y antihegemónica en la medida que socava toda voluntad de cerrar el sentido. La contradicción que inicia la novela (“Venimos del corojal. No venimos del corojal”) da pie a esta visión “alucinante” de un mundo enriquecido en sus perspectivas, un mundo que abarca lo que

es, lo que podría ser y lo que se quisiera que fuera. De modo que la espontaneidad de este primer gesto infantil no solamente plantea la matriz de futuras aventuras, sino también remite al propio texto y lo sitúa en un lugar de enunciación al mismo tiempo lúdico, poético y transgresor.

La historia como escenario: “el mundo”

Al componer su imagen de Fray Servando, Arenas recupera y amplía en proporciones hiperbólicas algunos aspectos de la vida del fraile presentes en las *Memorias*, fundamentalmente su desengaño político y su férrea defensa de la autonomía crítica respecto de las instancias de autoridad. El modo deformante, manierista y amargamente cómico de presentar estos aspectos desarticula cualquier pretensión de verosimilitud mimética, al mismo tiempo que fragua una imagen que tiende a constituirse en figura conceptual: Fray Servando es el perseguido, la “víctima infatigable”. Si el efecto realista surge precisamente allí donde se introducen datos superfluos, prescindibles para la construcción del relato (Barthes 1970), aquí sucede más bien lo inverso: todo contribuye a componer la imagen central, el retrato. La repetición de acciones (persecución, encierro y fuga), el énfasis de ciertos rasgos o gestos (Fray Servando en continuo movimiento, sujeto de todos los verbos posibles para representar el desplazamiento en el espacio: saltar, brincar, correr, nadar, volar, etc.) o la construcción de imágenes-emblema (Fray Servando encerrado en una jaula o convertido en gran bola de cadenas) confluyen en el diseño de un perfil paradigmático: el de un héroe en lucha contra la omnipresencia del poder, el mal de la historia. Si por un lado el texto destruye la linealidad del relato histórico, por otro lado la historia, como relato, se tematiza. En su trajinar reiterativo, compulsivo e “infatigable” lo que esta figura revela es justamente que la historia (como acontecer) no constituye una historia (como narración), en la medida en que ese acontecer no señala cambios ni diferencias respecto del pasado, ninguna forma de evolución. En este sentido podría decirse que el concepto de “mundo” inscripto en el título de la novela desplaza y sustituye al de “historia”, dado que el avance y la

transformación, la marcha y el progreso, se anulan aquí para dar lugar a una visión más bien barroca del accionar humano como espectáculo: el “teatro del mundo”, un escenario alegórico con sus figuras fijas, sus máscaras de siempre.

Como corrolato de esta recursividad en el acontecer de la historia, el desarrollo biográfico del fraile muestra en cambio un cierto progreso –valga la paradoja– en el desengaño, un aprendizaje melancólico que dice: el mal está en todos lados y retorna. La figura del camino rige la narración de manera tal que la biografía de Fray Servando bien podría resumirse como un viaje infausto y accidentado por los senderos del mundo, una malhadada “novela de aventuras”.¹³ Esta pérdida de ingenuidad es una forma de caída: el héroe *cae* en el mundo y en su precipitación adquiere un saber que no surge de los libros sino del encuentro con la bajeza humana. La tradición picaresca debe contarse entre los intertextos de *El mundo alucinante* (Willis 2005; Tomás Fernández de Castro 1994: 167-264). Tal como sucede en esta tradición, el relato asume la perspectiva de un sujeto itinerante, arrojado una y otra vez a la intemperie, forzado a emplear “fuerza y maña” –como enseñaba Lazarillo– contra el abuso y la injusticia. El paisaje social de estos relatos es característicamente inhóspito y hostil, puesto que es un paisaje visto desde abajo, según la mirada del vagabundo, el pobre, el andrajoso o el “picaño”, entendido como víctima del juego social y no tan sólo como un timador (Bataillon 1969; Molho 1972). El pícaro no nace como tal: *se hace* en ese camino. Así también en la novela de Arenas el fraile se vuelve ingenioso a fuerza de recibir palos y castigos. “De nada te vale ser cristiano si no tienes un poco de picardía” (EMA: 93) le dice un fraile viejo que resulta ser su doble. La misma lección que luego le da la bruja, cuando le enseña “a abrir los ojos”, a no ser “tan aldeano, tan provinciano, tan humano y tan campechano”, tan “puritano”, “tan inocente y tan paciente, tan poco ocurrente,

¹³ Arenas explicó la ironía del subtítulo: “Todo libro verdadero puede ser leído de innumerables formas. Por ejemplo, *El mundo alucinante* puede ser leído simplemente como una ‘novela de aventuras’. Yo mismo irónicamente le puse esa nota al libro, no sé si el editor la haya respetado. [...] Para mí era algo irónico llamarla una novela de aventuras, pero su lectura en Cuba fue tal que la prohibieron o dijeron que era disidente y que atacaba al sistema” (Barquet 1996: 67).

tan escaso vidente”, a “ver que solamente debes contar siempre contigo, y olvidarte de que tienes amigos sino sólo enemigos” (EMA: 142).

Si la picaresca es el reverso de los géneros idealizantes (su contrario típico es la novela de caballerías), es lógico apelar a ella cuando se trata de mostrar un mundo regido por los negocios del poder. Todos los puntos que jalonan el periplo de Fray Servando prueban la omnipresencia de lo ruin. Hay miseria, desorden, locura e injusticia allí por donde pase, de modo que transitar por esos puntos equivale a confirmar la intuición claustrofóbica de que no hay un afuera posible. Así lo indica de entrada el propio índice de la novela, cuyos títulos diseñan el itinerario del protagonista, un trayecto vasto pero a la vez cerrado que empieza y termina en el mismo punto: México (España, Francia, Italia, España, Portugal, Inglaterra, Estados Unidos, México, La Habana, Estados Unidos), México. Esta clausura del viaje en el punto de partida sugiere la falsa libertad de movimiento del fraile, como si en realidad tan sólo se hubiese ampliado el espacio de la prisión. La figura de la cárcel se extiende a todo el relato mientras que el mundo se presenta empequeñecido, casi de juguete, una especie de máquina escenográfica llena de puertas, ventanas, trampas y tramoyas, un espacio laberíntico por el que Fray Servando se mueve con fantástica agilidad, saltando de un lado a otro, cayendo una y otra vez en los lugares más oportunos o más inconvenientes. Recordemos la salida de Pamplona, el salto prodigioso desde un puente levadizo hasta la blandura del lodazal, a extramuros. O el escape de la cárcel del Morro de La Habana, ciudad aprisionada por un sol que derrite hasta los peces, por donde el fraile circula con energía delirante, lanzándose a las aguas, saltando murallas, corriendo con frenesí mientras es perseguido “por todo el ejército de las condesas, por los soldados y hasta por el mismo gobernador y el arzobispo” (EMA: 260). Las ciudades son el escenario por excelencia de esta locura política. En el París de la restauración monárquica el ejército descarga sus balas contra las ranas que perturban el sueño de los nobles. Roma es la *sancta città* de un *populo corruto* “donde los pobres se cortan pedazos del cuerpo para echarlos a la olla, y donde los ladrones son tan abundantes que cuando alguien no lo es al momento lo canonizan” (EMA:

191). Para presentar Madrid se aprovechan las notas más negativas de las *Memorias*, allí donde Fray Servando describía sus calles tortuosas y sucias, sus monstruosos pobladores, la abundancia de prostitutas, criminales y mendigos. “En España”, dice la novela, “están corrompidos hasta los recién nacidos, y los muchachos, acabados de nacer, en vez de decir ‘mamá’ sueltan una barbaridad increíble, que no se puede ni repetir” (EMA: 117-118).

El mal, que bien puede resumirse en esta imagen: la garra del poder (la garra del malvado León), se proyecta en todos los espacios y deja su marca en los cuerpos. Si la picaresca está ligada a la literatura de locos, mendigos y vagabundos, el Fray Servando de Arenas se enlaza con esa tradición en la medida en que presenta un mundo corrupto según la mirada crítica de un sujeto marginado (Manzoni 2005).

El heroísmo del héroe

Desde este punto de vista la imagen de Fray Servando que Arenas construye se distancia de aquella otra que José Lezama Lima había elaborado algunos años antes en “El romanticismo y el hecho americano” (*La expresión americana*, 1957), un texto que bien pudo ser inspirador para componer la figura del rebelde (de hecho se lo cita al final de la novela) pero cuya visión del personaje difiere en forma notoria. Lezama presentaba allí al fraile como una especie de profeta redentor, “el primero que se decide a ser el perseguido, porque ha intuido que otro paisaje naciente viene en su búsqueda”; aquel que avizora el advenimiento de “la imagen, la isla, que surge de los portulanos de lo desconocido, creando un hecho, el surgimiento de las libertades de su propio paisaje, liberado ya del compromiso con un diálogo mantenido con un espectador que era una sombra” (OCII: 333-334).

Lezama encuentra en Fray Servando al gran precursor de la emancipación americana. Lo ve como una figura simbólica, no simplemente como una cifra de su época, un modelo o un ejemplo, sino como quien verdaderamente encarna el sentido de la historia, la expresa y la traduce. Fray Servando, dice Lezama,

fue “el primer escapado”, “el perseguido”, el primer actor de un drama histórico cuyos escenarios fueron el calabozo, la clandestinidad y el exilio. Seguido por Simón Rodríguez, Francisco de Miranda y José Martí, el fraile mexicano vendría a iniciar un linaje de patriotas en el que Lezama descubre reverberaciones crísticas. Estos héroes, dice, fundaron el futuro con su propia inmolación y dieron lugar así a la tradición americana de “las ausencias posibles”, una tradición de visionarios cuyas acciones y palabras serían los semilleros de un destino al que siempre habría que regresar.

En contraste con esta lectura auspiciosa del hecho americano, la versión de Arenas resulta sombría. Su Fray Servando se presenta como un héroe sumido en la devastación de la historia, no ya quien encarna un destino por venir, “la imagen, la isla, que surge de los portulanos de lo desconocido”, sino quien padece la recurrencia de un mundo adverso y sin memoria. El diálogo imaginario entre el Fray Servando amargo y desengañado del final y el joven poeta romántico José María Heredia acaso sintetiza la compleja amalgama de pesimismo y deseo utópico que hace tan difícil definir la visión del heroísmo en *El mundo alucinante*.¹⁴ En esa especie de contrapunto entre el candor y la experiencia, el cubano Heredia expone una perspectiva similar a la de Lezama en lo que respecta a la misión del poeta como arúspice de la Historia. “[D]e todas las desgracias de la tierra, que son tantas”, dice Heredia, “ninguna es tan terrible como la del poeta, porque no solamente debe sufrir con más vehemencia las calamidades sino que también debe interpretarlas” (EMA: 292); mientras que Fray Servando expresa más bien el desencanto frente a lo que Lezama llamó la “infinita posibilidad”, la creencia en un futuro abierto a lo desconocido, en el posible advenimiento de un tiempo redentor.

Este diálogo no escenifica sin embargo el verdadero antagonismo de la novela. En última instancia, tanto Heredia como Fray Servando comparten la experiencia del destierro y durante su conversación descubren que de hecho ambos por igual han sido olvidados dentro del palacio, desplazados como “cosas in-

¹⁴ Véanse, por ejemplo, las opiniones divergentes de Volek (1985) y Tomás Fernández de Castro (1994).

útiles, reliquias de museo” (EMA: 294), mientras en las calles se desarrolla el gran desfile oficial por la fiesta de Guadalupe. En el balcón desde donde mira el espectáculo, Fray Servando experimenta una serie de visiones que le hacen comprender tanto la falacia del progreso como el papel que le corresponde a un hombre ilustrado como él dentro de un mundo regido por el caos. Las primeras visiones lo transportan al pasado y le presentan episodios de poder y violencia, lo que le demuestra que por más atrás que se remonte, la historia recoge siempre testimonios de sangre y dominación. Otra visión lo proyecta hacia un futuro impreciso en el que alguien, en una habitación rodeada de llamas, cuenta su historia. Fray Servando se aproxima para ver cómo será su final, pero las llamas le cierran el paso. En este punto la novela se abisma: el anónimo escribiente cercado por el fuego bien podría ser Arenas, y ese texto escrito en peligro bien podría ser la novela que leemos. Fray Servando intenta ver cómo será su desenlace pero no lo consigue, tal vez porque esa biografía de la que no se sabe el fin, *que no tiene fin*, se prolonga en este otro texto. Así como Arenas lee a Fray Servando y se identifica con él, de acuerdo a lo que declara al inicio de la novela, en esta inversión especular encontramos a Fray Servando contemplando a su contemplador. El fraile no puede ver cómo termina su historia porque esta, según todos los indicios, no concluye. Prosigue en Arenas y posiblemente en otros lectores y en otros libros. De la misma forma que la historia se repite en su violencia, se repite también el trabajo solitario y resistente del intelectual, situado siempre en un lugar de peligro, insistiendo en la escritura a todo trance. Aislado en su habitación, ese escritor sin embargo no está solo. Alguien lo visita y se refleja en él, lo duplica y continúa.

Pero si las llamas del pasado son las mismas del futuro, ¿qué hacer entonces con el sueño servandino de la revolución, con su anhelo de ruptura y triunfo sobre las miserias del pasado? En una visión posterior el fraile comprende que no es posible llegar a la meta final de “toda civilización (de toda revolución, de toda lucha, de todo propósito)” puesto que no le es dado al hombre “alcanzar la perfección de las constelaciones, su armonía inalterable” (EMA: 303). “[J]amás –dijo en voz alta–, llegaremos a tal perfección, porque seguramente existe algún

desequilibrio” (EMA: 304). La idea de una revolución definitiva se presenta así como una fantasía sublime pero inhumana, lo que completa el sentido de las visiones anteriores e indica qué clase de papel le corresponde al intelectual en este mundo del que se excluye toda posibilidad de plenitud y acabamiento. No se trata evidentemente de propiciar el nihilismo o la amargura ni de reclinarse en el goce de un letargo melancólico. Muy por el contrario: se trata de apostar por un empeño activo y sin tregua, condenado como Sísifo al trabajo sin fin, perpetuo ir y venir entre la esperanza y la exasperación.

Quizás en última instancia aquella isla a la que se refería el ensayo de Lezama sea también ese lugar inalcanzable, imposible para la experiencia humana, aunque necesario como meta final de su deseo. Después de todo no es el autor de *Paradiso* el principal adversario de este argumento sino el metarrelato de la Revolución, el discurso victorioso que declaraba haber cumplido el destino de Cuba y todas sus expectativas emancipatorias, que decía haber arribado efectivamente a la Isla. Es contra este otro gran relato que el pequeño relato de la novela se subleva cuando descomponen el hilo narrativo, cuando desmiente la fe en el futuro, cuando niega el avance o pone el acento en el carácter incesante y solitario de la lucha. A la luz de ese otro texto es posible entender el eco político de la amargura de Fray Servando, cuando desde ese balcón marginal que comparte con Heredia asiste al espectáculo apoteósico de la nueva nación en marcha:

¿Esto es el fin? ¿Esta hipocresía constante, este constante repetir que estamos en el paraíso y de que todo es perfecto? Y, ¿realmente, estamos en el paraíso? ¿Y realmente –dijo ahora alzando aún más la voz de modo que los pararrayos cayeron sobre la estatua de Carlos IV haciéndola pedazos– existe tal paraíso? Y si no existe, ¿por qué tratar de engañarnos? ¿Para qué engañarnos? (EMA: 294-295).

Exterioridad

Lo que presencia Fray Servando desde su balcón es el retorno del pasado, la evidencia espectacular de que la revolución no modificó verdaderamente el orden social de la colonia. La

acusación implícita en este descubrimiento no podía pasar desapercibida a ningún lector cubano. En una entrevista Arenas señaló que el principal motivo por el que *El mundo alucinante* no se publicó en su país tuvo que ver seguramente con el hecho de que “plantea los conflictos de un revolucionario con respecto al sistema que él mismo ha contribuido a implantar y del que se desilusiona a raíz de su institucionalización” (Rozencvaig 1981: 44). No es difícil percibir, en efecto, que todo el sistema de representación de la novela polemiza con la visión oficial de la Revolución Cubana en tanto gesta victoriosa y colectiva. Como indicó Andrea Pagni, ya el título sugiere una contestación burlesca a *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier, a su vez parodiado en la ficción como *El saco de las lozas*. En contra del “racionalismo iluminista” que sería propio del gran novelista, la visión juguetona, fragmentada y “alucinante” de Arenas estaría proponiendo, según Pagni, una libertad narrativa difícilmente aceptable para la seriedad monológica de la historiografía oficial (1996: 146).

La confrontación Arenas-Servando/Carpentier que se perfila de este modo en la ficción describe el antagonismo entre dos figuras de intelectual: la del que se integra al poder y nutre su imaginario (en la novela Carpentier aparece como el autor de “La Gran Apología al señor presidente”) y la del que rechaza ese compromiso desplazándose al exterior del campo oficial. Todo en la novela, como podemos ver, suscribe el segundo modelo. El movimiento incesante de Fray Servando, la profusión de ventanas, puertas y murallas traspasadas, la repetición del salto como acción constante, toda esta administración de los cuerpos y el espacio habla de la fuga a la intemperie como el gesto propio, el único gesto digno del trabajo intelectual. A diferencia de la parsimonia con que el “ya viejo” vate celebraba la monumentalidad del edificio estatal recitando “en forma de letanía el nombre de todas las columnas del palacio” (EMA: 284), Fray Servando escribe con urgencia, accidentadamente, y se desplaza con agitación, elevándose en el aire o aun volando. Su cuerpo, siempre volcado hacia fuera, es ingrátido e insujetable.

La amplitud de esta contienda librada en el terreno de las imágenes y formas retóricas se hace más evidente al confrontar la novela con un texto clave de la literatura revolucionaria cu-

vana: “El socialismo y el hombre en Cuba” de Ernesto Guevara, publicado por la revista *Verde Olivo* en abril de 1965, cuando Arenas escribía *El mundo alucinante*.¹⁵ El programa para la construcción del nuevo orden socialista que el Che planteaba en ese texto bien podría leerse como la distopía satirizada en la novela. Baste recordar el momento en el que el Che declaraba que “[l]a sociedad en su conjunto debe convertirse en una gigantesca escuela” (Guevara 2003: 7), idea ciertamente aterradora para el imaginario de Arenas, que sin embargo es colocada en el centro de *El mundo alucinante* desde el momento en que la acción inicial de Fray Servando, aquella que funda sus otras acciones, consiste justamente en burlar los rigores de la escena didáctica. La fuerte institucionalización de todo el aparato social que el Che propone en su discurso permite entender como contrapartida irónica el encierro claustrofóbico de *El mundo alucinante*. El Che confía plenamente en la capacidad regeneradora y progresista de la máquina institucional:

En la imagen de las multitudes marchando hacia el futuro, encaja el concepto de institucionalización como el de un conjunto armónico de canales, escalones, represas, aparatos bien aceitados que permitan esa marcha, que permitan la selección natural de los destinados a caminar en la vanguardia y que adjudiquen el premio y el castigo a los que cumplen o atentan contra la sociedad en construcción. (2003: 9)

Paraíso institucional ciertamente opuesto al tortuoso laberinto por el que se mueve Fray Servando, un orden maquínico también, aunque siniestramente organizado. Incluso después de la revolución de independencia, cuando la libertad fue supuestamente lograda, la estructura arquitectónica del palacio presidencial donde el fraile se descubre confinado no es más que la proyección de un poder que prolifera y se ramifica, un orden sólido, ya antiguo al nacer, extenso y cerrado (una gran jaula) del que Fray Servando desea salir:

El palacio, como una pajarera rectangular, se derrumbaba a un costado de la plaza Mayor. Es inmenso el Palacio. Por centenares se cuentan sus

¹⁵ El texto se publica por primera vez en la revista uruguaya *Marcha* el 12 de marzo de 1965. En Cuba aparece un mes después, el 15 de abril de 1965.

pasillos y pasadizos, sus cámaras y antecámaras, sus salas, salones y saletas, sus dormitorios altísimos (cada uno con un cuarto para letrinas donde puede descansar un ejército), sus galerías infinitas que desembocan en corredores kilométricos. Y cada uno de estos corredores da a un balcón, y cada balcón a una cornisa volada de hierro, y cada cornisa a una escalera, y cada escalera a una arcada, y cada arcada a un gran patio poblado por nopales legendarios que se yerguen como candelabros furiosos, como falos erectos, como arañas bocarriba. (EMA: 279)

También la imagen del progreso como marcha colectiva hacia un futuro venturoso invierte su sentido en *El mundo alucinante*. Para el Che esta es la figura que resume todo el éxito de la Revolución Cubana:

Así vamos marchando. A la cabeza de la inmensa columna –no nos avergüenza ni nos intimida decirlo– va Fidel, después, los mejores cuadros del Partido, e inmediatamente, tan cerca que se siente su enorme fuerza, va el pueblo en su conjunto; sólida armazón de individualidades que caminan hacia un fin común; individuos que han alcanzado la conciencia de lo que es necesario hacer; hombres que luchan por salir del reino de la necesidad y entrar al de la libertad. (Guevara 2003: 6)

Compárese esta descripción con la procesión que cierra *El mundo alucinante*, donde la marcha ordenada desde el presidente hasta el pueblo, lejos de figurar el avance, muestra más bien el retorno del pasado colonial:

Detrás de la imagen de la Virgen viene la Audiencia, los tribunales todos, los jefes de oficinas, el Consulado, las comunidades religiosas, las cofradías y archicofradías con sus estandartes y guiones con sus cruces y ciriales; y más atrás, el pueblo. Delante, el señor presidente (*ocupando el sitio del virrey*), el arzobispo, el canónigo magistral, el deán, el antiguo cabildo, la nobleza de la ciudad y los particulares convidados. Y al frente, presidiendo todo el desfile, va una danza de indios *como es costumbre hacerlo desde los tiempos de la gentilidad*. Y por encima de todo, las campanas repicando. (EMA: 291, énfasis mío)

Ni Fray Servando ni Heredia forman parte de la columna: miran azorados desde afuera. Tampoco hay una “sólida armazón de individualidades”: la marcha apoteósica del final no agrupa seres racionales que avanzan en conjunto hacia un futuro pro-

misorio, sino muchedumbres que se mueven frenéticamente al ritmo de campanas cuyo sonido es el recordatorio de la vieja y nueva alianza entre la política y la fe. Lejos del avance armonioso liderado por una lúcida vanguardia, vemos aquí una atropellada y violenta masa de cuerpos sometida a los fastos del poder. La figura de la marcha, imagen por excelencia del movimiento progresista, se ve así degradada al nivel de la farsa y el grotesco. En esos mismos años Carpentier reclamaba una nueva novelística “épica” que mostrara el triunfo de los “grandes bloques humanos” que lucharon y luchan por la justicia y la libertad. “Grandes acontecimientos se avecinan”, anunciaba con optimismo, “y debe colocarse el novelista en la primera fila de espectadores” (1984a: 29). Pero si el lugar de Arenas es el mismo de Fray Servando –un sitio lateral y crítico, exterior a la marcha y descreído de su avance–, la visión de la novela dista mucho de cumplir con las demandas narrativas del autor de *El siglo de las luces*. El tema de las multitudes movilizadas aparece en varios textos de Arenas como un tópico directamente ligado al imaginario político cubano, como se puede ver en dos cuentos que de algún modo resumen su experiencia en la Cuba revolucionaria: “Comienza el desfile” (1965), sobre los inicios de la Revolución, y “Termina el desfile” (1980), donde Arenas vuelve a mostrar el carácter brutal de las aglomeraciones humanas, en este caso para contar cómo una multitud se reúne no ya para luchar por el bien común sino para lograr la salida del país.¹⁶

Entre el cuerpo cerrado y organizado del poder y el cuerpo brutal y pasivo de las masas, Fray Servando se presenta como un cuerpo en fuga. No sólo porque se aparta del poder sino porque huye también de su propio cuerpo. Las peripecias de este cuerpo se describen profusamente: Fray Servando salta, corre, trepa, cae, se mueve en forma prodigiosa, es golpeado, vapuleado, abierto, sufre el hambre y convive con alimañas. Pero esta exposición de la experiencia física no tiene como finalidad poner en escena las funciones biológicas o las apetencias fisiológicas del fraile. El héroe no come, no duerme, no descansa, no parece tener apetitos (excepto –nueva provocación– un reprimido apetito homosexual). Su visita a los jardines del rey, en el capítulo xiv,

¹⁶ Ambos cuentos fueron publicados en el libro *Termina el desfile* (Arenas 1981).

revela cómo las delicias corporales son de hecho el escenario de una domesticación perversa. Allí Fray Servando descubre todas las formas de la impotencia humana: cortesanas que se destruyen agotadas de placer, droguistas ensimismados, inconformes que saltan maniáticamente de un lugar a otro, hombres y mujeres que se hunden en mares de semen o se entregan a la melancolía del hastío carnal, personas que desean estérilmente lo imposible. En los jardines del rey, sitio digno de la fantasía quevediana, todo goce deriva en la esclavitud. De allí que el movimiento de Fray Servando sea también dirigido hacia el exterior de la propia corporalidad: huye del apetito para salvar el deseo. “Por eso echaste a correr”, se dice a sí mismo al escapar del padre Terencio, “pues bien sabes que la maldad no está en el momento que se quiso disfrutar sino en la esclavitud que luego se cierne sobre ese momento, en su dependencia perpetua” (EMA: 48). Este cuerpo que en definitiva se desmaterializa, que pierde carnalidad en la reiteración de su descalabro, termina convirtiéndose en metáfora. Congelado en ese gesto de fuga, Fray Servando adquiere volumen conceptual, se cristaliza como emblema de una voluntad sin límites o, para decirlo con la misma metáfora de la novela, se transforma en cifra de una voluntad que *salta* por sobre todo límite que se le imponga. Fray Servando no come, no duerme, no descansa, no goza sino a través de lo que produce a todo trance: discursos, palabras, ideas. Allí está su deseo, en el acto de hablar, escribir y manifestarse por la voz. Esta es la fuente de su erotismo y el acto que rompe con toda impotencia. Fray Servando pertenece al único jardín que el rey esconde y no le muestra: el de “los irreverentes, los ofendidos, los que en definitiva se cogerán el mundo” (EMA: 137). En esta salida por la acción del que *coge*—no del que *es cogido*— se revela el carácter agresivo del héroe, y por intermedio suyo, la violenta voluntad soberana del texto.

Epílogo

Si los detalles no cuentan, si las menudencias provistas por los libros de historia, las enciclopedias y las biografías no pueden hablar de lo que realmente importa de esta vida, entonces

lo que vale es la máscara, aquello que representa al ausente, su alegoría. Una serie de figuras va componiendo esta imagen que desde un principio Arenas se aplica a sí mismo: el niño castigado por el maestro, el fraile perseguido, el escritor junto a las llamas, el cautivo entre las ratas, el preso que rompe sus cadenas, el que huye del rey, el que reniega del palacio presidencial y sus venerables columnas. El salto, la trampa, el vuelo ligero o desesperado. El gesto detenido a fuerza de repetirse. Tales son las figuras o las poses que hacen intemporal a Fray Servando y contribuyen a componer el propio mito del escritor. Más allá de su posible concreción como hecho real, la figura del intelectual perseguido y enfrentado al poder es diseñada en esta novela de 1966 como un perfil paradigmático, perfil que luego veremos prolongarse en el autorretrato de Arenas y que tal vez deba leerse como su temprano modelo, un incipiente y productivo ideal del yo.

10. Ponte (i). Por un Martí menor

Para soportar a Martí es preciso destruirlo,
hay que reírse de él, burlarse, tirarlo a choteo
A. J. Ponte, “El abrigo de aire”

En su libro de ensayos y memorias *La fiesta vigilada* (2007), Antonio José Ponte recuerda la pobre impresión que le dejó el monumento conmemorativo de la antigua muralla de Berlín en su visita a la capital alemana. Lo describió como un objeto tosco, desagradable: “un amasijo cuyo único valor consistía en haber sido fabricado con pedazos del Muro: chorrearon concreto y las piedras quedaron apesadas como trozos de almendra de un turrón” (2007: 208).

Ponte estaba en Berlín como invitado en un ciclo de conferencias que incluía aquella sesión fotográfica. Debía dar su testimonio como escritor del viejo bloque socialista, y parte de ese testimonio, al parecer, consistía en el registro de esa imagen que lo situaba frente al monumento del imperio destruido, sugiriendo quizás una especie de contraste entre el pasado y el futuro. Ponte desliza este recuerdo sin extenderse en las esperadas reflexiones, como si fuera tan solo un punto más del itinerario, y sin embargo casi toda su obra se podría leer en función de este breve pasaje. Aquel “amasijo” sin belleza, cuya única función era recordar el colosal derrumbe de la Unión Soviética a fines de los años ochenta, no es un punto indistinto en el mapa personal de un escritor que nació apenas cinco años después del triunfo de la Revolución Cubana, que creció en el escenario de la Guerra Fría, que vivió las consecuencias del colapso soviético en Cuba y que se ha definido, con sarcasmo y melancolía, como un “ruinólogo”, un estudioso de la caída lenta pero inexorable de la arquitectura que fue escenario de la historia cubana durante el último medio siglo.

Luego de publicar *La fiesta vigilada*, un ensayo que analizaba sin concesiones distintas circunstancias de la vida bajo un régimen autoritario, Ponte tomó la decisión de emigrar de Cuba definitivamente. Al salir de su país tenía en su haber una

notable producción poética, ensayística y narrativa. Contemporáneo de la generación de escritores conocida en Cuba como los “novísimos”,¹ empezó a publicar sus primeros textos entre las décadas del ochenta y noventa, cuando el país atravesaba una de sus crisis institucionales y económicas más profundas. La desarticulación del campo socialista afectaba entonces no solo la estabilidad del país, sino también el tejido interno de sus relaciones intelectuales. La iconoclasia de los novísimos, el “antilirismo” de los poetas más radicales y el enfoque crítico del “nuevo ensayo”² fueron algunas expresiones del malestar cultural que durante aquellos años potenció transformaciones en el discurso literario y abrió nuevas formas de sociabilidad intelectual en el complejo panorama de la diáspora. Para Margarita Mateo Palmer (1995), los narradores de este momento representaron la irrupción del pensamiento posmoderno en Cuba, ya sea porque discutieron la validez de los “grandes relatos” o porque atacaron sus modelos narrativos, éticos y estéticos, instalando en la ficción aquel universo social que la moral del Estado había proscrito a partir de los años sesenta y setenta: adictos, lúmpenes, jinetas, roqueros, homosexuales. Según Jorge Fornet, estos escritores fueron a su vez “los primeros narradores posrevolucionarios”, porque no vivieron el encantamiento inicial de la Revolución, y en consecuencia no fueron afectados por sus frustraciones. En su periodización, Fornet los presenta como una generación escéptica:

Cabe aplicarles la frase de Egidio de Asís que Luce López-Baralt utilizó como epígrafe de su edición de la obra de San Juan de la Cruz: “Vi a Dios tan de cerca que perdí la fe”. De modo semejante, esta generación vio y vivió el tránsito de una sociedad en el momento en que ésta comenzaba a mostrar su rostro menos noble. Y su fe padeció las consecuencias. (2007: 90)

¹ Así fue identificado en Cuba un grupo de escritores que empezó a publicar a fines de los ochenta. El término surge de la antología de Salvador Redonet, *Los últimos serán los primeros*, La Habana, Letras Cubanas, 1993. Para un estudio de esta generación, véase Valle (2000).

² Los novísimos fueron calificados como iconoclastas. El carácter “antilirico” de la poesía de los noventa fue un rasgo particular del programa estético del colectivo *Diáspora(s)*, en el que Ponte tuvo una participación lateral. En cuanto al “nuevo ensayo”, véase Rojas (1996).

Si lo que estaba perdiendo legitimidad a finales del siglo XX era fundamentalmente una concepción de la historia, es comprensible que la literatura revisara sus propias maneras de narrar e imaginar el tiempo histórico. Esto puede afirmarse en general de la literatura contemporánea occidental, pero Cuba ofrece una situación particular en tanto siguió sosteniendo el proyecto revolucionario y su metarrelato emancipatorio. La descripción del clima generacional de los noventa que trazan Margarita Mateo Palmer y Jorge Fornet revela hasta qué punto el desmoronamiento del bloque socialista constituyó un hecho definitorio para la cultura cubana, no solo por la grave crisis económica ocasionada por la pérdida del apoyo soviético –el llamado “Período Especial”–, sino también por el descrédito del régimen comunista y la acentuación del aislamiento cubano. Los novísimos fueron efectivamente “nuevos” por cuanto plantearon una ruptura con formas de narración y representación modeladas por el proyecto revolucionario. El hecho de que sus textos dieran lugar a sujetos históricamente rechazados por la doctrina oficial indica la devaluación del ideario “humanista” defendido por el Estado, así como la caída del discurso utópico orientado a la formación del hombre nuevo.

Dentro de este marco, Ponte ha sido uno de los escritores cubanos que más sistemáticamente pensó, reescribió y minó el campo discursivo de la “construcción” del socialismo, en el cual el Estado oficia como arquitecto del futuro. De acuerdo con Ponte, el reverso de este discurso prospectivo fue el congelamiento de la vida social dentro de estructuras inamovibles que fueron consumiéndose a sí mismas. Antes de *La fiesta vigilada*, donde la ruina es un motivo dominante,³ Ponte publicó en España la novela *Contrabando de sombras* (2002), cuyo escenario principal es el cementerio de La Habana, un espacio absolutamente privado de futuro. Ya había escrito otros textos también alusivos a un tiempo detenido y fantasmal: el libro de poemas *Asiento en las ruinas* (1997), los cuentos de *Corazón de skitalietz* (1998) y *Cuentos de todas partes del Imperio* (2000), que contiene su relato más conocido, “Un arte de ha-

³ Véase “Un paréntesis de ruinas” (Ponte 2007: 141-204).

cer ruinas”. Desde entonces, Ponte se ha convertido en uno de los más célebres escritores de la crisis socialista. En sus textos, las marcas de la historia y la corrosión del tiempo se tornan tangibles, pero no en virtud del relato retrospectivo que busca sentido en el pasado, sino a través de los vestigios de ese pasado convertidos en documento, “amasijo”, testimonio material. Hay una dimensión que podríamos llamar “arqueológica” en esta comprensión de la experiencia histórica como acumulación de restos. En este capítulo voy a analizar esta poética de los restos practicada por Ponte, pero no desde el punto de vista de sus objetos o motivos de interés, sino de sus propias acciones como discurso crítico. Me concentro en un aspecto que no ha sido suficientemente considerado por otros lectores: el carácter corrosivo, deconstructivo y en última instancia demolidor de este programa literario que se plantea como una ciencia de la ruina. En efecto, Ponte no se limita a adoptar la actitud contemplativa del ensayista que sopesa y estudia, sino que al reflexionar sobre los restos de ese mundo que presenta en un estado agonizante, colabora a su vez con el derrumbe de los principios que lo sustentan. Su ensayo sobre Martí, “El abrigo de aire” (1999), en el que Ponte literalmente propone “destruir” la monumentalidad del mito, ilustra muy bien este aspecto corrosivo de su proyecto literario.⁴

Escribir: derruir

En la etimología de la palabra “ruina” está la idea de caer: *ruere* significa literalmente precipitarse o lanzarse hacia abajo

⁴ Además de “El abrigo de aire” Ponte escribió otros dos ensayos sobre Martí: “Ese anacrónico Martí” e “Historia de una bofetada”, ambos disponibles en *La Habana Elegante*: http://www.habanaelegante.com/Archivo_Marti/Marti_Ponte1.html y http://www.habanaelegante.com/Archivo_Marti/Marti_Ponte2.html. “El abrigo de aire” apareció por primera vez en el periódico *Crónica dominical*, México D.F., 19/09/1999, n° 142. Dos años después se publicó en Argentina en el libro editado por Mónica Bernabé, Antonio José Ponte y Marcela Zanin, *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana*, Rosario, Beatriz Viterbo. En el 2002 Ponte lo volvió a publicar junto con otros textos en *El libro perdido de los origenistas*, México, Aldus. Aquí cito de *El libro perdido de los origenistas*, Sevilla, Renacimiento, 2004.

con violencia, y *ruina*, en latín, es hundimiento o derrumbe.⁵ De modo que la ruinología –neologismo de Ponte– podría pensarse no solo como una reflexión acerca de los restos caídos de ciertos edificios o instituciones, sino también como una producción de fracturas en el orden del discurso y la representación. Ponte desarrolla ambos aspectos de la idea a partir del instante en que considera la gran ilusión revolucionaria desde el punto de vista de su derrota, y elabora una escritura crítica en diálogo con la doctrina oficial (Basile 2009).

Como señaló Rafael Rojas en un texto sobre el entusiasmo sesentista, la Revolución Cubana “ofreció al pensamiento occidental un espectáculo de ideas, sumamente aprovechable desde cualquier latitud, y se convirtió en lugar de peregrinación para múltiples intelectuales de las más variadas corrientes socialistas” (2009a: 25). La Cuba de los 60, dice Rojas, generó una especie de “república sentimental” que dio una dimensión cosmopolita al discurso revolucionario, no solo suscitando encendidas adhesiones, sino también, podemos agregar, instituyendo el entusiasmo como tópico del discurso público. Más allá de los conocidos lemas que inflamaron los discursos oficiales con opciones radicales y exclamaciones de triunfo, pueden encontrarse ejemplos de esta convencionalización retórica del entusiasmo en textos aparentemente menos políticos, como los ensayos y conferencias de Alejo Carpentier, que, casi invariablemente, concluían con llamados a la acción y anuncios de un futuro pleno.⁶ Ese entusiasmo que fue la marca por excelencia del utopismo sesentista se constituyó en un *locus* retórico capaz de definir posicionamientos e identidades ideológicas. La confesión pública de Heberto Padilla, de 1971, es un caso manifiesto de esta imposición disciplinaria al discurso público y el lenguaje literario. Con insólita jactancia en un texto de autoinculpación, Padilla confesaba allí su “triste prioridad” como poeta de la amargura:

⁵ Para esta y otras referencias etimológicas me baso en Segura Munguía (1985).

⁶ Incluso en un texto de tema literario como “Lo barroco y lo real maravilloso”, Carpentier introduce el giro profético en clave estética: “Seremos los clásicos de un enorme mundo barroco que aún nos reserva, y reserva al mundo, las más extraordinarias sorpresas” (1984b: 126). Véase al respecto el capítulo “Barroco americano” en este libro.

La poesía cubana del comienzo de la Revolución, la misma que yo hice en etapas breves [...] era una poesía de entusiasmo revolucionario, una poesía ejemplar, una poesía como corresponde al proceso joven de nuestra Revolución. Y yo inauguré –y esto es una triste prioridad–, yo inauguré el resentimiento, la amargura, el pesimismo, elementos todos que no son más que sinónimos de contrarrevolución en literatura. (Casal 1971: 84-85)

El pesimismo no es aquí por supuesto un simple estado del ánimo, sino un posicionamiento específico ante el entusiasmo histórico de la doctrina oficial. En el caso de un escritor como Ponte, no existe desde ya esta clase de optimismo, pero tampoco podría hablarse de un “desencanto” frente al fracaso de la Revolución, ya que no muestra nostalgia alguna por lo que en otro momento fue una atrayente esperanza, sino la directa suspensión de toda expectativa respecto del futuro. Esta abstención de expectativas, así como la contención de los énfasis y los ataques directos al régimen político, se ven a su vez proyectados en su particular disciplina estilística. Rafael Rojas, próximo a Ponte en varios aspectos,⁷ destacó su originalidad en este sentido: “Si nos preguntáramos, seriamente, cuántos escritores con estilo hay en una literatura tan vasta como la cubana, por ejemplo, nos asombraría la parquedad de la respuesta. Es cierto, todos los escritores tienen estilo, pero *un* estilo, personal y discernible, sólo muy pocos” (2009b: 121). Para Rojas, Ponte estaría entre esos pocos, y una de las claves de esta personalidad estilística, me gustaría sugerir, reside en ese gesto esquivo ante lo sentimental. En una declaración sobre el proceso de escritura de *La fiesta vigilada*, Ponte explicó que su voluntad de “frialidad” encontró la forma adecuada en la ironía: “lenguaje en clave utilizado menos por temor al castigo político que al castigo de hacer una obra de denuncia, chatamente política” (Bernabé 2009: 252). Ese estilo “apacible hasta lo frío” (*ibíd.*) no constituye sin embargo un in-

⁷ Rojas (1965) y Ponte (1964) emigraron de Cuba en desacuerdo con la política estatal. Ambos formaron parte del staff de la revista *Encuentro de la cultura cubana* (Madrid 1996-2009), cuyo propósito fue nuclear voces de adentro y afuera como un órgano de reunión. Desde Cuba se acusó a esta revista de representar los intereses “anticubanos” de EE.UU. (cf. sitios como Eured o La Jiribilla), acusación frecuente en los enfrentamientos del Estado, de la que Rojas y Ponte han sido muy críticos.

tento de aplacar o contener su violencia crítica, sino más bien de refinarla. La defensa que hizo Ponte en su momento de Julián del Casal (1993),⁸ el poeta esteticista que la crítica oficial contrapuso al “apóstol” Martí, retorna en esta voluntad de dandismo polémico, en el que se puede ver un enfrentamiento deliberadamente impasible al discurso apasionado y maniqueo tanto del Estado socialista como de sus detractores. Ponte se ha propuesto no escribir textos “chatamente” políticos, no porque haya evitado la cuestión, sino porque aquí lo político pasa primordialmente por el uso oblicuo, reflexivo y crítico del lenguaje.

Es lógico entonces que el ensayo dedicado a José Martí, el héroe nacional que Fidel Castro convirtió en autor intelectual de la insurgencia revolucionaria,⁹ sea uno de los textos en los que Ponte despliega con mayor acidez esta retórica erosiva. El hecho de atreverse a discutir la imagen institucionalizada de Martí es algo más que un gesto de irreverencia. Es un acto de repudio a su entronización como centro de la historia y efigie omnipresente en cada espacio público y privado de la vida nacional.¹⁰ Quizás Ponte tuviera presente –no lo sabemos, pero lo podemos imaginar– aquellas fotos que recorrieron el mundo luego de 1989, mostrando la desproporcionada relación de tamaño entre los hombres que celebraban la caída del antiguo régimen y la estatuaría colosal, aunque vencida, del estalinismo. Ya desde su título “El abrigo de aire” sugiere el juego entre lo pesado y lo etéreo, lo grande y lo pequeño, lo vacío y lo lleno,

⁸ Con motivo del Centenario de la muerte de Julián del Casal en 1993, la revista *La Habana Elegante* publica un número especial. Allí Ponte contribuye con “Casal contemporáneo”, un ensayo luego recogido en *El libro perdido de los origenistas* (2002), en el que Ponte reflexiona sobre la vigencia de la obra casaliana, particularmente en el marco de la impugnación oficial de su esteticismo.

⁹ Fidel Castro, *La historia me absolverá*, discurso de 1953.

¹⁰ Escribe Ponte en “Historia de una bofetada”: “José Martí es una termoelectrica y una biblioteca enorme. Es la más alta orden gubernamental y una radio que ataca al gobierno que entrega esa orden. Es un aeropuerto y un montón de avenidas. Es el centro del parque en pueblos y ciudades. Es la dispersión de frases suyas que se repiten incesantemente. Es el dinero que circula con su efigie. Es el primer nombre propio que se menciona en la actual Constitución de la República Cubana: aparece cuando ya han pasado, en anteriores cláusulas, una masa anónima de aborígenes suicidas, de esclavos rebeldes, de criollos levantados en armas, de obreros, campesinos y estudiantes”. Tomado de “Archivo Martí”, *La Habana Elegante*, s/f, http://www.habanaelegante.com/Archivo_Marti/Marti_Ponte2.html.

lo muerto y lo vivo. La ambivalencia es uno de los recursos principales del ensayo. ¿Qué significa, por empezar, la metáfora del título? ¿Quiere decir que el abrigo es “de aire”, es decir inmaterial, o que lo es el cuerpo al que abrigo, el cuerpo de Martí? Si el abrigo es etéreo, hay una paradoja evidente, dado que el aire no alberga. Pero si lo es el cuerpo, la imagen cobra a su vez un giro espectral, porque estaría sugiriendo la presencia de un ser desvanecido, tal vez un fantasma. En este ensayo, Martí es evocado sucesivamente por ese abrigo y ese cuerpo. El movimiento de las metáforas impide que el símbolo se fije como una unidad, por lo que la imagen pierde transparencia y solidez, quedando arrojada, por así decir, a los efectos equívocos del lenguaje. Esta perspectiva material, anti-idealista y en cierta forma anti-romántica de la representación, se hace explícita al final del ensayo, cuando Ponte deja en claro que el propósito de su texto ha sido “tirar” al héroe “a choteo” y de-sublimarlo: “He querido hundirlo (gravedad contra aire) en la pelea temporal de las literaturas, de la que ningún autor escapa. Y que salga de allí solo lo que está vivo” (2004b: 134). La metáfora del hundimiento apunta simultáneamente al carácter estatuario de Martí como objeto de culto, y a su constitución en verbo encarnado. Se trata de que el símbolo se rompa y caiga desde esa elevación idealizada hacia el “grave” y bajo orden material, o sea al plano de la arqueología histórica, la confusión babélica del lenguaje y la guerra infinita de las interpretaciones. Este es el objetivo expreso del ensayo, de modo que analicemos algunas de sus estrategias.

El héroe empequeñecido

En sus escasas veinte páginas –delgadez que también apuesta al estilo “menor”–,¹¹ el ensayo de Ponte contradice los mecanismos discursivos que han producido esta sublimación de la figura heroica. El adjetivo *sublimis*, vale recordar, habla de aquello que se dirige “de abajo hacia arriba” o está “situado en lo alto, suspendido en el aire” (Segura Munguía 1985). Para la alquimia

¹¹ Sobre la circulación en Cuba del ensayo de Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Kafka, por una literatura menor* (1975), véase Díaz (2002).

mística la sublimación consistía en purificar los cuerpos con el fin de liberarlos de su caída original en el tiempo y la materia, procedimiento que “El abrigo de aire” burla al invertir la idealización martiana, al tiempo que denuncia, tácitamente, el costado teológico de la política estatal, cuyo ateísmo hace uso, sin embargo, de principios fideístas. El objeto del ataque no es entonces tan solo el abuso de una retórica anacrónica (la del melodrama martiano), sino la utilización de un imaginario mitificador para *cubrir* (y aquí empieza a cobrar sentido la metáfora del título) los intereses en definitiva temporales (o sea bajos) que la sustentan. De allí que una de las primeras estrategias del ensayo sea privar a Martí del aura martiana. Su envoltura cultural es reemplazada en “El abrigo de aire” por otra mucho más prosaica: el sobretodo *real* que Martí solía vestir en sus últimos años de vida.

De las cinco partes del ensayo, la primera y las dos últimas siguen el rastro de aquella prenda. Ese abrigo del que se habla al comienzo del texto no es ciertamente un abrigo cualquiera, sino el que Martí llevó a la casa de la familia Baralt el 31 de enero de 1895, el mismo día en que salió de viaje hacia Santo Domingo para encontrarse con Máximo Gómez. O sea que se trata del abrigo que Martí llevaba justamente antes de partir hacia la guerra donde encontraría la muerte. Al parecer, según las memorias de Blanche Zacharie de Baralt, Martí se dejó olvidado el saco en aquella casa. “Haberlo dejado allí”, deduce Ponte, “y salir como una flecha al frío de enero en New York, dice mucho del ánimo de Martí en aquella mañana” (2004b: 120). Una lectura simbólica de este episodio podría ver en aquel abrigo olvidado las señales de la grandeza martiana: su desdén por el cuerpo, su libertad de espíritu, la preeminencia del ideal o incluso el anuncio del sacrificio próximo. Pero el ensayo de Ponte se limita a deslizar una modesta inferencia sobre su posible estado de ansiedad. El abrigo olvidado no se convierte en un emblema dentro de un relato enhebrado por sucesivas prefiguraciones, sino en un testimonio del paso de Martí por aquel lugar, en aquella hora; es apenas una huella, un objeto museable, la vestidura vacía de un cuerpo ausente. Llegar a él no es por lo tanto alcanzar la presencia martiana, sino detenerse exactamente en el punto en que esta presencia se fuga.

El abrigo puede entenderse entonces como una metáfora de las capas que median entre ese Martí fugitivo y la huella de sus pasos. La noticia de su existencia nos llega a través de las memorias de Blanche (*El Martí que yo conocí*) citadas por Ponte, de modo que, para nosotros como lectores, el abrigo no es otra cosa que un signo dentro de un relato. ¿*Subsiste*, en algún lugar, esa famosa prenda? Ponte imagina un posible derrotero a partir de la narración hecha por el mexicano Artemio Del Valle Arizpe al abate González de Mendoza en 1955.¹² Según este relato, Pedro Henríquez Ureña, que había conservado un abrigo de Martí, se lo olvidó a su vez en casa de Alfonso Reyes, quien se lo prestó a Del Valle Arizpe cuando este lo visitó en Madrid. Pero aquí la narración pasa al registro de la comedia:

Un día, mientras [Del Valle Arizpe] cruza un puente, en medio de una pelea de perros, el abrigo recibe tremendo desgarrón. Sin tardar un minuto, como si se tratara de una herida en cuerpo propio, quien lo viste corre hacia su hotel y lo entrega a zurcir a quien toma por una de las camareras.

Hasta aquí llega la historia del abrigo martiano. Lo que sigue es un enredo donde la camarera del hotel no es la camarera del hotel y el abrigo desaparece o, mejor, entra a la historia de gente sin historia. (Ponte 2004b: 132)

Lo que interesa no es el abrigo real sino su valor como metáfora. El sobretodo sucesivamente olvidado, pasado de mano en mano, rasgado, convertido en presa de perros y finalmente en botín de camareras dentro de un episodio picaresco, es por un lado la versión cómica –en estilo *humilis*, bajo o vulgar– de lo que podríamos entender como la “investidura” sagrada del héroe¹³ y, por otro, una metáfora de los caminos imprevisibles

¹² Su fuente es la carta publicada en *Vuelta*, México, n° 215, 1994, pp. 65-66: “De Artemio del Valle Arizpe al abate González de Mendoza”. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/hemeroteca/revista-vuelta/vuelta-n-215-octubre-1994>.

¹³ La asociación implícita en “El abrigo de aire” entre la vestidura martiana, su *in*-vestidura como figura de poder y la amenaza que esto implica, se refleja en el hecho de que el término latino *investio* significa tanto “vestir” como “adornar”, “rodear” y “cercar”. De allí que los términos “investidura” y “embestida” se encuentren etimológicamente relacionados (Segura Munguía 1985).

y por momentos absurdos de la historia. La deriva laberíntica y la continua postergación de una existencia incognoscible dan a su vez cierto clima borgeano al texto. El abrigo se nos hurta constantemente, al igual que Martí. Martí y el abrigo son los dos enigmas del ensayo: inhallables en otro lugar que no sean los textos, a su vez susceptibles de manipulación, olvidos y robos. Textos y restos son, en más de un sentido, equiparables.

Pasiones del cuerpo

El ensayo hurga en los documentos entre los que se disemina la imagen martiana, no con la perspectiva del hermeneuta sino con la del detective. Persigue su pista a través de testimonios, lo muestra en situaciones domésticas o en la calle, como un “hombrecito” que “camina a pasos cortos, rápidos y nerviosos” o que, según cierto testigo, suele andar ensimismado, envuelto en un abrigo que le queda grande, portando bajo su brazo “un montón de periódicos y manuscritos” (Ponte 2004b: 120-121). Este Martí chiquito y apresurado tiene algo de clown, algo chaplinesco. Se lo presenta frágil y enternecedor, se lo reduce brutalmente en escala. El abrigo que lo envuelve y le queda grande cobra entonces, junto con el efecto cómico, un nuevo significado. Sugiere que el aura, la investidura heroica de Martí, es acaso un suplemento excesivo que impide llegar al cuerpo real, que lo encubre y lo borra, convirtiéndolo en nada, o en aire.

Con un movimiento contrario al de la sublimación, Ponte reclama el retorno al cuerpo de Martí. En la tradición idealizante de sus representaciones (una tradición que Martí mismo pone a circular en vida)¹⁴ el cuerpo del héroe es glorificado como recinto del espíritu. Sobre este fondo reverencial que espiritualiza la carne y en consecuencia la niega, Ponte compone un personaje más bien regido por las pasiones del cuerpo y un psiquismo algo torturado. Se detiene en un rasgo que resulta incluso indecoroso para un héroe: Martí, según algunos indicios, sufrió una lesión testicular por el encadenamiento padecido durante su

¹⁴ Véase Ette (1995).

presidio juvenil. El dato casi bochornoso bien podría haber sido discretamente olvidado. Pero si Martí lo ha dejado registrado en algún lugar –como sugiere “El abrigo de aire”¹⁵ no fue sino para alimentar la dramaturgia de su cuerpo lacerado. El texto de Ponte quiere mostrar el carácter en efecto *edificado* de esa imagen, destacando sus ribetes candorosamente literarios. Recupera así, por ejemplo, la noticia de que Martí hizo fundir uno de los eslabones de aquellas cadenas presidiarias para fabricarse un anillo sobre el que hizo grabar la palabra *Cuba*. “Ahora que tengo un anillo de hierro’, cuentan que dijo, ‘debo hacer obras férreas” (Ponte 2004b: 121).

Ponte lee con ironía lo que para Martí era parte de un texto moral, y en vez de recuperar la grandeza del símbolo, pone el acento en sus debilidades humanas: un narcisismo acentuado, un goce en la flagelación y cierta megalomanía. El desdén por el cuerpo y la imposición de una disciplina ascética no están por otro lado reñidos con el sentimentalismo exuberante del *fin de siècle*. “Estaría emparentado”, arriesga Ponte, “con la época monástica en que Casal leía a Kempis, se envolvía en un sayal y tenía sobre la mesa una calavera” (2004: 122).

Un Martí no del todo ajeno al universo decadentista habría acuñado entonces el retrato moralizante del asceta enamorado de la patria. Esta lectura escandalosa, a contrapelo de la imagen oficial, efectivamente rompe el carácter absoluto del héroe: lo trae a la contingencia, lo coloca en una específica estructura de sentimientos, lo sitúa en el reverso del ideal como un sujeto con pasiones, debilidades, neurosis. Lo vuelve mortal y pasible de escrutinio.

La doble naturaleza del símbolo

Para comprender mejor la magnitud de esta provocación sería necesario leer el ensayo de Cintio Vitier, *Ese sol del mundo*

¹⁵ En nota, Ponte aclara que la hipótesis de la lesión testicular fue tomada de Miguel Oviedo, *La niña de New York. Una revisión de la vida erótica de José Martí*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992. En cuanto al sentido de las heridas presidiarias de Martí como estigmas o incisiones iniciáticas, véase Manzoni (1995).

moral (1975), donde la exaltación de Martí alcanza uno de sus puntos de intensidad mayor: identificando al héroe con el sol, símbolo clásico de gloria y poder, Vitier no solo le atribuye todos los rasgos de la luz, sino que le asigna un lugar preeminente como origen y medio del entendimiento cubano.

El proyecto de interpretar las esencias nacionales a través de la historia y la literatura fue asumido por Vitier desde su participación en el grupo *Orígenes* durante las décadas del cuarenta y cincuenta. Fue entonces cuando publicó su famoso ciclo de conferencias *Lo cubano en la poesía* (1958), que no solo pretendió ser un minucioso ensayo de crítica literaria, sino también una respuesta a la “frustración” política y moral de Cuba, mediante la interrogación de su lenguaje poético, entendido románticamente como recinto del ser nacional. Católico sin afinidades marxistas en un comienzo, integrado al proyecto socialista después, Vitier intentó en *Ese sol del mundo moral* conciliar su visión cristiana de la historia con el materialismo dialéctico de la Revolución triunfante. Compuso así este relato teleológico de la “eticidad” nacional, según el cual la historia de la isla podría entenderse como el despliegue de cierta razón inmanente, anunciada primero por Martí y concretada luego de 1959 por la Revolución:

De lo que se trata aquí [dice Vitier en el prólogo del libro] es solo de señalar aquellos momentos claves en el proceso de forja de la nacionalidad que denotan un fundamento y una continuidad de raíz ética, es decir, una creciente, dramática y dialéctica toma de conciencia. En el punto focal de este proceso –que desde luego, si no es toda la historia, es su porción más lúcida y edificante– se sitúa la figura de José Martí, uno de aquellos hombres “acumulados y sumos”, como él llamó a otros, que llevan en sí la agónica rectoría moral de sus pueblos. En su discurso con motivo del vigésimo aniversario del asalto al Cuartel Moncada, Fidel Castro dijo de Martí: “En su prédica revolucionaria estaba el fundamento moral y la legitimidad histórica de nuestra acción armada. Por eso dijimos que él fue el autor intelectual del 26 de julio”. Es ese “fundamento moral”, con sus antecedentes premartianos y sus vicisitudes hasta nuestros días, lo que va a constituir el centro y norte de nuestra pesquisa. (Vitier 1995: 9)

El Martí de Vitier es símbolo encarnado, plenitud de la nación, “verbo” en el sentido teológico del término: una palabra sin con-

tingencia, pura realización del ser. Aquí el sol no es simplemente una metáfora. Martí *realmente* es la luz, la razón, el *logos* cubano.

En el prólogo de *El libro perdido de los origenistas*, volumen que incluye “El abrigo de aire”, Ponte explica que su interés en el origenismo surgió, entre otras cosas, como respuesta a la síntesis católico-marxista de Vitier. *Ese sol del mundo moral* era un ensayo que manifiestamente forzaba la lectura de la historia cubana y en particular la del propio pasado origenista, para hacerlas coincidir con la ideología del Estado, contribuyendo así a la cristalización de los mitos oficiales y a la perpetuación de su relato. Así como se había constituido un Martí expurgado y monolítico, ahora, según Ponte, eran los escritores de *Orígenes*, e incluso un poeta tan inasible como José Lezama Lima, los que empezaban a ser depurados por el cedazo oficial, razón por la cual era necesario intervenir como “buen celador de museo” y resguardar tanto la disposición de los textos como la libertad de las interpretaciones.¹⁶

De allí que “El abrigo de aire” esté concebido como una intervención polémica en el terreno del ensayismo crítico, en muchos aspectos coincidente con el libro de Rafael Rojas *José Martí: la invención de Cuba* (2000), que también proponía regresar a los textos de Martí “después de olvidar la pesadumbre del mito”.¹⁷ Entre las contribuciones contemporáneas al sostenimiento de este mito, el ensayo de Vitier se destacaba por la ampulosidad de su relato, como puede verse en esta descripción de la inmolación martiana a imitación de Cristo:

¹⁶ Ponte no fue el único escritor que en los noventa reaccionó contra la reinención oficialista del origenismo. En el “Coloquio sobre Orígenes” realizado por Casa de las Américas en 1994, varios discursos fueron pronunciados en este sentido. La revista *Diáspora(s)* publicó dos de ellos: “Olvidar Orígenes” de Rolando Sánchez Mejías y “Orígenes y los ochenta” de Pedro Marqués de Armas (Cabezas Miranda 2013a: 190-192; 193-194). Para tener un panorama amplio y documentado sobre las reacciones críticas frente al origenismo, véase Díaz (2005). En cuanto a la manipulación viteriana de la memoria origenista, véanse los aportes de Remedios Mataix (2013) y César Salgado (2013).

¹⁷ El libro de Rojas no solo coincide con el ensayo de Ponte en su carácter polémico sino también en su fecha de aparición: fue publicado en Madrid por la editorial Colibrí en el año 2000. Entre fines de los noventa y principios del siglo XXI, fueron intensos los ataques a la sacralización martiana.

Con este hombre, a través de su “voz conmovida que nos conmovía”, como dijera Varona, Cuba y América parecían abrirse a todas las posibilidades y sobreponerse a todos los fatalismos. Su estirpe era otra vez la de Viracocha, la del Padre Amalivaca, la de Quetzalcóatl, pero su crear un ejército de las piedras, regar la semilla de la América nueva o llegar a ser “el señor que se crea a sí mismo”, tenían lugar en la historia, en *nuestra* historia. La poesía encarnaba; lo imposible era posible.

La bala que lo mató en Dos Ríos pareció decir otra vez: no: basta de ilusiones, la historia es otra cosa. Y continuaron las batallas. Pero el radiante sol de mayo frente al cual cayó en combate según lo había anunciado (“¡yo soy bueno, y como bueno/ moriré de cara al sol!”), era, exactamente, el que los nahuas llamaron Sol del Centro: “ese sol del mundo moral” que *ya no dejará de vigilar nunca como una “pupila insomne”, sobre la Isla.* (1995: 92, énfasis mío)

Vitier continuamente apela a imágenes de la naturaleza para naturalizar a su vez la concepción de una unidad metafísica entre el héroe y el cosmos. Aquí Martí es el principio vital, pero también el ojo que custodia las visiones, tan presente en la vida nacional que resulta invisible dado que es la condición misma de toda visibilidad.

Las implicancias autoritarias de esta imagen están referidas en el ensayo de Ponte por medios similares aunque ligeramente transformados. Ahora, en lugar del sol, la metáfora es el aire, y el papel de Vitier le es dado a otro reconocido poeta originista, Eliseo Diego, concuñado del autor de *Lo cubano en la poesía* y, como él, católico integrado a la doctrina oficial. Según la anécdota referida en la segunda parte del ensayo, Diego fue visitado en cierta ocasión por dos jóvenes escritores –entre los que suponemos estaba Ponte–, a quienes les preguntó qué autores leían. Nerviosos, los jóvenes recurrieron a un nombre que supusieron irreprochable y dijeron “Martí”, a lo que Diego les contestó: “Yo les pregunto cuáles autores leen, no cuál aire respiran” (Ponte 2004: 124).

Todo “El abrigo de aire” es una respuesta a la amenaza implícita en esta contestación. Porque ¿cómo llamarse “cubano” si no se habita esa atmósfera? Y en todo caso ¿cómo tomar a la ligera un elemento tan indispensable como el aire? ¿Cómo, en fin, atreverse a no respirar? O más aún: ¿cómo situarse *fuera* del espacio aéreo?

El punto clave en la filosa respuesta de Diego es la sustracción de Martí del orden humano. En tanto verbo encarnado, “aire” o “luz”, Martí no puede ser considerado un escritor entre otros. No puede ser objeto de crítica, o de historización, dado que en su palabra residiría la plenitud ontológica de Cuba. Leído a través de la advertencia de Diego, todo el ensayo de Ponte revela ser una sofisticada denuncia del uso totalitario de las imágenes. Porque, como es obvio, este “abrigo de aire” que cifra en más de un sentido el legado de Martí, no abriga ni airea sino que oprime y sofoca, al mismo tiempo que engaña con su falsa transparencia. La metáfora del sobretodo –la investidura como círculo empíreo: el abrigo *total*–, no es otra cosa finalmente que una respuesta al uso autoritario de la figura martiana por parte del Estado.

Ponte trabaja en este texto como el mitólogo de Roland Barthes: haciendo visible el lenguaje naturalizado de la ideología, tan presente y cenital como el sol, tan ubicuo como el aire. “Al fin y al cabo”, concluye el ensayo, “ideología y aire tienen esto en común: que llenan cada vacío, que tratan de ocuparlo todo, de estar en todas partes” (2004: 130). Para el Barthes que en 1956 publicaba *Mitologías*, este metalenguaje era la ideología burguesa: “Estadísticamente, el mito se encuentra a la derecha”, escribía (1980: 245). El trabajo de exploración y deconstrucción que podemos ver en distintos ensayos de Ponte, desde su lectura de la ciudad en *Un seguidor de Montaigne visita La Habana*, la gastronomía cubana en *Las comidas profundas* o el mito martiano en “El abrigo de aire”, muestra sin embargo la complejidad de estas ubicaciones ideológicas. Situarse a la izquierda, en una perspectiva como la suya, sería colocarse en un punto negativo respecto del poder, en la fractura de sus imágenes y en una relativa y difícil exterioridad. De hecho en esto consiste buena parte de su trabajo: en deshacer ese discurso que las instituciones del Estado, a fuerza de “ocuparlo todo”, han convertido en naturaleza.

Del Ojo del Centro a la mirada espectral

En cierto punto de “El abrigo de aire” Ponte refiere otra evocación de Martí. En ella lo vemos libre de urgencias, como de-

tenido en un tiempo vacío. Está solo, en la sala de una casa en Nueva York, con el abrigo echado sobre los hombros, “las mangas caen vacías a los lados de su cuerpo y tiene muy abiertos los ojos, fijos, concentrados en algo lejano” (Ponte 2004: 122-123). Una niña entra a la sala y huye asustada, impresionada por esta imagen, y no es para menos: en esa pose Martí parece muerto, vaciado de sí mismo. La estampa no solo desvaloriza un cuerpo que ha sido siempre imaginado como pura voluntad, sino que invierte la perspectiva martiana. Ya no vemos a través de su mirada, ni somos capturados por el encantamiento de sus visiones, sino que únicamente se nos permite observar la enigmática abertura de sus ojos, acaso en una implícita invitación a salir de su espacio visual como espectáculo profético. Si en la concepción apostólica del héroe, el cuerpo y la escritura son borrados para proyectar únicamente su visión, aquí, a la inversa, se nos propone considerar el acto mismo de mirar. Se pone en primer plano, no la iluminación que desciende de un sol o “pupila insomne”, sino al ojo que mira desde cierto lugar, con cierta perspectiva, bajo ciertas condiciones.

Sin duda esto podría haber sido dicho de otra manera. Pero lo notable de “El abrigo de aire” es que rompe con el mito al mismo tiempo que deconstruye los mecanismos de producción y reproducción del poder. La figura del aire asociada al abrigo permite a la vez *pensar* y *romper* con ese espacio creado en torno de Martí. Permite pensarlo porque lo re-presenta, lo pone ante los ojos como aquello que, justamente por ser invisible, es necesario exhibir. Permite romperlo porque, una vez colocado allí, desmonta el microcosmos discursivo que bajo su aparente benevolencia solar abriga una voluntad de poder. La metáfora del aire apunta por lo tanto al centro mismo del trabajo de invisibilización del mito, no solo para mostrarlo, sino para materializarlo, invertirlo y “hundir” al símbolo eternizado en “la pelea temporal de las literaturas”. El ensayo se sirve para ello del mismo lenguaje con el que polemiza, y encuentra así una respuesta al interrogante sobre cómo construir una voz que no resulte atrapada por la lógica binaria del adentro/afuera, el aire o el vacío, con que un pensamiento totalitario distribuye las posiciones y las identidades. Su respuesta consiste, digámoslo una vez más, en *salir* de la ideología rompiendo *por dentro* su

discurso. Esto supone una politización de la escritura (politización que no necesariamente tiene que ser explícita: es parte del juego retórico), así como una lucha por el dominio del propio lugar de enunciación. Tener “estilo” no sería entonces simplemente alcanzar una personalidad literaria. Sería también, como vemos ahora, definir una posición, adoptar una pose, habitar cierto espacio.

11. Ponte (ii). Un arte de la ruina

En su voluminoso libro *Cuba o la lucha por la libertad* (1971), Hugh Thomas advirtió que el nacionalismo cubano debe gran parte de su fuerza al extraordinario desembolso de recursos económicos y humanos exigidos por las guerras de independencia durante el largo siglo XIX. Ese cruento proceso, escribía en 1971, “creó un fuerte espíritu nacionalista que, desde entonces, nunca ha muerto del todo, aunque a menudo se haya encendido bajo auspicios muy curiosos” (Thomas 1974: 357). Desde el triunfo revolucionario de 1959, la defensa de ese espíritu ha sido uno de los argumentos más sólidos para encauzar la política interna de Cuba. El llamado a cerrar filas contra la amenaza que representa el vecino del norte fue una constante del discurso político oficial. En las últimas dos décadas del siglo XX, este discurso de defensa se fortaleció ante el hecho decisivo de la desaparición del campo socialista. Al mismo tiempo que en otros países se imponían visiones críticas de los nacionalismos, en la Cuba postsoviética, ampliada por la diáspora, varios intelectuales comenzaron a asumir la tarea de analizar y descomponer ese gran relato de la identidad construido desde el siglo XIX, ahora recuperado por la visión oficial.

Un grupo de ensayistas entre los que se encuentran Rafael Rojas, Iván de la Nuez, Rolando Sánchez Mejías, Víctor Fowler y Antonio José Ponte, comenzaron a realizar esta labor de revisionismo a fines de la década del ochenta. En un texto publicado en el primer número de la revista *Encuentro de la cultura cubana* (1996), Rafael Rojas describió este programa como una tarea generacional que no solo implicaba una “relectura” de la narrativa nacional, sino también la producción de nuevas formas de escritura:

Desde finales de los años 80 se viene escribiendo, en Cuba, un nuevo ensayo de la nacionalidad. El nacimiento de esta escritura quizás sea el reverso intelectual de una crisis en el orden simbólico de la Revolución. Los valores, los símbolos, las ideas, las prácticas y las instituciones del socialismo cubano experimentan un severo reajuste. La revisión de la forma histórica actual del Estado, que ha sido presentada –teleológi-

camente– como el completamiento político de la identidad cultural, suscita una relectura de la nación misma. (1996: 43)

Rojas desliza la hipótesis de que “tal vez sea el ensayo –y no la poesía o la narrativa– la composición que más se acerca a formular una poética generacional, por esa promiscuidad literaria, esas facultades centáuricas, que Alfonso Reyes veía en este género” (1996: 43). La hipótesis es al mismo tiempo un acto de legitimación, dado que ella misma promueve ese retorno a la escritura política dentro de un campo intelectual que durante mucho tiempo había cancelado el debate de ideas.¹ De los nombres mencionados aquí como parte de este giro ensayístico, me interesa en particular el de Antonio José Ponte, no solo porque sus ensayos son un buen ejemplo de esa libertad de la que habla Rojas, sino porque toda su producción refleja esa “promiscuidad literaria” que navega entre la reflexión, la narración y la poesía.

Uno de los grandes temas que vuelven una y otra vez en la obra de Ponte es el de la presencia absoluta del Estado en cada aspecto de la vida pública y privada. En su caso, como en el de Rojas, esa denuncia de la crisis es a su vez una forma de legitimar las acciones que agrietan el poder, ya que la propia escritura de Ponte contribuye al desmoronamiento de los regímenes simbólicos impuestos desde la autoridad, mediante una minuciosa descomposición de sus grandes metáforas. Ponte se colocó a sí mismo, junto con Reinaldo Arenas y Virgilio Piñera, en lo que definió como “la tradición del No”, una tradición de la disidencia que rescata aquellos momentos en los que la cultura asume una ética de rechazo a la normatividad. “Un país, un nacionalismo, son soportables solo si cobijan también lo negador, las destrucciones. Un país y un nacionalismo no pueden ser proyectos monolíticos”, dice Ponte (2004: 112).

¹ Rojas comienza su texto refiriéndose a la falta de un espacio intelectual autónomo en Cuba: “Hablar, hoy, de grupos intelectuales en Cuba, de una ciudad letrada, es aferrarse a una ficción estéril. Desde *Lunes de Revolución* o el primer *Caimán Barbudo* no ha existido en la isla eso que Ignacio Manuel Altamirano llamaba una *República de las Letras*” (1996: 42). Justamente por esto, *Encuentro de la cultura cubana* pretendió constituir la plataforma de un campo intelectual emergente, como se hace ver en el texto de presentación y en las declaraciones del primer número.

Gran parte de su obra puede leerse desde el ángulo de esta crítica al poder. Una crítica que no se fija tanto en sus expresiones más obvias, sino en sus figuras y mecanismos. El tono distanciado y lacónico, irónico y punzante de Ponte, acompaña una tópica centrada en la reflexión sobre la construcción de espacios sujetos a ley. La arquitectura, la cartografía y diversas formas de distribución del territorio (público/ privado, oficial/ no oficial, visible/ invisible) constituyen el objeto privilegiado de sus ensayos y ficciones. Tono y tópica conforman una escritura gestada a contrapelo del discurso dominante, en rebeldía con su “dominio” en tanto ejercicio de poder absoluto sobre las diversas áreas de la vida humana.

¿Pero qué significa esta predilección por los diseños del espacio, los planos, edificios, ciudades y mapas, cuando se trata, en definitiva, de ajustar cuentas con la historia? Esta pregunta se puede responder a través de uno de los textos más conocidos de la narrativa de Ponte en los noventa, “Un arte de hacer ruinas” (2000). Este cuento plantea un cruce de las formas del espacio con las del tiempo a través de un examen de las marcas del poder en la arquitectura de la ciudad. Se trata de un relato en el que la ficción se complementa con ciertas ideas desarrolladas por Ponte en sus ensayos, de manera que bien se puede leer como una forma híbrida de ensayo y ficción en la que la historia se materializa como construcción política.

Geografía literaria

Resulta notable el hecho de que casi no existan rastros de la naturaleza en la narrativa de Ponte. Su mundo es enteramente político: describe el orden de la “polis”, la ciudad o la *civitas* cubana. *Cuentos de todas partes del imperio* (2000)² es un ejemplo de esta visión abstracta del espacio. Compone, como explicó Ponte, un mapa textual (una especie de libro-mapa) dentro del cual el cuento “Un arte de hacer ruinas” no solamente destaca

² Primera edición: Angers, Delatour, 2000, con ilustraciones de Ramón Alejandro. Aquí trabajo con la edición de Fondo de Cultura Económica (2005), prologada por Esther Whitfield.

por encontrarse exactamente a la mitad, sino por cumplir a su vez la función de un “centro arquitectónico”:

Ese cuento está en el centro del libro y es el único en que todo sucede dentro de Cuba. Los demás textos son referencias a viajes o peripecias de cubanos por el mundo. El único que se concentra en el corazón del Imperio, si ese Imperio irónico existiera, es “Un arte de hacer ruinas” [...] el centro arquitectónico del libro. Es un poco una interrogación sobre el destino arquitectónico de La Habana. [...] De hecho, *Cuentos de todas partes del imperio* es el libro en el que más he pensado después de haberlo escrito, es el único que he deseado ampliar. Será que uno no funda una ciudad por gusto; Tuguria está fundada y ahora hay que darle vida. Entonces tengo que regresar a ella (Rodríguez 2002: 184).

Ponte equipara la arquitectura del libro a la de un supuesto “imperio” cubano, cuyo centro estaría en La Habana, de la misma forma que el “corazón” del libro se encuentra en este cuento. La palabra “arquitectura” es empleada en varios sentidos a la vez: hace referencia al armado del texto, en primer lugar, pero también a la estructura física de la ciudad y a la forma política del país.

La referencia a un “imperio” está cargada de ironía. En principio porque atribuye a Cuba el incómodo término que identificó a su enemigo histórico, el imperialismo norteamericano. En segunda instancia porque ese imperio alude al gran espacio dominado por el campo socialista. En su reseña del libro, Rafael Rojas (2006) no dejó escapar este detalle y recordó la asociación establecida en el siglo XIX entre las nociones de imperio y decadencia. El tópico de la decadencia de los grandes imperios en este caso alude al colapso soviético, tema muy presente en el libro de Ponte. Solo que aquí el centro no es Moscú sino La Habana, de modo que ese irónico imperio cuyo “corazón” se encuentra en la Isla, se refiere, con otra vuelta de tuerca irónica, al ámbito creciente y expansivo de la diáspora insular. La forma que Ponte da a su libro –un centro con cuatro extensiones hacia el exterior– esquematiza esa metáfora de Cuba como centro difusor de migraciones.

Al imaginar este territorio ampliado, Ponte parece cuestionar la idea sostenida por el más duro nacionalismo revolucionario

de que los verdaderos cubanos son los que permanecen fieles a su tierra, como si las costas del país fueran el límite físico de la identidad. A juzgar por “Las lágrimas del congrí” y “Por hombres”, los primeros cuentos del libro, la pertenencia no es para Ponte una condición de la geografía, sino de los cuerpos y su memoria. Son los afectos los que responden al sabor de un plato familiar en las remotas regiones de la URSS, o los que pese a todas las inconveniencias no se pueden resistir al encanto de la erótica cubana, a su lenguaje secreto y perversamente familiar. No hace falta ningún discurso de la nacionalidad para convencernos de que las ataduras de estos cuerpos son profundas. Es casi una fatalidad, un amor inevitable o insensato el que lleva a los dos primeros protagonistas de regreso a su tierra. El frío del exterior –siempre helado, lejos, en algún punto del Norte– o sus caminos laberínticos, sin rumbo, hablan de la tristeza del desarraigo y, en el caso del segundo cuento, también del imposible retorno feliz. “Inmóvil como una estatua”, la protagonista de “Por hombres” se detiene aterrada en la frontera, atraída por un loco deseo de la patria (la tierra de los padres, los hombres) que sabe mortal. Haciendo contrapeso, los dos cuentos finales del libro ofrecen visiones complementarias de esta ilusoria vastedad geopolítica. En “A petición de Ochún”, un desesperado enamorado de origen chino se interna en África para conseguir un corazón de elefante que le traiga de vuelta el amor de su mujer. El horizonte se amplía: “La ciudad se extendía más allá del Barrio Chino, el país se alargaba en cuanto se cruzaran los límites de la ciudad” (Ponte 2005: 79), y sin embargo la escena sigue siendo estrecha, ya que el enamorado no puede ir más allá de lo que le permiten las guerras cubanas en África, donde encuentra finalmente el camino de vuelta a su país aunque ya sin vida, muerto por desertor. “El verano en una barbería”, último relato de la serie, presenta una imagen inversa del espacio. Aquí, como en *Las mil y una noches* (citado al comienzo y al final del libro, de forma que todo aparece como una apelación a la fantasía en tiempos de peligro o desesperación), se cuentan historias para evitar la acechanza de la muerte, solo que en este caso las narraciones de viajes y maravillas no son otra cosa que la fuga imaginaria de un país vigilado, pequeño, semejante a una prisión. La imagen de Cuba como un “imperio” derramado

por el mundo ciertamente amplía las fronteras de la nación, y es en este sentido una refutación del esencialismo insularista. Pero a la vez describe ese territorio como un área confusa y difícilmente habitable, ya sea porque la pobreza o el hastío empujan a salir, porque la salida se vive como un desalojo o porque se teme tanto la intemperie como el ahogo interior. Se diría incluso que este imperio es una vasta zona fronteriza entre la imposibilidad de estar adentro y la de permanecer afuera.

Un centro de tinieblas

En la entrevista antes citada, Ponte confiesa su fascinación por la literatura inglesa colonial y la literatura imperial austro-húngara, puesto que ambas tratan “de modo muy natural” el tema de las minorías y el extranjero. En la misma conversación habla a su vez de La Habana como el “corazón” del imperio cubano, y a lo largo de estos cuentos se puede ver que utiliza varias veces la metáfora del corazón como centro o punto de mayor profundidad. En “A petición de Ochún”, como vimos, el corazón no solamente es el símbolo del amor, sino también una ofrenda y un objeto sagrado. Es para llegar a él que el protagonista se interna en la selva africana, travesía que el cuento describe utilizando la misma metáfora del centro-interior: “Envolto en la piel y protegido por su amuleto, se adentraba cada vez más en *el corazón del continente*” (Ponte 2005: 86, énfasis mío). Incluso sin tener presente la entrevista donde Ponte habla de su interés por la literatura colonial, se podría advertir en esta cita el eco posible de la novela de Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas* (1902), la cual narra el viaje de un representante comercial del imperialismo británico hacia la “Estación Interior” del excéntrico Kurtz, o lo que él llama “el corazón” de África. Esta novela ha sido estudiada como un documento de la visión imperialista de Occidente sobre el “continente negro” (Said 1996; Arendt 1998). Pero en el caso de Ponte, ese “corazón” africano donde el cubano encuentra la muerte no por manos desconocidas, sino por la propia ley marcial de su país, es también, de alguna manera, el reencuentro en las regiones más improbables con lo que Guillermo Cabrera Infante solía

llamar “el largo brazo de Fidel”. Es la vasta geografía política de la *civitas* cubana, la extensión “imperial” de su Ley.

La Ley (esa ley) tiene su punto de origen en la ciudad que centraliza la vida política del orbe cubano y que a su vez es escenario del cuento que está en el centro del libro, “Un arte de hacer ruinas”, enmarcado a izquierda y derecha por la misma cantidad de textos. Si los ecos de *El corazón de las tinieblas* son menos probables en este cuento, hay por lo menos una paradoja fundamental que los dos relatos comparten y que vale la pena recordar. Así como en la novela de Conrad el adentramiento de Marlow en la selva es, al mismo tiempo, una exposición de la lógica imperialista en su dominación del territorio y un inquietante descubrimiento de que las oscuridades que se suponen exclusivas del “continente negro” están en el corazón mismo de la empresa occidental (empresa que Marlow lleva hasta el extremo), de la misma forma, el cuento de Ponte describe el adentramiento del protagonista en el “corazón” de la ciudad, punto en el que se revela el momento de verdad (o el secreto, como vamos a ver) de la “polis” cubana.

Para comprender esto es necesario hacer un resumen del cuento. La historia comienza cuando un joven estudiante de urbanismo se dirige a un viejo profesor en busca de tutoría para una tesis sobre las barbacoas en la ciudad.³ Cuando el profesor le pregunta el porqué de tan curioso tema, el joven le responde anticipando aquello que finalmente va a descubrir: que la ciudad crece “hacia adentro”. El tutor lo invita a su departamento para discutir la “idea valiosa” y así dan comienzo a la investigación que llevará al protagonista hasta el sórdido submundo de Tuguria, la ciudad enterrada. Al igual que las barbacoas que amplían el espacio hacia adentro, la escenografía por la que el personaje transitará desde el momento en que inicia su investigación será cada vez más parecida a las *carceri* de Piranesi, un espacio que se abisma hacia su interior. El propio departamento del tutor tiene el aspecto de una cueva detenida en el tiempo, con sus ventanas cerradas y su acumulación de

³ En Cuba se llama “barbacoa” al tablado colocado en el interior de las habitaciones para abrir un entrepiso y ampliar el espacio. La difusión de esta práctica es una señal de la crisis habitacional de La Habana.

objetos y antigüedades. “Todo era misterioso”, dice el narrador: ruidos extraños, movimientos sin explicación, objetos o dichos enigmáticos sugieren algo acechante, como si un gran secreto llenara el aire de sobreentendidos. El escenario se vuelve asfixiante y laberíntico a medida que el estudiante avanza en su investigación. El tutor lo lleva hasta el domicilio en ruinas del ex profesor “D”, que ha escrito un voluminoso estudio sobre la “tugurización” de la ciudad, titulado *Tratado breve de estática milagrosa*. Como el tutor, D vive entre recuerdos atesorados y él mismo parece una reliquia de otro tiempo. Sin embargo, la relación dura poco porque un nuevo derrumbe da muerte al profesor, y tanto el tutor como su discípulo comprenden que también ellos están en peligro de ser aplastados. Las fuerzas amenazantes tienen nombre: son los “tugures” que van saqueando y demoliendo edificios. Pero detrás de ellos hay otros más poderosos para quienes la amenaza proviene, a la inversa, del conocimiento que estos urbanistas han desarrollado secretamente sobre la ciudad y su macabra ingeniería. El *Tratado breve de estática milagrosa* se pierde entre las ruinas como un libro maldito. Muere también el tutor, tras un dudoso infarto, y el estudiante abandona su tesis. Todo parece llegar a su fin, pero la historia continúa. Después de cierto tiempo el joven se cruza con el inquilino del fallecido tutor y comienza a perseguirlo atraído por una vaga sospecha. La persecución lo lleva hacia un túnel por el que ambos descienden hasta llegar a Tuguria, “la ciudad hundida, donde todo se conserva, como en la memoria” (Ponte 2005: 73). No sabemos qué sucede luego del descenso, pero sí que de alguna forma el estudiante logra salir, puesto que estamos leyendo el texto que retoma el proyecto inconcluso del profesor D: la escritura de un libro titulado *Un arte de hacer ruinas*.

Algunos han leído este cuento como una crítica de lo que José Quiroga (2007) llamó el “desmantelamiento” de Cuba durante el Período Especial.⁴ Coincido con esta lectura, pero creo que habría que complementarla con una referencia a la acción que a su vez realiza el texto, es decir, al hecho de que *también* la ficción atenta contra las estructuras en tanto mina el orden

⁴ Véase también Gómez (2010), Whitfield (2009) y Morán (2009).

secreto que rige la ciudad. Lo que efectivamente *cae* en este cuento, junto con los muros y los edificios, es el gran secreto de Tuguria, el plan maestro de la “polis”, y esto no es obra de esos misteriosos personajes llamados tugures, sino de la propia ficción, en la medida en que esta persigue ese momento de verdad en el que la ciudad muestra su doble cara. A través de un trabajo de investigación que va pasando de lo académico a lo policial y de lo policial a lo político, el personaje de este cuento descubre una realidad escrupulosamente resguardada. Este tipo de intriga que supone una trama de acuerdos ocultos que el protagonista logra descubrir, responde a lo que Ricardo Piglia llamó la “ficción paranoica”, un tipo de ficción en la que no existe un solo criminal sino “una gavilla que tiene el poder absoluto” y donde “nadie comprende lo que está pasando” dado que todo el ambiente está cargado de sospechas (2010: 284). Si bien Piglia elaboró su teoría pensando en el capitalismo, el sistema de vigilancia de los países del campo socialista logró durante el siglo XX una sofisticación difícilmente superable (Ponte 2007).

El estudiante de “Un arte de hacer ruinas” comienza su investigación con una simple pregunta sobre la estática de los edificios, e inadvertidamente ingresa en una compleja trama de secretos cuyos alcances son imprevisibles. Es la curiosidad del estudiante la que atenta contra aquellos que gobiernan la ciudad desde la penumbra, de modo que el protagonista inicia, sin habérselo propuesto, un enfrentamiento desigual entre su voluntad de saber y la voluntad de poder de la propia ciudad, en la medida en que esta funciona como un artefacto de control y vigilancia. El mayor peligro para esa estructura (dado que la ciudad es el teatro de una voluntad ubicua) es el conocimiento que el estudiante y sus maestros han desarrollado sobre las leyes secretas de la ciudad, en especial sobre el hecho de que se encuentra montada sobre un inmenso sótano interior, una ciudad secreta que crece en la medida en que la otra disminuye. En el “corazón” de este vasto “imperio” cuyo mapa se traza en el libro de Ponte se encuentra una capital sostenida sobre un fundamento hueco, tan yerto y desprovisto de esperanza como la ciudad fantasma de Bethmoora que se menciona en el final, la ciudad olvidada “cuyas puertas baten en el silencio, golpean

y crujen en el viento, pero nadie las oye” (2005: 73). La cita del cuento “Bethmoora” del escritor angloirlandés Lord Dunsany⁵ conecta la ficción de Ponte con el lejano territorio de la fantasía gótica, acaso el modelo de esta metrópoli tugarizada, que no es utópica ni solar, sino que ha sido diseñada como un gigantesco castillo en ruinas.

La doble ciudad

Kafka es una referencia visible en “Un arte de hacer ruinas”. No solo por la trama laberíntica en la que el personaje se ve envuelto, sino por la forma en la que se construye ese espacio cargado de simbolismo. Hannah Arendt subrayó la importancia de la metáfora arquitectónica en novelas como *El proceso* o *El castillo*. Estas figuras del orden estratificado y compartimentado, tan características de la ficción kafkiana, implican un ejercicio de abstracción equivalente al del arquitecto que diseña los planos de un edificio:

Del mismo modo que quien desea construir una casa o evaluar su estabilidad debe trazar primero un plano del edificio, Kafka, por decirlo así, dibuja los planos del mundo existente. El plano de una casa, comparado con la casa en sí, resulta, por supuesto, muy “irreal”, pero sin él no habría sido posible construirla, sin él no se pueden reconocer las paredes maestras y los pilares a los que la casa debe su estructura real. (Arendt 1999: 187)

Es por esto que para Arendt la literatura de Kafka no apunta al realismo sino a la verdad, la “estructura real”, en tanto busca las reglas ocultas en esos “planos del mundo existente”.

¿Qué esperaría Ponte que reconozcamos en su maqueta de La Habana? Ante todo, la duplicidad. La doble faz de la urbe “de arriba” y “de abajo”, visible y oculta. No obstante, el sentido de la duplicación está lejos de reducirse a una lectura simple. Po-

⁵ “Bethmoora” fue publicado por Lord Dunsany (1878-1957) en 1910, en su volumen de cuentos *A Dreamer's Tales*: Londres, George Allen & Sons. José Ortega y Gasset lo publicó en la Biblioteca de Revista de Occidente con el título *Cuentos de un soñador* (Madrid 1924) y desde entonces ha tenido varias reediciones.

demos, por un lado, deducir que en la figura de los tugures se está denunciando cierto accionar del Estado en relación con lo que podríamos llamar el “hurto de la memoria”, tema que tanto preocupó a Ponte y que motivó la escritura de ensayos como los de *El libro perdido de los origenistas* (2002) o *La fiesta vigilada* (2007). En este sentido, Tuguria, la ciudad hundida “como la memoria”, sería el nicho a donde van a parar los bienes incautados por el sistema, allí donde podríamos encontrar no solo el *Tratado breve de estática milagrosa*, sino también las páginas perdidas de la historia no-oficial y todo lo que ha sido enterrado en el subsuelo de la conciencia colectiva.

Por otro lado, la idea de un “arte”, al introducir la presencia de un artifice, desmiente la posibilidad de que *lo caído* sea un mero producto del tiempo. En el ensayo “Un paréntesis de ruinas” de *La fiesta vigilada* y en el documental *La Habana: arte nuevo de hacer ruinas*, de Florian Borchmeyer y Matthias Hentschler (2006), Ponte expone su teoría de la guerra inventada, según la cual el primer responsable de ese paisaje devastado es el propio Estado socialista que legitimó su poder con el argumento de la amenaza exterior.⁶ En este sentido, la duplicación de la ciudad “de abajo” sería una metáfora de la duplicidad discursiva de un sistema que se perpetúa a costa de la destrucción física y simbólica del cuerpo urbanístico y social.

Necrópolis, ciudad fantasma: La Habana-Tuguria del cuento, así como la del documental que lleva casi el mismo título, es un lugar paralizado en el tiempo, condenado a una inmovilidad mortuoria.⁷ Esta suspensión del futuro, que en el texto se expre-

⁶ “Jean Paul Sartre no se equivocó al conjeturar que, de no existir los Estados Unidos de América, la revolución cubana se los habría inventado. La proximidad norteamericana (proximidad que es peligro) es incesantemente recordada en las alocuciones revolucionarias. Y, para un pensamiento así, La Habana es menos ciudad viva que paisaje de legitimación política” (Ponte 2007: 204). Según Esther Whitfield, esta teoría fue formulada por primera vez por la artista Tania Bruguera en su obra “Memoria de la posguerra” (Whitfield 2009: 78).

⁷ Esta fue también la visión de Florian Borchmeyer: “En el momento que llegué a Cuba, en 1997, se notaba que eso había despertado cierta esperanza [se refiere a la parcial apertura económica de los noventa]. Observé un cierto nivel de desenfado en la población. Como todos estos pasitos hacia una apertura de la sociedad fueron corregidos por otros pasitos atrás, se creó ese ambiente de inmovilidad y se estableció un gran nivel de frustración en la población. Quiere

sa como encierro y fuga interior hacia una especie de sepulcro urbano, refleja el vacío histórico experimentado en Cuba luego de la caída del bloque soviético y la rearticulación del discurso estatal en relación con sus nuevas prioridades. Fue entonces, en los difíciles años noventa del Período Especial, cuando el gobierno renovó su nacionalismo y llevó adelante una política de revisionismo histórico que reintegró al sistema de la cultura autores antes relegados, tales como José Lezama Lima, Virgilio Piñera o incluso Julián del Casal. En este marco volvieron a cobrar influencia algunos antiguos poetas de la revista *Orígenes*, como Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego y Ángel Gaztelu, quienes durante los años setenta comenzaron a manifestar su adhesión a la ideología del gobierno, del que antes se habían mantenido alejados. En una entrevista de 1982 con Enrico Mario Santí, aquellos origenistas expresaron su arrepentimiento frente a lo que consideraban como un “error” y una “limitación” de los años 40 y 50: el haber mantenido una fe exclusivamente poética que descreía de la lucha armada como vía de transformación política. “Fuimos culpables de escepticismo, de descreimiento”, dice en la entrevista Eliseo Diego (Santí 1984: 182), casi citando las palabras del Che contra la “culpabilidad” de los intelectuales en “El socialismo y el hombre en Cuba”.

El interés de Ponte en el origenismo comenzó cuando el grupo liderado por Lezama fue reinterpretado y recanonizado a la luz del ideario oficial, según explica el propio autor en el prólogo a *El libro perdido de los origenistas* (2002). Surgió como respuesta a la censura que no solo sustraía ciertos nombres o textos del archivo nacional, sino que administraba las interpretaciones y ejercía poder sobre el sentido de los textos: “Porque la verdadera pérdida del libro no está en su desaparición, en su censura. Llega, no cuando los inquisidores ordenan la fogata, sino en el momento en que frases entresacadas de esos libros negados, pasan a formar parte del sermón de los inquisidores y fortalecen la digestión de la ortodoxia” (Ponte 2004: 13).

A la luz de *El libro perdido de los origenistas*, cuyos ensayos

decir que sí hay una relación entre las ruinas y las personas. Es lo que dice Antonio José Ponte, que es uno de los protagonistas de la película: ‘De alguna manera los habitantes de las ruinas también son ruinas’” (Ellegiers 2006).

fueron escritos con anterioridad o en simultáneo con los *Cuentos de todas partes del imperio*, la duplicidad estructural de “Un arte de hacer ruinas” cobra una nueva dimensión. No solo porque Tuguria es aquí, en efecto, la tumba de un patrimonio cooptado, sino porque su misma condición de ciudad doble y oculta puede ser interpretada como una representación invertida de aquella “Cuba secreta” que el origenismo decía poner de manifiesto. Esta figura del país interior fue la que empleó Vitier en su relectura del origenismo. La idea de la patria “ética” y “esencial” le permitió reunir la teleología insular de Lezama con la teleología revolucionaria del Estado, y al mismo tiempo dividir la realidad en dos niveles, uno verdadero y otro falso, división que daría lugar a toda clase de exclusiones respecto de lo que sería la “casa”, “familia” o “corazón” del verdadero país. Ponte ha discutido insistentemente contra este discurso de la esencia o la plenitud insular:

Prefero el vacío a las trampas para llenar lo vacío. Las teleologías me parecen objetables, no tanto por el pasado que fabrican, no tanto por los orígenes falsos que procuran –todos los orígenes son más o menos falsos–, sino por el futuro al que obligan. Creo que lo peor del discurso teleológico origenista es, no lo que prometían para el pasado, sino a lo que obligan para el futuro. (Rodríguez 2009)

Este rechazo de la teleología insular nos lleva a pensar en el carácter fundamentalmente irónico del descenso “órfico” a Tuguria, así como en su condición de “verdadera” capital oculta y centro “profundo” del mapa imperial. Desde esta perspectiva, el viaje del estudiante al secreto de la urbe no supone un adentramiento en sus esencias, sino el hallazgo del gran sistema de soterramiento que sustenta el gran doblez de la realidad y lo aparente.

Paraíso artificial

Uno de los argumentos más firmes en la defensa de la eticidad origenista fue su completa separación de la corrupción republicana. En la citada entrevista con Santí, Eliseo Diego des-

cribe su relación con aquella ciudad de los años cuarenta, prácticamente como si no la hubiesen tocado o como si hubiesen flotado sobre ella en una atmósfera más pura:

[N]osotros vivíamos en un mundo de poesía cuando apareció *Orígenes*. Esto no es simplemente una imagen literaria: real y efectivamente lo era así. Yo recuerdo, por ejemplo –Cintio lo ha descrito en su novela, y creo que los que conocimos a Lezama tenemos esta experiencia–, esa especie de gruta submarina donde vivía Lezama. Recuerdo los altos del estudio de Cintio; la casa de “las hermanitas Marruz”, como nosotros las llamábamos, que eran nuestras novias; incluso, los parques por donde paseábamos. Todo este mundo, aparte del mundo propio de cada uno [...], era en la realidad misma un mundo de poesía. Pero también [...] recuerdo con igual intensidad el otro mundo, es decir, el mundo que nos rodeaba, el mundo del contexto social, de la ciudad, en que este nuestro mundo estaba inserto. El mundo aquél de la falsedad total del país, empezando por la propia Universidad, donde los profesores eran apenas simuladores. [...] La aparición de *Orígenes* –no sé si Cintio y los otros compartirán esta opinión, por lo menos es la mía– fue como la revelación de una posibilidad de que este mundo nuestro de alguna manera irrumpiese en el otro a través de la revista. (Santí 1984: 160 s.)

Los origenistas solían pensar la ciudad como una “polis”, una estructura no solo urbana sino política. De allí que fuera posible fundar en el interior de esa “falsedad total del país”, una ciudad más verdadera, regulada por otras leyes morales. Una referencia importante para esta cosmovisión predominantemente católica del grupo origenista era el tratado teológico de San Agustín, *La ciudad de Dios*.⁸ Si para Agustín las ciudades superpuestas eran la Roma terrestre y la Roma celestial, para el origenismo

⁸ Junto con la obra agustiniana, a la que Zambrano dedicó clases y conferencias, otro texto de referencia para el origenismo fue el ensayo de Eduardo Mallea *Historia de una pasión argentina* (1937). Vitier explicó en una entrevista que el interés en ese libro “significa que estábamos muy preocupados por el descubrimiento del país secreto, de la Cuba secreta. Hay un país en la superficie y un país profundo, en todos los países pasa eso, y ese país profundo era el que nos atraía” (Cella y Freidemberg 1992). Resulta notable el hecho de que el mismo año en que Zambrano escribía su ensayo “La Cuba secreta”, en Argentina, Leopoldo Marechal publicaba su novela *Adán Buenosayres* (1948), cuya visión de la ciudad, también modelada por la tradición católica y neoplatónica, podría compararse con la visión origenista.

esas dos ciudades coexistentes eran La Habana venal y corrupta de la política oficial, y esta otra patria secreta que para ellos comenzaba a nacer. La afirmación de esa doble ciudad es importante para sostener la idea de que el origenismo prefiguraba esa nación redimida que luego el triunfo revolucionario reclamará como propia. Este es el argumento de Vitier en el ensayo *Ese sol del mundo moral* (1975) y en la novela autoficcional *De peña pobre* (1977), que narra la trayectoria de un poeta que va realizando sucesivas síntesis espirituales desde su juvenil religiosidad estética y su posterior catolicismo, hasta la adopción, en la madurez, de un marxismo cristiano e idealista. No hace falta decir que ese protagonista es el alter ego de Vitier, y que su evolución hacia el marxismo es una síntesis de su propia trayectoria. El momento de la novela, que sería equivalente al recuerdo de Diego, describe la armonía de aquel mundo poético de los años cuarenta como un coloquio de almas virtuosas que se abren paso “por un pasadizo secreto” que las lleva hacia la “otra ciudad”:

Y hablando de poesía en aquellos años de los paseos, como quien entra sorprendido por un pasadizo secreto en otra ciudad de la cual la ciudad conocida no es más que un simulacro encubridor, se encontraron hablando de aquél a quien todos llamaban ya el Maestro. (Vitier 1990: 53)

Tanto ese pasadizo que comunica las dos ciudades superpuestas, como la figura del “Maestro” (Lezama), conocedor del camino, sugieren relaciones con “Un arte de hacer ruinas”. Hay varios indicios en este cuento que relacionan al tutor y al profesor D con el autor de *Paradiso*: la casa-caverna (“esa especie de gruta submarina” que describía Diego), los objetos del siglo XIX, el gusto de los profesores por los libros y las antigüedades, el inextinguible cigarro en la boca y muy significativamente, el retiro de la actividad pública dentro de un clima de sospecha. Si aquellos urbanistas del cuento que provenían de un *ancien régime* son sucedáneos del hermético Lezama, no se trata ya del joven Maestro evocado por Vitier, sino del envejecido poeta aislado en su casa de Trocadero, decepcionado con la Revolución. Tanto el Maestro de Vitier como los profesores de Ponte cumplen en cada relato la función de guías o iniciadores, pero

la gran diferencia es que mientras que en *De peña pobre* la patria secreta es el genuino corazón de la cubanidad (aquella “otra ciudad” de la cual la ciudad conocida no era “más que un simulacro”), en el cuento de Ponte la ciudad “hundida” no tiene futuro y es ella misma un simulacro, el teatro oculto al que se llega tras pasar una taquilla:

Si a tantos metros bajo tierra se abría una taquilla, el espectáculo que me esperaba tendría que ser muy raro. Di un paso atrás y la cuchilla ya no se encontraba. Al final del túnel la luz brillaba más que en un día soleado. El espacio, una vez que se entraba a tanta claridad, era enorme. Reflectores dispuestos en el techo no permitían imaginar que existiera techo alguno. Un cielo de playa, de radiante verano, se abría sobre mi cabeza (2005: 72).

Como en el cuento “Salón Paraíso” (1975) de Virgilio Piñera,⁹ donde la experiencia mística se reduce al simple efecto de un show de luces enceguecedoras, el secreto o la “verdad” de esta ciudad oculta es el hallazgo de este magnífico simulacro. Tuguria es un falso paraíso, una escenografía deshabitada. El mayor espanto de este lugar no es únicamente que se encuentre bajo tierra, como un cuerpo sin vida, o que esté construido con lo que se ha robado a los que sí sobreviven afuera, sino que entraña un engaño monumental, una ilusión en el sentido más concreto y material de la palabra: un ardid, un truco. La Ciudad del Sol –ese gran símbolo del optimismo utópico– es en Tuguria reducida a un simple espectáculo de reflectores, para cuyo mantenimiento, además, se ha condenado a muerte a la ciudad del exterior.

Algo más sobre la ruina

Decía Ponte, en la entrevista citada al comienzo, que este cuento es “un poco una interrogación sobre el destino arquitectónico de La Habana” y, en efecto, más allá del simbolismo y la ironía, hay una preocupación real por la decadencia física de la ciudad. No se trata de la inquietud del urbanista que piensa sobre todo en la belleza del entorno (Tuguria, con su “cielo de

⁹ Recogido en el volumen póstumo *Un fagonazo* (Piñera 1987).

playa” y su “verano radiante”, también alude a la versión publicitaria de Cuba resurgida con la reapertura del turismo en los años noventa), sino la del “ruinólogo” que reacciona ante el espectáculo de una ciudad que, al caer, destruye su pasado. En este sentido, las ruinas de Ponte se alejan del *memento mori* barroco, tanto como de las románticas reflexiones frente a la caducidad de los imperios, para mostrar un aspecto que no podríamos juzgar simplemente nihilista o destructor, puesto que entraña un compromiso serio con el pasado.

La naturaleza de este compromiso se comprende mejor a través de otra visión de la historia a la vez materialista, ética y enlutada: la de Walter Benjamin. Ponte (1995) se refirió a él sobre todo como un intérprete de ciudades, pero aquí sería necesario reparar en el breve y críptico texto que el autor de los *Pasajes* escribió pocos meses antes de morir: las *Tesis de filosofía de la historia* (1940). El momento más famoso de ese texto, la tesis inspirada en el *Angelus Novus* de Klee, presenta una imagen estremecedora de la idea moderna del progreso histórico. Escribe Benjamin allí, refiriéndose al cuadro:

Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso (1971: 82).

Por oscuro que sea el significado exacto de esta alegoría, no podemos dejar de ver en su crítica a la idea de progreso un golpe a las filosofías de Estado que, como la cubana, basaron su interpretación de la historia en el supuesto de una evolución lineal y de sentido único.

En la novela *Contrabando de sombras* (2002), Ponte retoma la idea de la doble ciudad, pero haciendo incluso más explícita

la relación entre la ruina y la muerte. En este caso, la faz interna de la urbe no es un reducto fantástico como Tuguria, sino el cementerio de la ciudad. Allí, custodiando las sombras como el “guardián de algún secreto” (Ponte 2002: 29), hay un ángel de piedra que hace con su mano un gesto de silencio, gesto habitual en sitios sagrados, pero que aquí, en la novela, tiene un sentido preciso. El recogimiento que el ángel solicita a quienes visitan el lugar (el protagonista es un asiduo concurrente, casi un habitante de los panteones) no es tan solo de respeto, sino de escucha: es necesario callar, parece decir, para dejar hablar a los que yacen caídos. En la novela se recitan los nombres inscritos en esas lápidas como letanías de voces ausentes que no piden más que no ser olvidadas. La imagen es muy benjaminiana, otra vez, no solo porque ese ángel preside lo que se podría interpretar como el gran repositorio de la memoria enterrada, sino porque en su gesto insinúa lo inacabado y pendiente de ese entierro. “Quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado”, dice el citado pasaje de Benjamin; el ángel benjaminiano reclama el trabajo de rememoración como el único posible acto de justicia en relación con un pasado compuesto de vidas concretas que yacen, no a sus espaldas, sino a sus pies, pavimentando el presente. La pregunta que vuelve una y otra vez a lo largo de la novela con una insistencia reveladora es si el pasado ha quedado efectivamente atrás, si ha sido realmente superado, o si puede regresar y continúa presente entre los vivos como una demanda que pesa sobre ellos. La ruina no sería entonces la mera ocasión de un pensamiento sobre el tiempo fugitivo, la fatalidad o las vanas ilusiones, como podría ser la calavera de Yorik en manos de Hamlet, sino el objeto o la materia misma del trabajo que busca salvar, de algún modo, lo singular que ha sido aplastado. De aquí Benjamin extrae un principio ético: la tarea del investigador es “cepillar la historia a contrapelo”: leer en contra del relato vencedor, tarea que en Ponte podemos encontrar también invocada como un programa de lectura y relectura de lo afirmativo, lo negativo y lo perdido de la cultura cubana (2007: 113).

En este sentido, la ruina que tanto importa rescatar no es únicamente el edificio viejo que pueda impresionarnos como recordatorio de una época terminada o como prueba del olvido

y el maltrato,¹⁰ sino la estremecedora presencia de la historia que habla a través de sus restos y a la que es necesario saber escuchar. Esta es la primera lección del tutor al estudiante de “Un arte de hacer ruinas”: “El tiempo, como deben haberte enseñado, es un espacio más. Ahora te toca explorarlo” (2005: 61). Lección que no insinúa ningún viaje fantástico al pasado (Serna 2009), sino tan solo la urgencia de escuchar ese *otro* relato del que hablan los espacios *milagrosamente* en pie de la ciudad. “Hacemos y habitamos ciudades simbólicas”, escribió Ponte en otro sitio, “procuramos el modo de leerlas a la manera en que se leen los libros. Ojeamos calles como lo haría un lector, las hojeamos” (Ponte 2001: 26).

Hay algo de la estética piranesiana en esta respetuosa atención a los muros olvidados; no ya el Piranesi de las cárceles, sino el de los minuciosos grabados arqueológicos, también usados en su momento, dicho sea de paso, como curiosidad turística. Y es que, en la percepción misma de la ruina, en la constitución de la ruina como tal, no deja de mediar cierta fascinación estética por la declinación y la caída de las grandes estructuras; fascinación que solo con torpeza podríamos juzgar simplemente esteticista.¹¹ Incluso nos podríamos preguntar si el interés que ha despertado esta poética de la ruina en tantos lectores no reside en el hecho de que expresa cierta atracción, muy contemporánea, por las metáforas del desastre.

Parece claro, en fin, que la narrativa y el ensayo de Ponte se iluminan recíprocamente. Ambos forman parte del mismo proyecto crítico, cuyo trabajo consiste en *salir* de la ideología, en reducirla al tamaño manipulable de un libro: un libro-objeto, un libro-mapa, una maqueta, para leerla entonces como un texto y dejar al descubierto su condición innatural. El uso de imágenes ligadas al diseño arquitectónico y urbanístico habla de esta exposición del artificio del sistema, y por lo tanto del hecho

¹⁰ El interés de Ponte en la arquitectura de La Habana no es simplemente retórico o literario. Así lo prueba el dossier que organizó en el número 50 de la revista *Encuentro de la cultura cubana*: “La Habana por hacer” (2008), donde reúne trabajos y opiniones de arquitectos de Cuba y el exterior acerca de la crisis inmobiliaria y urbanística de la ciudad.

¹¹ Ponte ha manifestado preocupación por esa estetización de las ruinas habitadas de La Habana. Sobre el tema véase Morán (2009).

de que no hay allí ninguna fuerza irresistible de orden natural, ningún destino ni ley histórica inexorable que guíe los acontecimientos o las vidas humanas. Tanto en la narración como en el ensayo, esta literatura somete las grandes imágenes nacionales a un “régimen de apagón”;¹² lo cual no significa que evite crear sus propias metáforas, ni que logre salir del omnipresente asunto de lo nacional. Significa que, al menos en la serie de textos escritos entre los noventa y la primera década del siglo XXI, es decir en los años de la crisis postcomunista, Ponte ha desarrollado una literatura que interroga ciertos lugares imprescindibles del discurso nacional con el mismo gesto de sigilosa tenacidad que le da a su personaje: el estudiante que sobrevive a los maestros, llega al “corazón” de la ciudad y regresa de allí para contar lo que vio tras las puertas de Tuguria.

¹² “Estoy trabajando con grandes imágenes nacionales, pero también las estoy diluyendo, las estoy sometiendo a un régimen de apagón” (Basile 2005: 32).

12. La isla erosionada. El proyecto *Diáspora(s)*

El término “diáspora” –olvidemos por un momento que vamos a hablar de una revista, detengámonos en la palabra– se refiere inicialmente a las migraciones masivas, y su modelo clásico, el más antiguo, es el de la diáspora judía. Por esa razón el término se encuentra ligado a la idea de un trauma originario, y en tanto remite a la historia sagrada de la Biblia, es parte fundamental del imaginario occidental sobre las naciones. El relato sobre la dispersión –y aun así sobre la unión, contra todas las adversidades– del pueblo judío, es “un punto de partida casi obligatorio”, según el politólogo Alessandro Campi (2006: 13) para comprender el sentido moderno de la palabra nación. Pero aquí no vamos a incursionar en esa historia, sino a retener, tan solo a manera de introito, el nexo implícito entre la palabra diáspora y la condición –traumática– de una nación dispersa, en este caso la cubana.

En Cuba ya raramente se habla de exilio. Como indicó Gustavo Pérez Firmat, el exilio es una situación política en la que se reconocen sobre todo los emigrados de las primeras décadas de la Revolución (Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, aquellos grandes exiliados, pero también, por afirmación expresa, el propio Pérez Firmat).¹ En los últimos años, y particularmente desde la crisis económica generada por el fin de la Unión Soviética, el concepto que predomina para referir a la emigración masiva de Cuba es el de diáspora. Un término menos marcado ideológicamente, o acaso más “neutro” y libre de prejuicios, según la opinión de Ambrosio Fornet (2001), que se deja aplicar de forma indistinta a los que huyen por razones políticas tanto como a los que emigran en busca de mejores condiciones de vida.

El título de la revista *Diáspora(s)* no está en todo caso desprovisto de las marcas políticas implicadas por la situación del emigrado. Debió resonar, de hecho, casi como una provoca-

¹ Emigrado con su familia en la niñez, Pérez Firmat se identifica con el exilio de la primera hora y sostiene esta posición: “Si me dicen *diáspora*, respondo: exilio” (2000: 108).

ción en los años noventa, cuando estaba presente el recuerdo escandaloso de los balseros que arriesgaban su vida en fuga hacia la Florida. La revista fue para muchos un acontecimiento inédito en la cultura cubana. *In-édito* en sentido literal, no solo por su radicalidad, sino también por el hecho de existir de forma clandestina, casi fantasmal. La revista no tenía ni buscaba obtener un permiso oficial. Circulaba en fotocopias pasadas de mano en mano, provenientes de algún punto secreto de la ciudad.² En el 2001 Daniel Balderston llevó a un grupo de profesores y estudiantes de la Universidad de Iowa y de Grinnell College a participar en un intercambio con intelectuales y artistas cubanos. A la hora de discutir sobre las revistas, solicitó a la UNEAC (la Unión de Escritores y Artistas de Cuba) que diera lugar a Carlos A. Aguilera y Pedro Marqués de Armas de la revista *Diáspora(s)*. Las autoridades hicieron todo lo posible para impedir que hablaran, pero no pudieron dejar de ceder ante la convincente presión del invitado: “nosotros les estábamos pagando por ‘organizar’ esos encuentros, y pude insistir en que las inclusiones las decidía yo”, refiere Balderston (2013: 91).

La inclusión/exclusión de la revista del campo literario cubano se constituye así en una disputa territorial, en la que toman parte no solo las instituciones locales, sino también actores que intervienen desde el extranjero. Balderston hace valer sus credenciales académicas y sus recursos económicos. Nosotros no estaríamos escribiendo (o leyendo) sobre la revista si los ocho números de *Diáspora(s)* no hubieran sido reunidos y publicados en España por Jorge Cabezas Miranda, a través de la editorial Linkgua en 2013. Aquella revista, cuya tirada no superaba en el mejor de los casos los cien ejemplares, logra así una proyección incomparablemente mayor de la que tuvo en su momento. Empieza a formar parte de un archivo diaspórico que se propaga por vías impresas y electrónicas, en papel e *ebooks*, hacia lugares inesperados.

La lectura, desde ya parcial, que quiero hacer aquí, se concentra en el significante que desde la portada define el programa de la revista. Elaborada por poetas y ensayistas sumamente

² “Era el secreto de los secretos: el quién y el dónde de la fotocopidora”, cuenta Todd Ramón Ochoa, traductor de la revista (2013: 90).

atentos a las reflexiones filosóficas del Occidente “post” (post-comunista, post-moderno, post-estructuralista), *Diáspora(s)* introduce en la isla una suerte de zona franca de escritura y discusión acerca de la crisis de un campo discursivo centralizado en el Estado. Su título juega con la grafía: coloca un signo de plural entre paréntesis (*s*) y da a entender con ello no solo que la diáspora es múltiple, sino que el propio significante queda abierto a la pluralidad. En otras palabras: que la diáspora puede ser, antes que un asunto de la política y la historia de las naciones, también un hecho del lenguaje. Resulta claro que era *ese* el territorio en el que se quería operar. La revista pretendía discutir y dislocar la tónica ideológica dominante, desarticular el consenso y generar una suerte de sociabilidad intelectual exterior al Estado. Ese principio diseminador atentaba con especial virulencia contra las razones instituidas del origen, la futuridad y la interioridad metafísica de la nación. ¿Podía un grupo de poetas dar este tipo de batalla? La revista consideraba que sí, dado que identificaba al Estado revolucionario como un gran dispositivo de ficciones. Si el lenguaje es la primera herramienta del sistema, como afirma Rogelio Saunders, la literatura, y más aún la teoría literaria en tanto gesto de autoconciencia, es el estilete fino que puede cortar el cuerpo sólido de la “nomenklatura” (2013a: 241). El corte, que empieza por señalar la cesura entre referentes y significantes, hechos y discursos, fines y medios, es posiblemente la figura que mejor define el régimen crítico de *Diáspora(s)*. ¿En qué medida esto supuso un corte *real* en las prácticas culturales de la isla? Esta pregunta es compleja y posiblemente sea temprano para contestarla. Intentaré esbozar una respuesta en las últimas líneas, pero antes debemos presentar otros aspectos del programa intelectual, poético y crítico de la revista.

Composición de lugar

Diáspora(s) fue la culminación impresa de las relaciones de amistad iniciadas algunos años antes entre varios de sus miembros: Rolando Sánchez Mejías, Carlos A. Aguilera, Pedro Mar-

qués de Armas, Rogelio Saunders, Ricardo Alberto Pérez.³ Entre sus lugares de encuentro estaba la famosa azotea de Reina María Rodríguez, en Ánimas 455, Centro Habana, “estado mayor” de la literatura emergente en los noventa (Cabezas Miranda 2013a: 110). La azotea constituyó un espacio singularmente productivo de sociabilidad intelectual. Situado al margen de las instituciones oficiales, conformó en plena crisis del Periodo Especial un sitio de reunión al que no solo se asistía para la conversación y la lectura, sino para el ejercicio de una particular convivencia artística.⁴ Es unánime en los testimonios recogidos por Cabezas Miranda la valoración positiva de aquellos encuentros al abrigo de Reina. La azotea fue una de las condiciones previas de la revista, así como lo fueron, en otro orden, el Coloquio sobre Orígenes de 1994⁵ y la polémica entre Rolando Sánchez Mejías y Abel Prieto, presidente de la UNEAC, a través del diario madrileño *El País*. Este suceso merece un breve comentario, pues permite imaginar el escenario en el que un año después se montó el proyecto *Diáspora(s)*.

El 13 de febrero de 1996 *El País* de Madrid publica una carta abierta enviada por Rolando Sánchez Mejías desde La Habana, en la que denuncia la obstrucción sistemática por parte del

³ El equipo de *Diáspora(s)* se mantuvo constante hasta el último número. Figuraban como coordinadores Rolando Sánchez Mejías (impulsor principal del proyecto) y Carlos Aguilera (quien coordinó en La Habana todos los números luego de la radicación de Sánchez Mejías en España). El resto del grupo se componía de Rogelio Saunders, Ricardo Alberto Pérez, Pedro Marqués de Armas, Ismael González Castañer, José Manuel Prieto y Radamés Molina. Entre sus allegados estuvieron Antonio José Ponte (habitué de la azotea de Reina) y Víctor Fowler.

⁴ La idea de Reina María Rodríguez era conformar un *salón* al estilo del de Virginia Woolf y el grupo de Bloomsbury, pese a la grave carestía del momento y la vigilancia sobre el “foco cultural” de la azotea (Real 2011). Francisco Morán (1998) dejó esta postal de aquellas reuniones: “Lo mismo si había o no había té, o si algún invitado extranjero nos llevaba ron y algunas galleticas, allí, casi como atraídos por el centro gravitacional de la poesía, comenzábamos las tertulias habituales. Lecturas de poesía, la discusión de algún proyecto como lo fue durante un tiempo el de la Casa de Poesía, o el del homenaje a Julián del Casal por el centenario de su muerte, constituían la razón de ser de aquellos encuentros. La azotea de Reina, como pronto comenzamos a llamarla, nos acogía a todos. Vivíamos en catacumbas individuales que la azotea conectaba con la catacumba mayor: la ciudad”.

⁵ Coloquio Internacional “Cincuentenario de Orígenes”, La Habana, Casa de las Américas, 27 de junio al 1 de julio de 1994.

gobierno de las actividades de los intelectuales cubanos en el exterior. La carta ponía el foco en las maniobras por las que el Estado se había constituido en el administrador exclusivo de la esfera intelectual, ya fuera mediante prebendas que garantizaban el asentimiento, como a través de penalidades a quienes las rechazaban. El resultado de ello, concluye Sánchez Mejías, es “la desaparición del intelectual en Cuba”: “Anulado el espacio institucional necesario para su existencia –sociedad civil, revistas y periódicos autónomos, libertad de opinión, ausencia de censura política, etcétera– desaparece el intelectual” (Sánchez Mejías 2013: 140). En nombre de las instituciones que se denunciaban, Abel Prieto envía su descargo a *El País*. En su carta rechaza con énfasis la acusación de dogmatismo, subrayando que en Cuba “se ha promovido *oficialmente*, por las instituciones *oficiales* de la revolución, el arte crítico, reflexivo, inquietante, el arte de la herejía y la duda imprescindible” (Prieto 2013: 141, énfasis del autor). Sin embargo, no desmiente la denuncia de Sánchez Mejías acerca de los impedimentos de salir de Cuba a los escritores “de adentro” que no comulgan con el mensaje oficial.

El subrayado que hace Sánchez Mejías sobre la clasificación *ad usum* entre escritores “de adentro” y “de afuera” volvía a señalar el problema de la clausura al interior del muro político, dentro del cual el margen de independencia resultaba limitado. Si un intelectual es alguien con derecho a pensar con prescindencia del Estado (en este condicional se basaba todo el asunto), la supresión de sus libertades, empezando por la de movimiento, significaba su aniquilación.

Diáspora(s) comienza a imprimirse al año siguiente de esta polémica, en tanto que Sánchez Mejías emigra de Cuba poco después de publicarse el primer número. A partir de entonces mantiene relaciones a distancia con el equipo editorial, que a su vez fue migrando en años sucesivos hacia destinos diversos. “En mi caso”, dice Sánchez Mejías, “salí fuera porque era obvio que si yo seguía un solo año más en Cuba iba a la cárcel” (Cabezas Miranda 2013b: 134). Lo ocurrido con el anterior proyecto PAID-DEIA, combatido por el gobierno hasta su cierre tras pocos meses de funcionamiento, en 1989, servía como experiencia de lo que *no* se podía hacer en las condiciones vigentes (Hernández Salván 2016). El error de aquel grupo, en la opinión de Sánchez

Mejías (me baso aquí en su entrevista con Cabezas Miranda), había sido pretender convivir o incluso debatir con los organismos del Estado, yendo a lo “macro” cuando las condiciones políticas solo permitían trabajar desde lo “micro”, en el orden menor de la micropolítica (2013b: 134). Su idea era, dice aquí, la “guerra de guerrillas”: conmociones locales, circulación clandestina, embates sin un frente excesivamente expuesto. Sánchez Mejías apela a un modelo post-revolucionario afín a propuestas como las de Foucault, Deleuze o Hardt y Negri. Se trata de minar por debajo las grandes construcciones discursivas preservando la función intelectual. Lo político ya no entraría entonces en contradicción con la literatura, en el sentido de exigir una renuncia al arte en favor de la acción directa –aquella famosa renuncia que había consagrado a Martí como un auténtico “poeta en actos”–, sino que es la propia interiorización en la actividad estética lo que impediría dejar vacante, o sea en manos del Estado, la producción intelectual.

Las evaluaciones sobre el impacto de la revista fueron diversas. Para Antonio José Ponte los escritores de *Diáspora(s)*, “fueron demasiado poco dinamiteros. Tenían opiniones devastadoras sobre la tradición literaria cubana, pero casi siempre acompañaban esas opiniones con demasiada cortesía” (Ponte 2013a: 95). Jorge Luis Arcos considera, por el contrario, que la ruptura ideológica de *Diáspora(s)* fue completamente “radical, algo inexistente en toda la historia de la cultura de la Revolución cubana” (2013: 77). La valoración de ambos difiere tal vez más en cuanto al estilo que al programa, y en todo caso deja asomar una categoría que hasta ahora no mencioné, la de vanguardia. La revista daba señales de vanguardismo en su mismo aspecto. Grave e intransigente, su diseño anunciaba un programa antirromántico, visiblemente *duro*. El subtítulo, “documentos”, establecía por otro lado cierto nexo con la revista de Bataille, *Documents* (París, 1929-1930), adversa por su parte al esteticismo bretoniano. Las imágenes agresivas de portada remitían a su vez al neo-expresionismo en auge durante los ochenta, acaso con reminiscencias de los nuevos salvajes (*Neue Wilden*) alemanes, sobre todo en las obras de Luis Cruz-Azaceta, Eduardo Zarza Guirola y Ezequiel Suárez González. La ruptura de la revista pasaba claramente por una articulación conceptual de

imagen y contenidos, contra cualquier aproximación ingenua o sentimental al discurso literario.

En pose de combate

Diáspora(s) estuvo acompañada por dos antologías poéticas que, junto a la revista, constituyeron, en términos de Ponte, eficaces “operaciones de posicionamiento” grupal (2013: 95). Estas antologías publicadas fueron *Mapa imaginario* (1995) de Rolando Sánchez Mejías y *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001* (2002), de Carlos A. Aguilera. Ambas tenían el objetivo de asegurar al propio grupo de poetas una posición en la historia de la poesía cubana. Con su lúgubre referencia a la *clase muerta* (en alusión a Kantor) la antología de Aguilera definía una poética de la improductividad en resistencia al *ethos* revolucionario del compromiso. Se publicó fuera de Cuba, en México, justamente cuando terminaba *Diáspora(s)* al partir Aguilera hacia el exterior. El libro termina con un epílogo en el que se define un programa estético en sintonía con el de la revista. Los contenidos de este programa podrían resumirse a partir de sus posturas: en contra del lirismo poético tradicional, en contra de la complicidad entre el arte y la mitología nacionalista, a favor de un lenguaje orientado a la materialidad y a favor de una actitud crítica sin concesiones. Continuamente se echa de menos la ausencia de un *verdadero* vanguardismo en la literatura cubana. Una de las “fallas más visibles” de esta literatura, según Aguilera, es

su ausencia de conceptos, de una tradición “moderna” de lo conceptual, donde la experiencia entendida fundamentalmente de manera vanguardista, con su reflexión vida-límite-obra, y una cultura del sinestilo, del plagio, de la idiotez (al modo de un Gombrowicz o un Macedonio) fueran elaboradas como variantes de fuerza. (Aguilera 2013: 161)

No era la primera vez que se enunciaba esta protesta. La deficiente modernidad intelectual de Cuba, así como sus excesos de lirismo y verbosidad tropical, populismo y condescendencias con el poder, habían sido deplorados muchas otras veces.

“¡Pueblo mío, tan joven, no sabes ordenar!/ ¡Pueblo mío, divinamente retórico, no sabes relatar! [...] ¡País mío, tan joven, no sabes definir!”, decía Virgilio Piñera en “La isla en peso” (1943). La protesta de Aguilera retoma la cuestión vanguardista en la vena piñeriana e incluye, como prólogo de la antología, un texto del otro vanguardista ateo que la crítica cubana más conservadora excomulgó del “verdadero” origenismo: Lorenzo García Vega. Como vimos en el capítulo 8, en *Los años de Orígenes* (1979) García Vega había intentado desmitificar al grupo de la revista dirigida por José Lezama Lima, ligando sus “ceremoniales” al gusto de la época por el melodrama romanticoide y el boato *kitsch*. Esta denuncia del *doblez* (no del pliegue) barroco del origenismo, fue compartida por los poetas de *Diáspora(s)*, quienes insistieron en señalar la duplicidad constitutiva del discurso estatal, con su propia mistificación poética de la utopía y su propio populismo *kitsch*.⁶

Sánchez Mejías y Aguilera fueron los gestores principales de *Diáspora(s)*. La revista los presentaba como “coordinadores” del proyecto. Este “proyecto” a su vez presentaba su plan de trabajo con la retórica bélico-lúdica típica de las vanguardias: “*Diáspora(s)*: un Grupo (?). Una avanzadilla (sin)táctica de guerra./ Una vanguardia enfriada durante el proceso” (Sánchez Mejías 2013b: 176). Artefacto de erosión, máquina de guerra deleuziana (Díaz 2002), la revista invitaba claramente a conspirar. La modernidad de la apuesta puede pensarse en dos sentidos: por un lado en relación con el discurso poético, por otro en relación con el político.

El lugar de los poetas

Pese a ser una revista de poetas, *Diáspora(s)* destinó menos espacio a los textos poéticos que a la prosa ensayística. Su preocupación era ante todo teórica, de modo que convocaba a leer la poesía con cierta distancia de análisis, incluso con cierta desconfianza. En este sentido tuvo una orientación pedagógica:

⁶ Véase la sección elaborada por Duanel Díaz en *Diáspora(s)* 7 y 8 (2002): “Kundera, el kitsch, la risa” (2013: 672-685).

buscaba introducir, junto a las nuevas poéticas, nuevas formas de entender *la función* de la poesía.

Cada número de *Diáspora(s)* publicó poetas extranjeros y nacionales. Entre los primeros estuvieron John Ashbery, Haroldo de Campos, Robert Creeley, Denis Roche, Ernst Jandl, Hans Magnus Enzensberger, Liliane Giraudon, Jean-Jaques Viton y Henri Deluy.⁷ Entre los nacionales estuvieron los poetas del proyecto, pero también un pequeño canon de mayores a los que *Diáspora(s)* dio ingreso como parte de una tradición recuperada: Lorenzo García Vega, Virgilio Piñera, Heberto Padilla y José Kozler. La sola mención de estos nombres permite intuir otra de las estrategias posicionales de la revista. Padilla –publicado en el número 4/5 de 1999, un año antes de morir en el exilio– llega inevitablemente precedido por la fama de su escandaloso “caso” y el recuerdo de la revista *Lunes de Revolución* (1959-1961). Kozler, que entonces residía en Nueva York, era un poeta exiliado desde los sesenta, asociado al neobarroco y por lo tanto muy alejado de toda poética realista y social. Lorenzo García Vega y Virgilio Piñera eran a su vez los hijos rebeldes de la antigua y no obstante rediviva “familia de Orígenes”,⁸ contra la que *Diáspora(s)* disparó con especial ensañamiento. Los cuatro eran escritores identificados con escrituras provocativas, marginales, *otras*.

La crítica al origenismo –o más precisamente: al *neo*-origenismo de fin de siglo– fue sin dudas el envite mayor de *Diáspora(s)*. A mediados de los años ochenta, las figuras antes marginadas de José Lezama Lima, Eliseo Diego o Cintio Vitier comenzaron a ser revalorizadas y reinscriptas en el canon nacional, el cual volvió a abrirlas sus puertas. Al descomponerse el campo socialista, Cuba apeló a un remozado nacionalismo, y en este contexto de autoafirmación se hicieron resurgir valores que el periodo “gris” de los años setenta había enterrado. En 1986 se publica la compilación *Cercanía de Lezama Lima*, en la que,

⁷ Menciono aquí tan solo a los poetas, pero también se publicaron prosas narrativas y ensayísticas (Thomas Bernhard, Ror Wolf, Ricardo Piglia, entre otros) y un texto dramático de Carmelo Bene, acompañado de un análisis de Deleuze (*Diáspora(s)* 3, 1998).

⁸ En un breve ensayo de 1997 publicado por la editorial Unión, Fina García Marruz presentó al grupo como *La familia de Orígenes*.

como vimos en el capítulo 6, el fundador de *Orígenes* es reivindicado y celebrado tanto por amigos como por funcionarios del gobierno. Es notoria la operación de mitificación que comienza allí, pero ella quizás no habría sido tan escandalosa si uno de los origenistas más cercanos a Lezama, Cintio Vitier, no hubiera realizado la reinterpretación del origenismo que tramó con *Ese sol del mundo moral* (publicado en Cuba en 1992, escrito en los años setenta). Vitier asimila allí el programa poético del grupo Orígenes al programa político de la Revolución Cubana, como si aquellos escritores de los cuarenta y cincuenta hubieran sido los profetas del destino patriótico y martiano que Fidel habría realizado como un nuevo “poeta en actos”. Esta asimilación de las razones poéticas a la razones de Estado (Rojas 2006) desató reacciones incluso entre quienes no se reconocían herederos del influjo origenista (Ponte 2004). El motivo de la indignación no era tanto la reinterpretación tendenciosa del “sistema poético” lezamiano, como la anulación de lo que había sido una conducta férrea del origenismo: la retirada de la literatura fuera de todo compromiso con el Estado.

En 1994, al realizarse el Coloquio sobre Orígenes para celebrar los cincuenta años de la revista (1944-1956), un grupo de escritores jóvenes presenta sus protestas: Antonio José Ponte, Víctor Fowler, Rafael Rojas, Rolando Sánchez Mejías, Pedro Marqués de Armas y Damaris Calderón (Díaz 2005). *Diáspora(s)* recoge este debate y lo constituye en la piedra basal de su teoría poética, declaradamente contra-utópica, anti-idealista, anti-romántica, irónica, materialista y desmitificadora. Casi a manera de manifiesto, los cinco primeros números destinan algún espacio a la publicación de este programa sustentado en la revisión del origenismo. Sería imposible hacer un comentario detallado de este conjunto de textos, pero digamos que osciló entre el rechazo del neo-origenismo de cuño viteriano (impulsado, por otro lado, desde la UNEAC por Abel Prieto) y la recuperación del origenismo *original* –si cabe este juego de palabras– como proyecto de literatura autónoma, o como proyecto literario *tout court*.

Es cierto que esta ruptura no careció de cortesía: “La ficción y la calidad de la escritura de Orígenes permanecen inalterables, no así los ideogramas derivados del Sistema Poético”, re-

sume Pedro Marqués de Armas (2013: 194). Rolando Sánchez Mejías va un poco más allá en el rechazo de la *imago* profética: “Aquello que para Lezama y para Vitier fue un corte o fulminación o consecución de la Historia, fue para otros hombres el dolor de la historia en sus propios cuerpos” (2013c: 192). Antonio José Ponte avanzó un poco más: “Yo aventuro que Piñera y Lezama pueden ser modelos para escritores. Vitier, hoy, en cambio, se ha convertido mayormente en lectura de ideólogos” (2013b: 226).

Lo que se denuncia en estos textos, pero también en otros no directamente referidos al origenismo, es la utilización de la literatura como un discurso de legitimación del poder. Esta comunión de poesía y nacionalismo solo era posible si se daba crédito a la figura romántica del vate visionario y se la ligaba, a su vez, a una filosofía de la Historia que daba por supuesta la existencia de un *logos* o razón inmanente que ese poeta sería capaz de vislumbrar. De allí que la revista tomara distancia del trascendentalismo filosófico y rechazara la vertiente hegeliana del marxismo. De allí que insistentemente contrapusiera la Historia a *las* historias, los relatos a los hechos y las idealidades del espíritu a las realidades de los cuerpos, empezando por el cuerpo del lenguaje.

En su presentación, *Diáspora(s)* enuncia entre sus propósitos esta labor erosiva. “Un poquito de terror literario –sobre todo en los medios de representación– no le haría daño a la nación; a la nación entendida como el lugar de las Letras; al Canon Nacional de las Letras, siempre inflacionario –hasta el ridículo– en cualquiera de sus aspectos” (Sánchez Mejías 2013b: 174). Resulta significativo que esta apuesta no vaya seguida de textos propios, sino de un ensayo de Jacques Derrida traducido por Santiago Perednik, “*Che cos’è la poesia?*”, primer artículo de la revista. El texto derrideano responde con fascinante sutileza a la sencilla pregunta de su título. Para mostrar la complejidad que esa simple pregunta entraña, Derrida recurre a un minucioso rodeo del giro idiomático *apprendre par coeur*, que en francés significa “aprender de memoria”, retener (en el corazón) y por consiguiente *hacer corazón* la voz que habla desde adentro. El ensayo recorre la ambivalencia de esta figura. Por un lado, el *apprendre par coeur* alude al hecho de ser aprehendido, *toma-*

do, por la voz que le habla desde el corazón, órgano de la máxima interioridad: “Yo soy un dictado, pronuncia la poesía, apréndeme *par coeur*” (Derrida 2013: 177). La experiencia poemática aparece así motivada por un imperativo: el poeta es un poseso de la voz que *le dicta*, una especie de enajenado, pero también alguien que *quiere* fundirse en esa voz, un celoso poseedor de la palabra que lo manda desde adentro: “querías retener *par coeur* una forma absolutamente única, un acontecimiento cuya intangible singularidad no separe más la idealidad, el sentido ideal, como se dice, del cuerpo de la letra” (2013: 178). Esta ambición de eliminar la diferencia entre el cuerpo y el lenguaje –ambición mística y romántica– no es realizable, pero tampoco es posible renunciar a ella. He aquí el núcleo de la experiencia poemática: una imposibilidad de posesión y, a la vez, una imposible retirada. La otra figura que acompaña a la del corazón, su reverso, es la del erizo en la autopista. Imagen del cuerpo frágil expuesto a la catástrofe y, aun así, impenetrable y espinoso. “No hay poema sin accidente, no hay poema que no se abra como una herida, pero también, que no sea hiriente” (2013: 178).

El texto derrideano, lleno de matices y sugerencias, describe el acto poético como una experiencia de conocimiento que revela, acaso como ninguna otra, la imposible comunión de los corazones en la unidad del Sentido. Situado al comienzo del primer número de la revista, “*Che cos’è la poesia?*” dialoga con la crítica de *Diáspora(s)* al origenismo –que apelaba justamente al reencuentro de “lo cubano” en la interioridad del Ser poético nacional–, pero también con las distintas denuncias sobre los usos engañosos del lenguaje que *Diáspora(s)* publica desde el primero hasta el último número, tanto en textos propios (Sánchez Mejías, Aguilera, Saunders, Ichikawa) como traducidos (Brodsky, Sloterdijk, Bernhard, Deleuze, entre otros). El lenguaje como poder, la realidad como representación, el sistema de representación como ficción administrada, todo esto conducía no solo a una crítica de la doxa estatal, sino a la interrogación ética sobre los propios usos del lenguaje literario. “¿Y qué hacer para mentir lo menos posible?”, pregunta Sánchez Mejías, “¿Minar el lenguaje, como quería Deleuze? ¿Ser un marroquí de la propia lengua? ¿Minar lo Real?” (2013d: 304).

El lugar (literario) de lo político

“Quienes, como yo, nos habíamos formado (y deformado) en un tiempo donde ‘el arte era un arma de la Revolución’, etc. etc., ahora constatábamos pasmados que al poder ya no le convenía ese maridaje, que ahora tácitamente pedía una suerte de remedo de ‘poesía pura’” (Arcos 2013: 76). Esta observación de Jorge Luis Arcos sobre la paradójica invitación del gobierno revolucionario a producir aquella poesía “de evasión” que antes había vilipendiado, permite comprender por qué *Diáspora(s)* se proponía hacer política *desde* la literatura.

Esta política no sería meramente denunciacionista, sino que suponía el trazado de un espacio crítico, un *mapa* de solidaridades teóricas. La figura del mapa constituyó un significante fuerte en el campo cultural cubano de los noventa; era *en sí* un problema desde el momento en que se admitía la partición del espacio nacional en dos zonas, interior y exterior, insular y diaspórica. El mapa de la isla aparece de múltiples formas en las artes visuales de fin de siglo, es objeto de teorizaciones intensas como las de Iván de la Nuez (1998, 2001) y tema de numerosas mesas, conferencias y eventos culturales. El significante se abría a la polisemia: era el mapa de las migraciones, pero también del canon, del arte y de la poesía.

A diferencia de la revista *Encuentro de la cultura cubana* (1996-2009), que apelaba a la reunión, *Diáspora(s)* se volcó a la exterioridad, probablemente porque mientras *Encuentro* se publicaba en Madrid, *Diáspora(s)* se fotocopiaba en La Habana, donde no resultaba fácil la entrada de algunos discursos críticos de la modernidad.⁹ De allí que la actividad de traducción fuera tan intensa en la revista. Ya sea en poesía, ensayo o filosofía, una buena parte de cada número se destinaba a firmas extranjeras, en su gran mayoría provenientes de Europa. El mapa intelectual de *Diáspora(s)* favorecía un sector especial de la cultura

⁹ En la propia revista se da cuenta de esta restricción: “Uno de los medios con los que la Seguridad del Estado controla las inclinaciones de sus intelectuales es precisamente llevar una constancia de sus lecturas habituales: si te leías a Benjamin, Adorno, y posteriormente incurrías en Derrida y Deleuze, sabe Dios el vector de librepensamiento que los ‘asesores’ de filosofía de la Seguridad del Estado te adjudicaban en términos políticos.” (Sánchez Mejías 2013e: 376).

europea: la que surgía de la experiencia nazi y comunista, o sea Alemania, Austria y los países del desaparecido bloque soviético. El diálogo que se establece así entre las voces “de adentro” y “de afuera” va en una sola dirección –de *aquí* hacia *allá*–, pero con ello se da carta de ciudadanía a conceptos radicalmente inapropiados en el lenguaje político nacional: se habla de Estado Totalitario, de ficción política, de policía cultural, de líneas de fuga y de estado de control, como realidades evidentes que no solo designan la situación local, sino que incorporan a Cuba dentro del mapa mayor de las grandes catástrofes políticas del siglo XX.

Jacques Rancière (2011: 159) destacó el hecho de que la más intensa reflexión sobre los crímenes del nazismo no comenzó en la posguerra, sino a finales del siglo XX, cuando se abrieron los archivos de la antigua Unión Soviética. El fin del último de los grandes regímenes revolucionarios europeos dio lugar, según él, a un “giro ético” en la cultura de Occidente, que no sería otra cosa que la imposición de una nueva hegemonía. Esta observación nos permite tomar nota de la profunda melancolía que invadió a un sector importante del pensamiento occidental en esos últimos años del siglo pasado. El hecho de que *Diáspora(s)* tenga como subtítulo la palabra “documentos” remite a esta conciencia enlutada por el fin de una época, que en Cuba toma un tinte particular en la medida en que el sistema revolucionario continúa vigente. La palabra “documentos” no habla pues de simples papeles de trabajo o simuladas notas del proyecto, sino del concreto problema del archivo y la memoria. Al menos dos de los ensayos traducidos por la revista, los de Joseph Brodsky y Charles Merewether, tratan estos asuntos con impactante lucidez.¹⁰ El auge, incluso la obsesión con el tema de la memoria, que Andreas Huyssen (2002) detecta en la cultura de fin de siglo, tiene en este caso un giro singular, dado que constituir en archivo textos del presente supone colocarlos bajo el signo del acecho, bajo la amenaza de su destrucción. Este

¹⁰ Joseph Brodsky, “La condición que llamamos exilio”, n° 1 (1997), traducido por Esther María Hernández y Atilio Caballero. Charles Merewether, “El Archivo: cuestiones de herencia”, n° 4-5 (2001), traducido por Todd Ramón Ochoa. Ambos en Cabezas Miranda 2013: 206-211 y 466-471.

dramatismo de la palabra amenazada está presente en cada número de la revista y le otorga un notorio poder persuasivo. La inclinación fuertemente teórica del proyecto a la vez nos permite volver a pensar el lugar de la teoría fuera de los ámbitos de especialización. Nos lleva a la pregunta sobre cómo opera este canon filosófico finisecular (Derrida, Foucault, Deleuze, Barthes, Baudrillard... los críticos e hipercríticos de la modernidad) en un contexto de ruptura ideológica *efectiva*.

La cuestión es de nuevo el mapa político, dentro de cuyas fronteras los discursos se activan o son desactivados. En Argentina la teoría se impuso con fuerza tras el arribo de la democracia, acompañó un proceso marcado por la renovación de lenguajes, la especialización crítica y la celebración, por momentos frívola, de la iconoclasia posmoderna. En los Estados Unidos, como muestra el amplio estudio de François Cusset (2005), el impacto de la *theory* se hizo sentir en las universidades a partir de los setenta, en especial a través de la deconstrucción derrideana, aclimatada allí en sus dos vertientes locales, la más conservadora del “cuarteto de Yale” y la más liberal de los estudios culturales y su orientación activista (poscolonialismo, estudios de género, crítica *queer*, etc.). El papel de la teoría en *Diáspora(s)* no forma parte del lenguaje académico ni tampoco acompaña a la democracia, sino que de hecho *exige* la democracia como condición del trabajo intelectual. Si la teoría, en su proliferación de *papers* académicos, fue a menudo acusada de afectación y esterilidad, en este caso su capacidad de erosión resulta patente, puesto que no arremete contra enemigos virtuales o remotas tradiciones de pensamiento, difícilmente amenazadoras, sino contra el discurso muy concreto y presente del Estado. En verdad, *se podía* ir preso por escribir determinadas cosas (Cabezas Miranda 2013b: 101), y este peligro permite redescubrir el poder que puede lograr la crítica del lenguaje cuando no se la confina a la convivencia civilizada de los claustros.

La “guerra de guerrillas” que propone Sánchez Mejías supone una participación política en efecto opuesta a la concepción del “arte como arma” al servicio de la revolución. De hecho, la posición de *Diáspora(s)* fue contraria a la masividad. Rechazó el conversacionalismo de los setenta por su facilidad populista, tanto como el hermetismo espiritualizante del origenismo. Su

posición podría considerarse en este aspecto adorniana, en tanto requería un distanciamiento estético que bajo ningún aspecto supusiera la renuncia a la autonomía del arte.

Para *Diáspora(s)*, el teatro de operaciones políticas de la literatura no es otro que el lenguaje. Pero a condición de que ese lenguaje haga uso del terror del que es capaz dentro de un sistema ideológico cerrado. ¿Por qué el Estado totalitario, con toda su parafernalia de control, teme tanto a quienes hacen uso de la palabra? ¿De dónde viene ese pánico de Stalin ante el “dicterio de un hombrecillo irrisorio llamado Ossip Maldestan?”, pregunta Rogelio Saunders:

Ah: algo hay aquí que el poder siente, se diría, como su propia carne traicionada. Es que el poder mismo tiene que ver con el Significado (o con la relación entre el signo y el significado; o con la ambigüedad de la relación entre el signo y el significado). En particular, el Poder querría (el poder totalitario, eminentemente) que las cosas significaran una sola cosa (aun cuando la significación –lo sepa el poder o no– se bifurque inevitablemente: lo que el poder significa para sí mismo, lo que el poder quiere significar, señalar o decir, y lo que estas dos cosas, a su vez, significan). (Saunders: 2013b: 490)

El dramatismo de este combate desigual entre poetas y funcionarios se atempera en la visión irónica de Emilio Ichikawa, quien rescata (*al menos*) el valor concedido a la literatura dentro del socialismo:

Está claro que el “campus intelectual” cubano está sujeto a tensiones políticas desconocidas en otros lugares; sin embargo, no estoy seguro que esto sea totalmente indeseable. El hecho de que la política, a veces, a través de muy altos funcionarios, se presente a supervisar la solución de un problema en el ámbito de lo artístico o literario, resulta insólito y por momentos hasta envidiado allí donde la indiferencia es el sustituto de la libertad. (Ichikawa 2013: 462)

No hay demasiadas ilusiones en lo que pueda suceder fuera del campo socialista, reducido en los noventa al discreto territorio de la isla cubana. El capitalismo no solo neutraliza el poder corrosivo de las vanguardias, sino que en efecto las reduce a su propio lenguaje al constituir las en nuevas mercancías. El pro-

yecto *Diáspora(s)* muestra, dentro de esta paradoja –la paradoja de un poder literario que se nutre del poder que lo amenaza–, la obsolescencia de un sistema cuyos mecanismos de control resultan cada vez más vulnerables, parodiables, desmontables. Tal vez este sea uno de los testimonios más impresionantes que dejan los documentos de *Diáspora(s)*, el esfuerzo lúcido de explotar la potencia del propio lugar.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1980). *Teoría estética*, trad. de Fernando Riaza, revisado por Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid: Taurus.
- Agamben, Giorgio (2007). *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*, trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aguilera, Carlos A (2013). “Epílogo a Memorias de la clase muerta”, en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 161-162.
- _____ (2015). *Lorenzo García Vega: apuntes para la construcción de una no-poética*, Valencia: Aduana Vieja.
- Albala, Eliana (1985). *Paradiso: ruptura del modelo histórico*, México: Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Álvarez Bravo, Armando (1970). “Órbita de Lezama Lima”, en: Pedro Simón (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana: Casa de las Américas, 42-67.
- _____ (1984). “La novela de Lezama Lima”, en: Cristina Vizcaino y Eugenio Suárez Galbán (eds.), *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, tomo I (poesía), Madrid: Fundamentos, 87-97.
- Álvarez, Nicolás Emilio (1979). *La obra literaria de Jorge Mañach*, Potomac: Porrúa Turanzas, North American Division.
- Álvarez-Tabío, Emma (2000). *Invención de La Habana*, Barcelona: Casiopea.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. de Eduardo L. Suárez, México: Fondo de Cultura Económica.
- Arcos, Jorge Luis (1990). *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, La Habana: Editorial Academia.
- _____ (2013). “Testimonios y valoraciones externas”, en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 75-79.

- _____ (2016). “El exilio como escritura”, en: Carlos A. Aguilera (ed.), *La Patria Albina. Exilio, escritura y conversación en Lorenzo García Vega*, Leiden: Almenara, 17-32.
- Arenas, Reinaldo (1967). “Celestino y yo”, *Revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba*, VI/3: 117-118.
- _____ (1981). *Termina el desfile*, Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1992). *Antes que anochezca*, Barcelona: Tusquets editores.
- _____ (1997). *El mundo alucinante, Una novela de aventuras*. Barcelona: Tusquets.
- Arendt, Hannah (1998). *Los orígenes del totalitarismo*, trad. de Guillermo Solana, Madrid: Alianza.
- _____ (1999). “Franz Kafka, revalorado”, en Franz Kafka, *Obras completas. Novelas*, trad. de Miguel Sáenz, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 173-193.
- Arrufat, Antón (2002). *Virgilio Piñera entre él y yo*, La Habana: Ediciones UNIÓN; Letras Cubanas.
- Balderston, Daniel (2004). *El deseo, enorme cicatriz luminosa: ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- _____ (2013). “Daniel Balderston [testimonio sobre Diáspora(s)]”, en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 91.
- Baquero, Gastón (2009). “Palabreo para dejar abierto este libro”, en José Lezama Lima, *La Habana. JLL interpreta su ciudad*, Madrid: Verbum, 11-15.
- Barquet, Jesús (1996). “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida (entrevista con Reinaldo Arenas)”, en: Ottmar Ette (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 65-74.
- Barthes, Roland (1970). “El efecto de realidad”, *Lo verosímil*, trad. de Beatriz Dorriots, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 95-101.
- _____ (1974). *El placer del texto*, trad. de Nicolás Rosa, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- _____ (1980). *Mitologías*, trad. de Héctor Schmucler, México: Siglo Veintiuno Editores.
- _____ (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona: Paidós.

- _____ (2008). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, trad. de Joaquim Sala-Sanahuja, Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Basile, Teresa (2005). “Entrevista a Antonio José Ponte”, *Revista Katatay*, I/1/2: 28-36.
- _____ (2009). “Interiores de una isla en fuga”, en: Teresa Basile (ed.), *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*, Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 163-248.
- _____ (2010). “Confines y sinfines de la revolución cubana. Reflexiones de un escritor impolítico: Antonio José Ponte”, en: Andrea Gremels y Roland Spiller, Roland (eds.): *Cuba: la revolución revis(it)ada*. Tübingen: Narr Verlag, 151-169.
- _____ (2013). “De crónicas y cronicones en *Sucesiva o las coordenadas habaneras* de José Lezama Lima”, en: Teresa Basile y Nancy Calomarde (eds.), *Lezama Lima: orígenes, revolución y después...*, Buenos Aires: Corregidor, 301-319.
- Bataillon, Marcel (1969). *Pícaros y picaresca*, trad. de Francisco Rodríguez Vadillo, Madrid: Taurus.
- Bejel, Emilio (1994). *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid: Huerga y Fierro.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*, trad. de Gonzalo María Vélez Espinosa, Madrid; Buenos Aires: Katz.
- Benjamin, Walter (1973). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 15-57.
- _____ (1990). *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José Muñoz Millares, Madrid: Taurus.
- _____ (2009). *Obras*, Libro II, 2, trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada.
- Bernabé, Mónica (2009). “Un puente, un gran puente. Ciberentrevista a Antonio José Ponte”, en: Teresa Basile (ed.), *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*, Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 249-266.
- Bernabé, Mónica, Antonio José Ponte y Marcela Zanin, eds. (2001). *El abrigo de aire: ensayos sobre literatura cubana*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Obras completas*, tomo I, Buenos Aires: Emecé.

- Borinsky, Alicia (1997). "Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando", en: David William Foster (ed.), *Twentieth-century Spanish American literature since 1960*, New York: Garland, 343-354.
- Bravo, Víctor (1992). *El secreto en geranio convertido: una lectura de Paradiso*, Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Cabezas Miranda, Jorge, ed. (2013). *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*. Barcelona: Linkgua.
- Cabezas Miranda, Jorge (2013a). "Entrevista a Ismael González Castañer", en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 109-114.
- _____ (2013b). "Entrevista a Rolando Sánchez Mejías", en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 133-138.
- _____ (2013c). "Entrevista a Pedro Marqués de Armas", en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 99-104.
- Cabrera Infante, Guillermo (1992). *Mea Cuba*, Barcelona: Plaza & Janés.
- Cairo, Ana (2001). "La polémica Mañach-Lezama-Vitier-Ortega", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 92/1-2: 91-97.
- Calomarde, Nancy (2010). *El diálogo oblicuo. Orígenes y Sur: fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*, Córdoba: Alción.
- Campi, Alessandro (2006). *Nación: léxico de política*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Campuzano, Luisa (2010). "Lezama lector de Carpentier", *Casa de las Américas*, 261: 74-86.
- Carpentier, Alejo (1983). *El siglo de las luces*, Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1984a). "Problemática de la actual novela latinoamericana", *Ensayos*, La Habana: Letras Cubanas, 7-40.
- _____ (1984b). "Lo barroco y lo real maravilloso", *Ensayos*, La Habana: Letras Cubanas, 108-126.
- Casal, Lourdes, ed. (1971). *El caso Padilla: literatura y revolución en Cuba: documentos*, Miami: Ediciones Universal.
- Castro, Fidel (1993). *La historia me absolverá*, Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional.

- Cella, Susana (2003). *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*, Buenos Aires: Editorial Nueva Generación; Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Cella, Susana y Daniel Freidemberg (1992). “La literatura es un vicio, la poesía es un nacimiento (entrevista a Cintio Vitier)”, *Diario de poesía*, 22: 20-22.
- Celorio, Gonzalo (2001). *Ensayo de contraconquista*, México: Tusquets.
- Chazarreta, Daniela (1998). “El péndulo poético de Valéry en ‘Muerte de Narciso’ de Lezama Lima”, *Orbis Tertius*, 3/6.
- _____ (2012). *Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima*, Quilmes: Caligrafías. Disponible en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.461/pm.461.pdf>.
- Chevalier, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*, trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona: Herder.
- Chiampi, Irleamar (1980). *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*, São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1993). “La historia tejida por la imagen”, en: José Lezama Lima, *La expresión americana*, México: Fondo de Cultura Económica, 9-40.
- _____ (1995). “Tropos en el trópico: Lezama Lima y la crónica de sus días habaneros”, *Casa de las Américas*, 36/200: 109-113.
- _____ (2001). *Barroco y modernidad*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, Julio (1970). “Para llegar a Lezama Lima”, en: Pedro Simón (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima, Valoración múltiple*. La Habana: Casa de las Américas, 146-168.
- _____ (1984). “Encuentros con Lezama Lima”, en: Cristina Vizcaino y Eugenio Suárez Galbán (eds.), *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, tomo I (poesía), Madrid: Fundamentos, 11-18.
- Cruz-Malavé, Arnaldo (1991). “El destino del padre. *Künstlerroman* y falocentrismo en *Paradiso*”, *Revista Iberoamericana*, LVII/154: 51-64.
- _____ (1994). *El primitivo implorante: el “sistema poético del mundo” de José Lezama Lima*, Amsterdam: Rodopi.

- Cusset, François (2005). *French theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, trad. de Mónica Silvia Nasi, Barcelona: Melusina.
- D'Ors, Eugenio (1936). *Lo barroco*, Madrid: Aguilar.
- Declaración (1968). "Responsabilidad del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado". *Casa de las Américas*, 47: 102-105.
- Derrida, Jacques (2013). "Che cos'è la poesia?", trad. de Jorge Santiago Perednik, en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 177-179.
- Díaz Quiñones, Arcadio (1987). *Cintio Vitier: la memoria integradora*, San Juan: Editorial Sin Nombre.
- Díaz, Duanel (2002). "De la casa del ser al callejón de las ratas: *Diáspora(s)* y la 'literatura menor'", *La Habana Elegante* <http://www.habanaelegante.com/Summer2002/Verbosa.html>
- _____ (2005). *Límites del origenismo*, Madrid: Editorial Colibrí.
- Díaz, Valentín (2010). "Severo Sarduy y el método neobarroco", *Confluente. Rivista di studi iberoamericani*, 2/1: 40-59.
- _____ (2011). "Apostillas", en: Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 37-73.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes*, trad. de Antonio Oviedo, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Diego, Eliseo (1993). *En la calzada de Jesús del Monte*, La Habana: Letras Cubanas.
- Domínguez Michael, Christopher (2005). *Vida de Fray Servando*, México: Ediciones Era CONACULTA-INAH.
- Dorta, Walfrido (2013). "Discursos (pos)nacionales, política de (des)autorización y terrorismo literario: la poesía no lírica de los escritores del grupo *Diáspora(s)*", en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 43-51.
- Echeverría, Bolívar (1998). *La modernidad de lo barroco*, México: Era.
- Eco, Umberto (1998). *Los límites de la interpretación*, trad. de Elena Lozano, Barcelona: Lumen.

- Ellegiers, Sandra (2006). “Cuba es un lugar donde nada avanza (Entrevista con Florian Borchmeyer)”, *Cubaencuentro*, <http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/cuba-es-un-lugar-donde-nada-avanza-24218>
- Espinosa Domínguez, Carlos (1986). *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana: Letras Cubanas.
- _____ (2006). “Una inmensa e inabarcable catedral gótica (I)”. *Cubaencuentro*, 26 de junio. <https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/una-inmensa-e-inabarcable-catedral-gotica-i-20784>
- _____ (2006). “Una novela que suscitó polémicas (II)”. *Cubaencuentro*, 29 de junio. <https://www.cubaencuentro.com/cultura/temas/tema-40-anos-de-paradiso/una-novela-que-suscito-polemicas-ii-21209>
- Ette, Ottmar (1995). *José Martí: apóstol, poeta revolucionario. Una historia de su recepción*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ette, Ottmar, ed. (1996). *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert.
- Fornet, Ambrosio (2001). “La diáspora cubana y sus contextos (Glosario)”, *Casa de las Américas*, 222: 22-29.
- _____ (2008). “El quinquenio gris revisitado”, *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*, La Habana: Criterios.
- Fornet, Jorge (2007). *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana: Letras Cubanas.
- Fossey, Jean-Michel (1976). “Severo Sarduy: máquina barroca revolucionaria” (entrevista a Sarduy), en: Jorge Aguilar Mora y otros, *Severo Sarduy*, Madrid: Fundamentos, 15-24.
- Freud, Sigmund (1975). “Teoría de la libido”, *Obra completa*, tomo XVIII, trad. de José L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, 250-254.
- Frobenius, Leo (1934). *La cultura como ser viviente: contornos de una doctrina cultural y psicológica*, trad. de Máximo José Kahn, Madrid: Espasa-Calpe.
- Garbatzky, Irina (2016). “La fiesta vigilada de Antonio José Ponte. El archivo bajo sospecha”, *Cuadernos de literatura*, XX/40: 69-88.

- García, Mariano (2008). "Androginia", en: José Amícola y José Luis de Diego (eds.), *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*, La Plata: Ediciones Al Margen, 257-269.
- García, Marina (1980). *Diccionario de la literatura cubana*, La Habana: Letras cubanas, Academia de las ciencias de Cuba e Instituto de literatura y lingüística.
- García Marruz, Fina (1984). "La poesía es un caracol nocturno (en torno a *Imagen y posibilidad*)", en: Cristina Vizcaino y Eugenio Suárez Galbán (eds.), *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, tomo I (poesía), Madrid: Fundamentos, 243-275.
- _____ (1997). *La familia de Orígenes*, La Habana: Ediciones Unión.
- García Vega, Lorenzo (1977). *Rostros del reverso*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____ (1979). *Los años de Orígenes*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- Gide, André (1962). *El regreso del hijo pródigo*, trad. de Renato Pellegrini y Abelardo Arias, Buenos Aires: Tirso.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- González Cruz, Iván, ed. (1998). *Archivo de José Lezama Lima: miscelánea*, Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- González Echevarría, Roberto (1975). "Apetitos de Góngora y Lezama", *Revista Iberoamericana*, XLI/92-93: 479-491.
- _____ (1977). *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Ithaca: Cornell University Press.
- _____ (1984). "Lo cubano en *Paradiso*", en: Cristina Vizcaino y Eugenio Suárez Galbán (eds.), *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, tomo II (prosa), Madrid: Fundamentos, 31-51.
- _____ (1987). *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover: Ediciones del Norte.
- _____ (2011). "La fiesta en Lezama", *Letras Libres*, 13: 56-63.
- Groussac, Paul (1897). "Chicago: la civilización del Oeste", *Del Plata al Niágara*, Buenos Aires: Pablo E. Coni e hijos, 305-322.

- Guerrero, Gustavo (2011). “Lezama Lima, una posteridad disputada: rectificaciones, neobarroquismos y neobarrosismos”, *Letras Libres*, 107: 32-37.
- Guerrero, Gustavo y Catalina Quesada eds. (2018). *La cámara del eco. Homenaje a Severo Sarduy*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Guevara, Ernesto Che (2003). “El socialismo y el hombre en Cuba”, *El socialismo y el hombre nuevo*, México: Siglo Veintiuno Editores, 3-17.
- Gullón, Ricardo (1980). *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona: Labor.
- Hasson, Liliane (1996). “Memorias de un exiliado. París, primavera 1985 (entrevista con Reinaldo Arenas)”, en: Ottmar Ette (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 35-63.
- Hatzfeld, Helmut (1941). “El predominio del espíritu español en las literaturas del siglo XVII”, *Revista de Filología Hispánica*, 3: 9-23.
- Heller, Ben A. (1997). *Assimilation/Generation/Resurrection. Contrapuntal readings in the Poetry of José Lezama Lima*, Lewisburg, PA; London; Canbury, NJ: Bucknell University Press; Associated University Presses.
- Henríquez Ureña, Pedro (1928). *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Babel.
- Hernández Salván, Marta (2016). *Minima Cuba: Heretical Poetics and Power in Post-Soviet Cuba*, Albany: Suny Press.
- Hutin, Serge (1968). *La alquimia*, trad. de Carlos Nogués Acuña, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, trad. de Silvia Fehrmann, México: Fondo de Cultura Económica.
- Ichikawa, Emilio (2013). “La letrina letrada [o el intelectual en su laberinto]”, en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 454-462.
- Iriarte, Ignacio (2017). *Del Concilio de Trento al SIDA: una historia del Barroco*, Buenos Aires: Prometeo.
- Jaeger, Werner (1993). *Paideia: los ideales de la cultura griega*,

- trad. de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, México: Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. de José Luis Pardo Torío, Buenos Aires: Paidós.
- Jiménez, Juan Ramón (1982). “El trabajo gustoso”, *Política poética*, Madrid: Alianza, 19-33.
- Jitrik, Noé (1979). “Paradiso entre desborde y ruptura”, *Texto crítico*, 13: 71-89.
- Junco Fazzolari, Margarita (1979). *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Kanzepolsky, Adriana (2004). *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Le Riverend, Julio (1992). *La Habana, espacio y vida*, Madrid: Editorial MAPFRE.
- Lezama Lima, José (1938). “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, *Revista Cubana*, XI/31: 73-95.
- _____ (1944). “Presentación”, *Orígenes. Revista de arte y literatura*, 1: 5-7.
- _____ (1947). “Señales”, *Orígenes. Revista de arte y literatura*, 15: 44-46.
- _____ (1949). “Señales. La otra desintegración”, *Orígenes. Revista de arte y literatura*, 21: 60-61.
- _____ (1968). “Sobre poesía”, *Casa de las Américas*, 47: 106-107.
- _____ (1972). “Imagen de América”, en: César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno Editores, 462-468.
- _____ (1975). *Obras completas*, tomo I, Cintio Vitier (ed.), México: Aguilar.
- _____ (1976). “La imagen para mí es la vida”, *Imagen*, 109: 42-46.
- _____ (1977). *Obras completas*, tomo II, Cintio Vitier (ed.), México: Aguilar.
- _____ (1981). *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana: Letras Cubanas.
- _____ (1993). *Paradiso*, Cintio Vitier (ed.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (Colección Archivos).
- _____ (1998). *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Madrid: Editorial Verbum.

- _____ (2001). “Respuesta y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 92/1–2: 103-106.
- _____ (2009). *La Habana. JLL interpreta su ciudad*, Madrid: Verbum.
- Libertella, Héctor (1993). *Las sagradas escrituras*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Libis, Jean (2001). *El mito del andrógino*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, Madrid: Siruela.
- Lihn, Enrique (1979). “Paradiso, novela y homosexualidad”, *Hispanamérica*, 22: 3-21.
- Lottman, Herbert (1994). *La rive gauche: la élite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*, trad. de José Martínez Guerricabeitia, Barcelona: Tusquets.
- Lupi, Juan Pablo (2012). *Reading Anew: José Lezama Lima's Rhetorical Investigations*, Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.
- _____ (2013). “Lezama Lima, Mallarmé y el evento insular”, en: Teresa Basile y Nancy Calomarde (eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, Buenos Aires: Corregidor, 411-441.
- Machover, Jacobo, ed. (1994). *La Habana: 1952-1961. El final de un mundo, el principio de una ilusión*, Madrid: Alianza.
- Machover, Jacobo (2001). *La memoria frente al poder: escritores cubanos del exilio*, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Valencia: Universitat de València.
- Mallarmé, Stéphane (1987). *Prosas*, trad. de Javier del Prado y José Antonio Millán, Madrid: Alfaguara.
- _____ (1991). *Antología*, (traductores varios), Madrid: Visor.
- Manzoni, Celina (1995). “Escritos con el cuerpo”, en: José Martí, *El presidio político en Cuba: último diario y otros textos*, Buenos Aires: Biblos, 15-33.
- _____ (2001). *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, Premio Casa de las Américas 2000, La Habana: Casa de las Américas.
- _____ (2005). “Los intelectuales y el poder. Biografía, autobiografía e historia en *El mundo alucinante*”, en: Celina Manzoni (ed.), *Para leer a Reinaldo Arenas*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 7-15.

- Mañach, Jorge (1925). *La crisis de la alta cultura en Cuba. Conferencia leída en la Sociedad económica de amigos del país y publicada por acuerdo especial de dicha corporación*, Habana: Imprenta y papelería “La Universal”.
- _____ (1928). *Indagación del choteo*, La Habana: ediciones revista de avance.
- _____ (1944). *Historia y estilo*, La Habana: Minerva.
- _____ (1995). “Vanguardismo”, en: Hugo Verani (ed.), *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, problemas y otros escritos)*, México: Fondo de Cultura Económica, 126-134.
- _____ (2001a). “El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 92/1-2: 97-103.
- _____ (2001b). “Reacciones a un diálogo literario (algo más sobre poesía vieja y nueva)”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 92/1-2: 108-113.
- _____ (2001c). “Final sobre la comunicación poética”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 92/1-2: 116-121.
- _____ (2017). *Perfil de nuestras letras*, Carlos Espinosa Domínguez (ed.), Barcelona: Linkgua.
- Marqués de Armas, Rogelio (2013). “Orígenes y los ochenta”, en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 193-194.
- Marturano, Jorge (2013). “El insularismo de cara al mar”, en: Teresa Basile y Nancy Calomarde (eds.), *Lezama Lima, Orígenes, revolución y después...*, Buenos Aires: Corregidor, 205-232.
- Marzo, Jorge Luis (2010). *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Buenos Aires: Katz.
- Mataix, Remedios (2013). “Otra broma colosal. Lecturas y relecturas del Lezama Lima póstumo”, en: Teresa Basile y Nancy Calomarde (eds.), *Lezama Lima: orígenes, revolución y después...*, Buenos Aires: Corregidor, 67-87.
- Mateo Palmer, Margarita (1995). *Ella escribía poscrítica*, La Habana: Casa Editora Abril.
- _____ (2002). *Paradiso: la aventura mítica*, La Habana, Cuba: Instituto Cubano del Libro, Editorial Letras Cubanas.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1901). *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

- Miaja, María Teresa (2008). “La escritura como reencuentro en *El mundo alucinante*”, en: María Teresa Miaja (ed.), *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*, Madrid; Frankfurt am Main; México: Iberoamericana; Vervuert; Universidad Nacional Autónoma de México, 51-67.
- Mier, Fray Servando Teresa de (1946). *Memorias*, Antonio Castro Leal (ed.), México: Porrúa.
- Millor Díaz, Manuel (2001). “Sobre el diálogo Lezama-Mañach”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 92/1-2: 114-115.
- Molho, Maurice (1972). *Introducción al pensamiento picaresco*, trad. de Augusto Gálvez-Cañero y Pidal, Madrid: Anaya.
- Montaigne, Michel de (2005). *Ensayos*, tomo II, España: Cátedra.
- Morán, Francisco (1998). “La azotea de Reina”, *La Habana Elegante*, <http://www.habanaelegante.com/Summer98/Azotea.htm>.
- _____ (2001). “Ramón Alejandro y Severo Sarduy: los veladores de la memoria” (entrevista a Ramón Alejandro), *La Habana Elegante*, <http://www.habanaelegante.com/Winter2001/Barco.html>
- _____ (2009). “Un asiento, y Ponte, entre las ruinas”, en: Teresa Basile (ed.), *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*, Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 43-71.
- Morejón Arnaiz, Idalia (2010). *Política y polémica en América Latina: las revistas Casa de las Américas y Mundo Nuevo*, México: Ediciones de Educación y Cultura.
- Mudrovic, María Eugenia (1997). *Mundo Nuevo*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Nuez, Iván de la (1998). *La balsa perpetua: soledad y conexiones de la cultura cubana*, Barcelona: Casiopea.
- _____ (2001). *Cuba y el día después: doce ensayistas nacidos con la revolución imaginan el futuro*, Barcelona: Mondadori.
- Ochoa, Todd Ramón (2013). “Testimonios y valoraciones externas”, en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 89-90.
- Ortega, Luis (2001a). “Una generación que se rinde”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 92/1-2: 107-108.
- _____ (2001b). “Coquetería intelectual”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 92/1-2: 128-130.

- Ortega y Gasset, José (1984). *El tema de nuestro tiempo*, Buenos Aires: Losada.
- _____ (1985). *Meditaciones del Quijote*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortiz, Fernando (1913). *Entre cubanos (Psicología tropical)*, París: Ollendorff.
- _____ (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pagni, Andrea (1996). “Palabra y subversión en *El mundo alucinante*”, en: Ottmar Ette (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 139-148.
- Pellón, Gustavo (1989). *José Lezama Lima’s Joyful Vision: a study of Paradiso and other Prose Works*, Austin: University of Texas Press.
- Pereira, Manuel (1984). “José Lezama Lima: las cartas sobre la mesa”, en: Cristina Vizcaino y Eugenio Suárez Galbán (eds.), *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, tomo I (poesía), Madrid: Fundamentos, 103-122.
- _____ (1993). “El Curso Delfico”, en: José Lezama Lima, *Paradiso*, Cintio Vitier (ed.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (Colección Archivos), 598-618.
- Pérez Firmat, Gustavo (2000). *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*, Miami: Ediciones Universal.
- Pike, E. Royston (1960). *Diccionario de religiones*, trad. de Mateo Hernández Barroso, adapt. de Elsa Cecilia Frost, México: Fondo de Cultura Económica.
- Piñera, Virgilio (1987). *Un fagonazo*, La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Platón (1981). *Diálogos*, tomo I, trad. de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual, Madrid: Gredos.
- Ponte, Antonio José (1994). “La Habana de *Paradiso*”, *La gaceta de Cuba*, 3: 53-55.
- _____ (1995). *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, Matanzas, Cuba: Editorial Vigía.
- _____ (1997). *Asiento en las ruinas*, La Habana: Letras Cubanas.
- _____ (1998). *Corazón de skitalietz*, Cienfuegos: Reina del Mar.

- _____ (2001). *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*, Madrid: Verbum.
- _____ (2002). *Contrabando de sombras*, Barcelona: Mondadori.
- _____ (2004). *El libro perdido de los origenistas*, Sevilla: Renacimiento.
- _____ (2005). *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2007). *La fiesta vigilada*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____ (s/f). “Ese anacrónico Martí”, *La Habana Elegante*, http://www.habanaelegante.com/Archivo_Marti/Marti_Ponte1.html.
- _____ (2008). “José Martí: historia de una bofetada”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 696: 21-32. También disponible en *La Habana Elegante* (s/f), http://www.habanaelegante.com/Archivo_Marti/Marti_Ponte2.html.
- _____ (2013a). “Testimonios y valoraciones externas”, en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 95-96.
- _____ (2013b). “Ceremonial origenista y teleología insular”, en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 223-226.
- Prieto, Abel (1985). “Sucesiva o coordinadas habaneras, apuntes para el proyecto utópico de Lezama”, *Casa de las Américas*, 152: 14-25.
- _____ (2013). “Ser (o no ser) intelectual en Cuba”, en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 141-142.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*, Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama.
- Rancière, Jacques (2011). “El giro ético de la estética y de la política”, *El malestar en la estética*, trad. de M. Petrecca, L. Vogelfang y M. Burello, Buenos Aires: Capital Intelectual, 133-161.
- Real, Mirian (2011). *Después de Paideia o el rescate de la memoria (documental)*, <https://www.youtube.com/watch?v=p1oEwgjW4yA>.
- Redonet, Salvador (1993). *Los últimos serán los primeros*, La Habana: Editorial Letras Cubanas.

- Rilke, Rainer María (1932). *Briefe an einen jungen Dichter*, Leipzig: Insel-Verlag.
- _____ (1991). *Cartas a un joven poeta*, trad. de Luis Di Iorio y Guillermo Thiele, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Risco, Enrique del (2008). *Elogio de la levedad: mitos nacionales cubanos y sus reescrituras literarias en el siglo XX*, Madrid: Colibrí.
- Rodríguez Feo, José (1991). *Mi correspondencia con Lezama Lima*, México: Era.
- Rodríguez Monegal, Emir (1967). “Un punto de partida”, *Mundo Nuevo*, 16: 90-95.
- _____ (1972). “Tradición y renovación”, en: César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, México: Siglo Veintiuno Editores, 139-166.
- _____ (1975). “Paradiso: una silogística del sobresalto”, *Revista Iberoamericana*, XLI/92-93: 523-533.
- Rodríguez, José Mario (1969). “Allen Ginsberg en La Habana”, *Mundo Nuevo*, 34: 48-54.
- Rodríguez, Néstor E. (2002). “Un arte de hacer ruinas. Entrevista con el escritor cubano Antonio José Ponte”, *Revista Iberoamericana*, LXVIII/198: 179-186.
- Rogmann, Horst (1980). “Realismo mágico y ‘négritude’ como construcciones ideológicas”, en: Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (eds.), *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto: University of Toronto, 632-635.
- Rojas, Rafael (1996). “La relectura de la nación”, *Encuentro de la cultura cubana*, 1: 42-51.
- _____ (2000a). *Un banquete canónico*, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2000b). *José Martí: la invención de Cuba*, Madrid: Colibrí.
- _____ (2006). “Cintio Vitier: poesía y poder”, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona: Anagrama, 228-243.
- _____ (2009a). “Anatomía del entusiasmo”, *El estante vacío: literatura y política en Cuba*, Barcelona: Editorial Anagrama, 25-55.
- _____ (2009b). “Partes del imperio”, en: Teresa Basile (ed.), *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*, Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 121-126.

- _____ (2013a). “Mariposeo sarduyano”, *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*, México: Fondo de Cultura Económica, 60-89.
- _____ (2013b). “Formas de lo siniestro cubano”, *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*, México: Fondo de Cultura Económica, 90-114.
- Romero, José Luis (2008). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Rozencvaig, Perla (1981). “Entrevista. Reinaldo Arenas”, *Hispanamérica*, 28: 41-48.
- Ruiz, Facundo (2014). “¿De qué hablamos cuando hablamos de barroco?”, *Badebec*, 3/6: 111-126.
- Said, Edward W. (1996). *Cultura e imperialismo*, trad. de Nora Catelli, Barcelona: Anagrama.
- Salgado, César Augusto (2001). *From modernism to neobaroque. Joyce and Lezama Lima*, Lewisburg; London: Bucknell University Press; Associated University Presses.
- _____ (2013). “Lezama Lima y el Moncada: figuraciones de la insurgencia en *Oppiano Licario* y la exégesis viteriana”, en: Teresa Basile y Nancy Calomarde (eds.), *Lezama Lima: orígenes, revolución y después...*, Buenos Aires: Corregidor, 121-141.
- Sánchez Mejías, Rolando (2013a). “Carta abierta a los escritores cubanos”, en Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 139-140.
- _____ (2013b). “Presentación”. en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 174-176.
- _____ (2013c). “Olvidar Orígenes”, en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 190-192.
- _____ (2013d). “El escritor moderno”, en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 303-305.
- _____ (2013e). “Violencia y literatura”, en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 373-379.

- Santí, Enrico Mario (1979). "Parridiso", *Modern Language Notes*, 94/2: 343-365. También publicado en: Justo C. Ulloa (ed.), *José Lezama Lima, textos críticos*, Miami: Ediciones Universal, 91-114.
- _____ (1984). "Entrevista con el grupo Orígenes", en: Cristina Vizcaino y Eugenio Suárez Galbán (eds.), *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, tomo II (prosa), Madrid: Fundamentos, 157-189.
- _____ (2002). *Bienes del siglo: sobre cultura cubana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2016). "¿Qué hacía el arzobispo de La Habana leyendo *Paradiso*?" (entrevista a Lorenzo García Vega), en: Carlos A. Aguilera (ed.), *La Patria Albina. Exilio, escritura y conversación en Lorenzo García Vega*, Leiden: Almenara, 119-148.
- Sarduy, Severo (1968). "Dispersión. Falsas notas/ Homenaje a Lezama", *Mundo Nuevo*, 24: 5-17.
- _____ (1972). "El barroco y el neobarroco", en: César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, México: Siglo Veintiuno Editores, 167-184.
- _____ (1988). "Un heredero", en: José Lezama Lima, *Paradiso*, Cintio Vitier (ed.), París; Madrid: Colección Archivos, 590-597.
- Sarduy, Severo, y Manuel Díaz Martínez (1996). *Cartas*, Madrid: Editorial Verbum.
- Sarduy, Severo (1999). *Obra completa*, Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.), Buenos Aires: Sudamericana (Colección Archivos).
- Sarduy, Severo y Mercedes Sarduy (2013). *Cartas a mi hermana en La Habana: correspondencia de Severo Sarduy*, Coral Gables: Severo Sarduy Cultural Foundation.
- Saunders, Rogelio (2013a). "El Fascismo. Apuntes", en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 241-243.
- _____ (2013b). "El lenguaje y el poder", en: Jorge Cabezas Miranda (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, Barcelona: Linkgua, 489-499.
- Scheler, Max (1944). *El resentimiento en la moral*, trad. de José Gaos, Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Segura Munguía, Santiago (1985). *Diccionario etimológico latino-español, español-latino*, Madrid: Anaya.

- Serna, Mercedes (2009). "Tuguria: ciudad de la memoria", en: Teresa Basile (ed.), *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*, Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 83-94.
- Silva, Guadalupe (2002). "De cara a la tradición: Borges y Lezama Lima", *Moenia. Revista lucense de lingüística & literatura*, 8: 299-323.
- _____ (2015). "Alejo Carpentier: del negrismo a lo real maravilloso", *Anclajes*, 19: 53-70.
- Simón, Pedro, ed. (1970). "Interrogando a José Lezama Lima", en: Pedro Simón (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana: Casa de las Américas, 11-41.
- Sontag, Susan (1996). "Notas sobre lo camp", *Contra la interpretación*, trad. de Horacio Vázquez Rial, Madrid: Alfaguara, 355-376.
- Stedman, Lathrop (1993). *Diccionario de ciencias médicas*, Buenos Aires; Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- Tatarkiewicz, Władysław (2011). *Historia de la estética*, tomo I, trad. de Danuta Kurzyka, Madrid: Akal.
- Thomas, Hugh (1974). *Cuba: la lucha por la libertad, 1762-1970*, Barcelona: Grijalbo.
- Tomás de Aquino (1955). *Suma teológica*, trad. por una comisión de PP. Dominicos presidida por Francisco Barbado Viejo, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Tomás Fernández de Castro, Lourdes (1994). *Fray Servando alucinado*, Florida: Instituto de Estudios Ibéricos, Centro Norte-Sur, Universidad de Miami.
- Torre, Amalia V. de la (1978). *Jorge Mañach, maestro del ensayo*, Miami: Ediciones Universal.
- Ugalde, Sergio (2011). *La biblioteca en la isla: una lectura de La expresión americana de José Lezama Lima*, Madrid: Colibrí.
- Ulloa, Leonor A. de (1991). "Cangrejos, golondrinas: metástasis textual", *Revista Iberoamericana*, 154: 91-100.
- Valle, Amir (2000). *Brevísimas demencias. Narrativa joven cubana de los 90*, La Habana: Ediciones Extramuros.
- Vargas Llosa, Mario (1967). "Sobre el 'Paradiso' de Lezama", *Mundo Nuevo*, 16: 89-90.
- Vitier, Cintio, ed. (1952). *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.

- Vitier, Cintio (1948a). *Diez poetas cubanos, 1937-1947*, La Habana: Ediciones Orígenes.
- _____ (1948b). “El Pen Club y los ‘Diez poetas cubanos’”, *Orígenes. Revista de arte y literatura*, 19: 41-43.
- _____ (1958). *Lo cubano en la poesía*, La Habana: Universidad Central de las Villas, Departamento de Relaciones Culturales.
- _____ (1968). “El violín”, *Revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba*, 4: 54-77.
- _____ (1970). “Un libro maravilloso”, en: Pedro Simón (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana: Casa de las Américas, 138-155.
- _____ (1971). *Crítica sucesiva*, La Habana: Ediciones Unión.
- _____ (1975). “Introducción a la obra de José Lezama Lima”, en: José Lezama Lima, *Obras completas*, tomo I, Cintio Vitier (ed.), Madrid: Aguilar, XI-LXIV.
- _____ (1990). *De Peña pobre*, Xalapa, México: Universidad Veracruzana.
- _____ (1993a). “Notas finales”, en: José Lezama Lima, *Paradiso*, Cintio Vitier (ed.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (Colección Archivos), 461-536.
- _____ (1993b). “Introducción del coordinador”, en: José Lezama Lima, *Paradiso*, Cintio Vitier (ed.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (Colección Archivos), XIX-XXIX.
- _____ (1995). *Ese sol del mundo moral: para una historia de la eticidad cubana*, La Habana: Ediciones Unión.
- _____ (2001). “Jorge Mañach y nuestra poesía II”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 92/1-2: 126-128.
- Vitier, Cintio y Fina García Marruz (1984). “Respuestas a Armando Álvarez Bravo”, en: Cristina Vizcaino y Eugenio Suárez Galbán (eds.), *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, tomo I (poesía), Madrid: Fundamentos, 99-102.
- Volek, Emil (1985). “La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas”, *Revista Iberoamericana*, LI/130-131: 125-148.
- Weisbach, Werner (1942). *El barroco, arte de la contrarreforma*, trad. de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid: Espasa-Calpe.
- Wellek, René (1968 [1946]). “El concepto de barroco en la investigación literaria”, *Conceptos de crítica literaria*, trad. de

Bibliografía

- Edgar Rodríguez Leal, Caracas: Ediciones de la Biblioteca Universidad Central de Venezuela, 169-191.
- Whitfield, Esther (2009). "El presente en ruinas", en: Teresa Basile (ed.), *La vigilia cubana: sobre Antonio José Ponte*, Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 73-82.
- Williams, Raymond (2001). *El campo y la ciudad*, trad. de Alcira Bixio, Buenos Aires: Paidós.
- Willis, Angela (2005). "Revisiting the Circuitous Odyssey of the Baroque Picaresque Novel: Reinaldo Arenas's El mundo alucinante", *Comparative Literature*, 57: 61-83.
- Worringer, Wilhelm (1957). *La esencia del estilo gótico*, trad. de Manuel García Morente, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Zambrano, María (1944). "La metáfora del corazón", *Orígenes. Revista de arte y literatura*, 3: 3-10.
- _____ (1945). *La agonía de Europa*, Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (1948). "La Cuba secreta", *Orígenes. Revista de arte y literatura*, 20: 3-9.
- _____ (1979). "Poema y sistema", en: Francisco Caudet (ed.), *El Hijo pródigo: antología*, México: Siglo XXI, 199-200.
- _____ (1993). "Breve testimonio de un encuentro inacabable", en: José Lezama Lima, *Paradiso*, Cintio Vitier (ed.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (Colección Archivos), XVII-XIX.

Nota sobre los textos

La mayoría de los ensayos de este libro son reescrituras o versiones modificadas de los siguientes trabajos previos:

- (2004). “Avatares de un concepto. Notas sobre Lezama, Carpentier y el barroco americano”, *Lucero*, UC Berkeley, 15: 75-91.
- (2005). “La disputa del presente: Jorge Mañach, José Lezama Lima y el grupo Orígenes”, en: Celina Manzoni (ed.), *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires: Corregidor, 193-214.
- (2008). “Del cuerpo a la palabra: acerca de la homosexualidad en *Paradiso*”, *Cuadernos americanos*, 3/125: 143-162.
- (2009). “La novela y el relato de los orígenes (sobre *Paradiso* de José Lezama Lima)”, *Temas. Cultura, ideología, sociedad*, 59: 165-173.
- (2011). “*El mundo alucinante*: construcción de la disidencia”, *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, 15/1-2: 131-149.
- (2012). “El arte del recuerdo: imágenes de José Lezama Lima”, en: Graciela Salto (ed.), *Ínsulas y poéticas. Figuras literarias en el Caribe*, Buenos Aires: Biblos, 173-194.
- (2013). “Lezama y la ciudad. Crónicas de ‘La Habana’”, en: Teresa Basile y Nancy Calomarde (eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...*, Buenos Aires: Corregidor, 287-299.
- (2014). “Antonio José Ponte: el espacio como texto”, *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, 53: 69-83.
- (2015a). “Contrapunto cubano. Teorías del barroco en Alejo Carpentier y Severo Sarduy”, *Zama*, 6: 153-165.
- (2015b). “Por un Martí menor. Ensayo y crítica en Antonio José Ponte”, *Zama*, 7: 55-66.
- (2016). “La isla erosionada. El proyecto Diáspora(s) – Cuba, 1997-2002”, *El jardín de los poetas*, 1: 146-163.